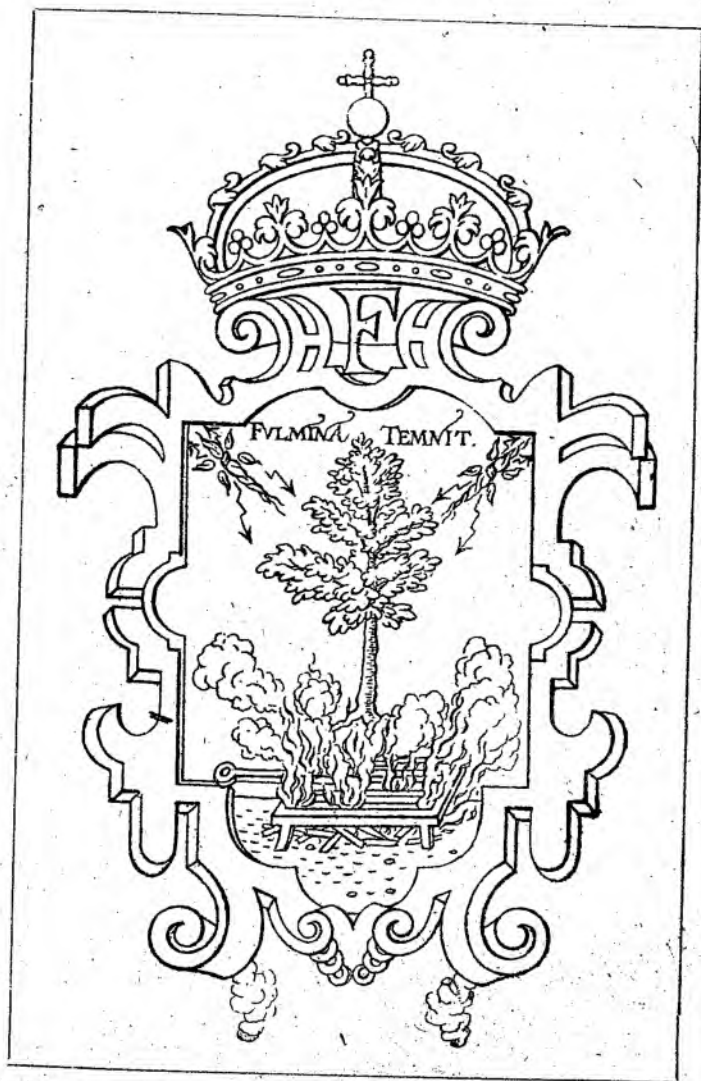


ESCORIAL



SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ESTUDIOS	
FR. AGOSTINO GEMELLI, O. F. M.: Biología y psicología.....	311
EMILIO OROZCO DÍAZ: Ruinas y jardines (Su significación y valor en la temática del barroco)...	341
POESIA	
José A. MUÑOZ ROJAS: Sonetos enamorados....	411
José SUÁREZ CARREÑO: Emboscada.....	417
NOTAS	
Sobre el origen de la lengua vasca y lo que hay en ella de vivo y de muerto, por Pedro Mourlane Michelena.....	427
La vida en la filosofía, por José Luis Castillo....	434
La herida del Imperio, por Ramón de Garcíasol.	441
LIBROS	
Historias y leyendas y Entre dos siglos, de Angel González Palencia, por D. A.....	449
Poesía americohispana, por Joaquín de Entrambasaguas.....	453
La vida de Dickens, por Emiliano Aguado.....	460

Silverio Aguirre, impresor - Teléfono 30366 - Madrid

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

DIRECCION:

JOSE MARIA ALFARO

SECRETARIA:

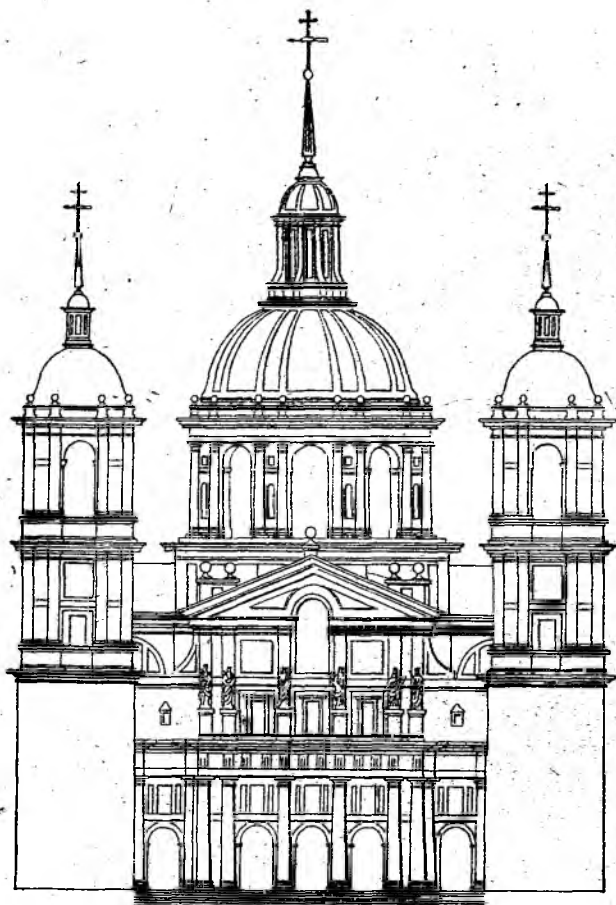
ALFONSO XII, 26

TELÉFONOS 14460 Y 14464

ADMINISTRACION:

CARRETAS, 10

TELÉFONOS 24730 Y 24739



Estudios

Fr. Agostino Gemelli, O. F. M.: *Biología y psicología*.—Emilio Orozco Díaz: *Ruinas y jardines (Su significación y valor en la temática del barroco)*.

BIOLOGIA Y PSICOLOGIA

POR

FR. AGOSTINO GEMELLI, O. F. M.

¿PUEDE incluirse la Psicología entre las ciencias biológicas?

La pregunta nos hace evocar el tiempo en que parecía era más fácil que nunca reducir la actividad psíquica a la actividad fisiológica y en el cual era factible darse cuenta de las leyes que regulan los procesos psíquicos mediante una interpretación biológica. Todos saben que hoy, mientras en el campo médico en particular y en el biológico en general mantiénese aún que la Psicología constituye un capítulo de la Fisiología o, cuando más, es una entre las muchas ciencias biológicas, este modo de concebir la posición de la psicología es juicio que se hace influido por más de un efecto póstumo del positivismo. En contraposición, han conquistado siempre mayor favor aquellas doctrinas que niegan a la psicología el carácter de ciencia y que más o menos abiertamente afirman que ésta es filosofía, o antes bien, al decir de algunos hombres de estudio germanos, una *Geisteswissenschaft* (ciencia del espíritu).

Los psicólogos, a su vez, están todos acordes, sin distinción de escuelas, en defender la autonomía de su disciplina. Esta afirmación, sin embargo, nada dice sobre la naturaleza de la investigación psicológica ni sobre los procedimientos de que se vale el psicólogo; queda, por tanto, abierto el camino a las más diversas interpretaciones sobre el significado de esta autonomía. Incumbe, pues, a los psicólogos, especialmente a los filósofos, el pronunciarse sobre un problema que es fundamental, es decir; se les pide que declaren los fundamentos que las hacen distinguir los hechos psíquicos de los hechos del mundo físico; se les pide que declaren si distinguen un mundo subjetivo de un mundo objetivo, la realidad inmanente de la realidad transitiva, etc. El psicólogo poco cauto que pensase que es suficiente para eludir ésta y otras preguntas semejantes afirmar la autonomía de su disciplina, se encontraría en el deber de resolver cuestiones filosóficas preliminares, o, por lo menos, habría de demostrar por qué razones no admite el postulado fundamental de las doctrinas idealistas dominantes, que son las más remisas en negar la autonomía de la psicología y en acusar a los psicólogos de ser unos *ignorantes positivistas*.

El silencio del psicólogo sobre estas cuestiones fundamentales parece justificar el punto de vista de aquellos que afirman que no es cierto que la psicología esté en crisis, sino que los psicólogos no saben decidirse a adoptar un punto de vista bien determinado, permaneciendo en suspenso sin declarar qué filosofía siguen, limitándose a afirmar que su disciplina debe estar desligada de la filosofía.

Pero aquellos que plantean estos problemas a los psicólogos no se limitan a oponerles dificultades: van aún más lejos, esto es, niegan a la psicología el propio derecho a la existencia.

Puesto que de positivistas ya no queda traza, al menos en Italia, donde todo el mundo considera injurioso ser tildado de positivista, y puesto que la mayoría de los filósofos, excepción

hecha de los escolásticos, siguen un sistema más o menos empapado de idealismo, no se sabría hallar un ulterior motivo de discusión. La psicología, liberada de la esclavitud de las ciencias biológicas, si pretende desligarse de la filosofía, no tiene derecho a existir. Y de hecho la psicología en Italia, como recientemente he tenido ocasión de poner de manifiesto, lleva una vida harto mezquina (1), porque es cultivada únicamente por aquellos que Bottai ha llamado recientemente "grupito de psicólogos" (2), en oposición a lo que ocurre en Alemania, en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, para recordar tan sólo los países en que ha alcanzado un gran desarrollo.

De hecho, una psicología contemporánea existe, crece, florece, descubre hechos, formula leyes. Hoy, por ejemplo, nosotros conocemos bien las leyes de la percepción, el mecanismo nemotécnico, las operaciones del pensamiento, la estructura de las reacciones afectivas, el proceso volitivo; conocemos las leyes a que obedecen los procesos fundamentales de la vida de la conciencia; conocemos, incluso, lo que viene denominándose psicología de profundidad o psicología del inconsciente; poseemos, en suma, un caudal de conocimientos que ha de encontrar necesariamente su colocación. Por lo que es legítimo preguntarse: ¿dónde la colocaremos? ¿Es todo esto patrimonio de las ciencias naturales?, es decir, ¿es la psicología una entre las muchas ciencias biológicas? Sin duda alguna la aspiración de todo hombre de ciencia es alcanzar el máximo de objetividad; es decir, llegar a expresar con números, con cantidades, los datos que recoge. Empero, ¿es posible que esto lo haga el psicólogo? Hay hechos que pueden ser sin duda expresados con medida y que están

(1) Vid. Gemelli y Banissoni: "Speranze e preoccupazioni degli psicologi italiani in tema di insegnamento delle psicologia", *Archivio di psicologia, neurologia, psichiatria, psicoterapia*. A. II, f. IV, octubre 1941, XX.

(2) En el prefacio a mi obra: *La psicología al servizio dell'orientamento professionale nelle scuole*. Bologna, 1942, pág. 3.

regulados por leyes rigurosas. Esto podemos decir de la psicofisiología, de la psicometría, es decir, de algunos capítulos de la psicología, a los cuales los cultivadores de la psicología experimental, hasta hace veinte años, han pretendido reducir la psicología. Ahora que si se pretendiese reducir a esto la psicología, se llegaría a deshumanizarla, valga el decir, y de esta suerte desaparecería el hombre; y el psicólogo, que nos debería llevar a conocer lo que es más característico del hombre, o sea su vida psíquica, tendría entre las manos o hechos físicos, o hechos biológicos, o, incluso, cuando más, estudiaría las leyes de cualquier proceso psíquico elemental, pero no le quedaría nada del hombre.

Esto no es mera hipótesis. Es lo que ha sucedido; pero es suficiente conocer la historia de la psicología para recordar que el hombre arrojado de los laboratorios de psicología, ha vuelto a entrar en ellos por la ventana; a la postre el psicólogo se ha puesto a estudiar al hombre, y del estudio del hombre ha hecho el objeto de la propia indagación.

Recordaremos tres típicos e instructivos ejemplos.

La psicología Wundtiana nos ha enseñado las leyes de la sensación, nos ha mostrado las condiciones subjetivas y objetivas que modifican las sensaciones; ahora que los psicólogos, en un determinado momento, hace quince o veinte años, están conformes en que las sensaciones por ellos estudiadas no eran un hecho psíquico; estudiaban las modificaciones de los órganos sensorios, el hecho cerebral que corresponde al estímulo periférico, la imagen que se forma por efecto del estímulo sensorial, y nada más. Fué preciso el cataclismo provocado en la quietud de los laboratorios de psicología por los secuaces de la forma (3) para

(3) Vid. el magnífico volumen de C. Fabro: *La fenomenologia della percezione*. Contributi del Laboratorio de Psicologia, serie X. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del S. Cuore, s. VI, vol. XIII, 1941.

recordar que si se quiere estudiar el conocimiento sensorial, hay que estudiar la percepción y las condiciones en que ésta se produce; de hecho se llegó por este método a comprobar que seccionando, analizando la percepción para determinar sus elementos se pierde de vista el complejo que es la característica de la percepción de los objetos. El atomismo psicológico del período wundtiano no logró quedar a salvo de la "síntesis" psíquica propugnada por Wundt; aquellos que con este atomismo psíquico pretendiesen haber construido la psicología, al modo de la fisiología, no hicieron, en realidad, como ya es sabido, sino deshumanizar la psicología; los investigadores modernos de esta ciencia se han preocupado sobre todo, por reacción, de poner en claro el carácter de totalidad de la vida psíquica. Siguiendo esta directriz, se llega a la conclusión de que estudiar la percepción equivale a estudiar aquella actividad del hombre cuya finalidad es facilitarle el necesario conocimiento por la acción; la percepción no es condición de una actividad pasiva de los estímulos sobre los órganos sensorios, y aun menos de su elaboración en los centros nerviosos, sino que es un conectar y organizar los datos sensoriales en unidad de distinto grado y de diverso género; a estas organizaciones sensoriales las llamamos objetos; el conocimiento de sus caracteres nos permite dirigir nuestra actividad hacia determinados fines. En una palabra, en el conocimiento sensorial es el hombre *ab integro* el que entra en actividad.

El segundo ejemplo típico nos lo da la aplicación de los reactivos mentales. Se ha sostenido que los reactivos mentales no servían sola y exclusivamente para señalar la existencia de determinadas aptitudes o el grado de desarrollo de ciertas funciones, sino que de su complejo era posible sacar una curva diagnóstica de la personalidad humana. Esto fué sólo una ilusión; los reactivos mentales deben ser utilizados únicamente en un campo harto limitado y modesto: en la evaluación de las

aptitudes y de la capacidad a los fines de la selección; pero no es posible pretender que mediante ellos, por numerosos y complejos que sean, podamos captar las diferencias entre individuo e individuo y las características de la personalidad humana. De ello se han convencido aquellos mismos que hicieron un uso excesivo de los reactivos mentales, porque comprendieron que estos reactivos no sirven para asir aquello que fué indicado como "rasgo" de la personalidad, como elemento caracterológico individual. Los cultivadores de la caracterología, en su más reciente desarrollo, han demostrado que una diagnosis de la personalidad no puede ser sino fruto de un juicio complejo y de una compleja evaluación en el formular, que precisa considerar al hombre como unidad de acción y de pensamiento, como fusión de tendencias y de reacciones afectivas, como fruto de un patrimonio hereditario y de una adaptación al "medio ambiente" y a la acción de los varios factores que obran sobre el individuo.

El tercer típico ejemplo nos lo da la decisiva influencia ejercida por Freud. Se sabe que los psicólogos han contestado durante mucho tiempo al menosprecio que Freud sentía por la psicología "oficial", con un desdeñoso silencio. Pero, sea cual fuese el juicio que haya de pronunciarse sobre la obra de Freud y sobre el psicoanálisis, es necesario reconocer que Freud ha abierto el camino del yo profundo (íntimo) y a la comprobación de la influencia que ha ejercido sobre la vida y sobre la actividad del hombre. Fundado en aquello que hubo de comprobar en la exploración del yo profundo, Freud llegó a darnos una fisiognomía del hombre que debe ser netamente rechazada, especialmente por el hecho de que la *libido* no es ni el mayor ni el único motor de la actividad psíquica del hombre. Pero Freud ha tenido el mérito de haber demostrado a los psicólogos que estudiar las funciones psíquicas en particular es perder el tiempo en vanas palabras y que, por el contrario, es necesario

afrontar el problema del hombre en su totalidad para dárse cuenta de su personalidad, de su carácter, de su fisiognomía.

Estos tres ejemplos han sido suministrados por tres directrices modernas de la psicología: la de la forma, la de la caracterología y la del psicoanálisis.

Podemos decir que otras escuelas, por ejemplo, la behaviorista y la doctrina de los reflejos condicionados, han ejercido una influencia análoga. Aun cuando inficionadas de grosero materialismo, las dos escuelas recordadas, al par de muchas otras que hoy gozan de gran preponderancia, son manifestaciones de la necesidad en que el psicólogo se ha encontrado de reconocer que, en su investigación, ha de estudiar propiamente al hombre; mientras que en el análisis experimental de las funciones en particular se había olvidado de que existe el hombre, o, si se quiere, el hombre fué el gran obstáculo que se opuso al desarrollo de la psicología, especialmente en los últimos veinte años, porque el hombre no gusta de verse representado en la caricatura que muchos psicólogos al estudiar esta o aquella función o, aun peor, al atomizarlo en sus particulares funciones, nos habían dado con la esperanza ilusoria de elevar la psicología, como ciencia, al nivel de las ciencias naturales, estructurándola según el modelo de la fisiología considerada como paradigma. Estas han sido, fundamentalmente, las trabas de la psicología cuando estuvo, más o menos a sabiendas, uncida al carro del positivismo.

Pero si los obstáculos con que hubo de tropezar el filósofo fueron grandes, cuando hizo propios los puntos de vista de la filosofía positivista, se ha encontrado con otros impedimentos no menos grandes al aceptar los puntos de vista de las diversas filosofías no positivistas. En este caso lo menos que ha sucedido es, como hemos visto, que no ha sido reconocido el derecho a la existencia de la disciplina por él cultivada. Siento deseos de hacer de esta condición del psicólogo, como víctima de los filó-

sofos, una diagnosis psiquiátrica en lenguaje freudiano; muchos filósofos, de cariz más o menos idealista, revelan, en lo tocante a la filosofía, un complejo de inferioridad que les inspira una reacción de defensa, a efectos de la cual empequeñecen o niegan la importancia de la psicología. Ampararse tras del espantapájaros de que aquella psicología es un residuo de "turbio positivismo" no es, en el fondo, otra cosa sino la justificación de las ilusiones, alimentadas por algunos filósofos, de poder construir por sí una psicología. ¡Cuánta psicología hay, por ejemplo, en las obras de Husserl o de Bergson, en donde se encuentran mezcladas, junto a buenas y sutiles observaciones, otras de poca monta! ¡Cuánta psicología o, mejor, pretendida psicología hay en el *Sumario de Pedagogía*, de Gentile, que quisiera enseñarnos, en función de su actualismo, lo que es el niño! ¡Cuánta pésima psicología hay comprendida en la doctrina estética de Croce!, y sería fácil continuar recordando filósofos modernos, así de altura como mediocres, reos todos de la misma culpa, de aquí se deduce que, frente a los idealistas, los psicólogos hacen de hijo pródigo: volverán, se dice, abandonarán el equivocado camino del turbio positivismo por el que marcharon. Ahora que pasa el tiempo y no vuelven. Para animarles a volver, los filósofos desarrollan una concepción psicológica que les es característica, y se la ofrecen al cándido psicólogo; pero el hijo pródigo no sólo no vuelve; se puede decir que no volverá más, porque si bien es cierto que fué disoluto durante el positivismo, cuando se hacía ilusión de haber analizado al hombre con sus trabajos de laboratorio y de haber seccionado los procesos de su vida mental, desde ahora se ha emancipado y ha puesto casa propia. Ya no se alimenta únicamente de las bellotas de los "tiempos de reacción" o de los "reactivos mentales"; ya no disputa más a los cerdos lo que el hombre tiene de común con los animales, es decir, no se sirve de los animales para estudiar la psicología del hombre; hoy la psicología tiene vida propia; el psicoanálisis, la psicología indi-

vidual, la psicología de profundidad, la psicología de los reflejos condicionados, el behaviorismo, la caracterología, el gestaltismo y tantas y tantas otras concepciones modernas despojadas de aquello que tienen de contingente nos revelan que el psicólogo de nuestro tiempo se propone estudiar al hombre para captar el secreto de su vida inmanente, para darse cuenta de su actitud frente a los otros hombres, para comprender el significado de su modo de obrar.

Podrán creer algunos que he eludido el problema con que había de enfrentarme. Pero no es así. La psicología moderna tiene una autonomía característica: estudia, como hemos visto, al hombre desde un punto de vista particular que le es inherente; con ello se diferencia de las otras ciencias que también hacen del hombre objeto de su estudio. No es mi propósito ahora, en esta disertación, determinar cuál sea el lugar de la psicología con respecto a las otras ciencias y en particular de aquellas que tienen por objeto el estudio del hombre desde otros puntos de vista. He de limitarme a estudiar cuáles son sus relaciones con la biología, o sea, en qué se diferencia el estudio del hombre llevado a cabo por el biólogo y por el psicólogo y, establecida esta diferencia, ver la ayuda que pueden prestarnos los resultados alcanzados por aquéllos.

No obstante, es inútil insistir sobre el hecho que allí tiene tal continuidad, entre la realidad psíquica y la realidad biológica, que obliga al psicólogo a examinar el objeto de su investigación; la realidad psíquica, incluso (digo incluso), valiéndose de instrumentos (hablo de instrumentos conceptuales) biológicos. La comprobación, por otra parte, de que no es posible separar totalmente en el estudio del hombre el examen de su vida psíquica y el de la vida biológica, obliga al biólogo a reexaminar sus conclusiones para captar el íntimo significado de aquello que estudia, esto es, la vida. Antes de perdernos en razona-

mientos abstractos, es preferible el examen de algunos ejemplos típicos.

En el estudio de la percepción de la esfera transitiva el psicólogo recibe del biólogo el conocimiento que gira en torno a la estructura y a las funciones de los órganos sensorios; la biología le facilita también algunos pequeños conocimientos sobre lo que ocurre en el sistema nervioso central cuando un órgano sensorio es estimulado; aun más: el biólogo, con métodos inherentes a la fisiología, indica las condiciones objetivas y subjetivas que modifican esta recogida de los datos sensoriales. Aunque para muchos psicólogos todo esto constituye uno de los capítulos preliminares de la psicología, estoy persuadido, como he recordado *ut supra*, que estamos en el campo de la indagación biológica. Y estamos aún en el dominio de la indagación biológica si yo determino cómo se forma una imagen, cómo vuelven a evocarse las imágenes, cómo se influyen recíprocamente; por lo menos, también en el estadio del proceso que determina la formación de las imágenes y sus transformaciones y su conservación, se precisa recurrir a nociones biológicas, esto es, a las leyes que determinan las funciones del sistema nervioso central. Ahora que si yo estudio aquello que sucede en la realidad cotidiana, no puedo limitarme a estudiar un estímulo y las causas que lo han producido; en la realidad tengo siempre y únicamente muchos estímulos de distinta naturaleza; además, la visión de un objeto, por sencilla que sea, no puede ser comparada, en modo alguno, a la de un aparato fotográfico por muy complejo que éste sea; tengo la visión de un objeto cuando me comporto, frente a él, activamente. Los órganos de los sentidos y el cerebro están constituidos por un complejo y por una diversidad de "instrumentos", de los cuales sólo algunos entran en juego cuando, por ejemplo, veo un objeto; aun más: un objeto no suministra únicamente un complejo de estímulos sensoriales a los que corresponda un complejo de datos sensoriales; aquel objeto tiene aquel

color, aquella forma, aquel tamaño, aquella posición en el espacio que dependen de las condiciones en que aquel objeto se ve; otros objetos en el espacio, otras condiciones de iluminación, otras condiciones de perspectiva, etc., modifican la percepción de un objeto. Yo me adapto a las condiciones en que aquel objeto se me presenta y lo percibo en aquella determinada forma por efecto de las condiciones en que tiene lugar mi percepción; le reconozco aquella cualidad y aquellos aspectos que la condición en que se encuentra me permiten atribuirle; se modifican las condiciones; se modifica mi percepción, esto, al menos, dentro de determinados límites.

Para el psicólogo moderno, por consiguiente, no existe la sensación pura, o ésta es una abstracción; para el psicólogo existe la estimulación sensorial, que es un hecho biológico, y existe la percepción, que es el producto de un proceso complejo, en el que los datos sensoriales se elaboran, se modifican, se transforman, hasta dar el conocimiento de un determinado objeto en aquellas determinadas condiciones.

Hay, por consiguiente, continuidad entre hecho biológico y hecho psicológico; aquél, comprobable con procedimientos inherentes a las ciencias biológicas; comprobable éste con procedimientos propios a la psicología. El biólogo estudia cómo se modifica el órgano sensorio por efectos del estímulo, cuáles sean los estímulos adecuados, su intensidad, el efecto de su duración, etc., y cómo se modifica el efecto en relación a estas variaciones del estímulo. El psicólogo estudia cómo percibe el sujeto los objetos gracias a estas estimulaciones sensoriales, cómo se organizan en un todo los datos sensoriales, cómo estas organizaciones se modifican por condiciones subjetivas y objetivas. Por consiguiente, el proceso psicológico de la percepción está condicionado por complejos procesos biológicos. Empero, tengamos cuidado: para explicar lo que es la percepción, no basta decir que existe un órgano del sentido a través del que, cuando ha

sido estimulado, se transmiten por vías de conducción nerviosa las estimulaciones a los centros nerviosos, y que por este motivo la percepción presupone un mecanismo sensorial construido en vista del efecto que debe producir. Esta idea de una pequeña maquinaria, más o menos compleja, que entra en juego en un determinado momento, y que en el fondo era una idea grata a Descartes, no resultaría satisfactoria ni al biólogo ni al psicólogo. El sistema nervioso y los órganos del sentido no están constituidos por órganos rígidos que sigan invariablemente la misma operación; decir que el estímulo sensorial determina una modificación bioquímica del órgano sensorio, que por vía nerviosa transmite al centro nervioso un impulso, que se verifica una modificación de las células nerviosas, que tienen lugar procesos de sinapsis entre varias células nerviosas, que de las células de los centros parten impulsos que producen reacciones glandulares o motrices, no es decir nada sobre el íntimo proceso del conocimiento sensorial; éste no es la resultante de la función de un mecanismo de relojería. Nos encontramos, por el contrario, frente a un ser vivo que presenta características fundamentales de las que es necesario darse cuenta, y las principales son las siguientes: la adaptación a las condiciones en que tiene lugar la estimulación, la habituación, o sea, el hecho de que una estimulación anterior del órgano sensorial ejerce una influencia sobre las subsiguientes; un proceso normativo de las reacciones que los hombres de ciencia norteamericanos llaman *pacemaker*. Hay algo más: la estimulación de un órgano del sentido pone en juego, a través de diferentes sinapsis, todo el sistema nervioso central mediante un complicado proceso de coordinación. La corteza cerebral a la que llegan las estimulaciones recogidas por los órganos sensorios no es un mosaico de células, cada una de las cuales se pone en juego para responder con un estado de excitación que le es característico, sino que es una unidad que reacciona como un todo, a través de un juego de estímulos y

de inhibiciones, a las estimulaciones periféricas, mediante diferentes reacciones orgánicas (una glándula que produce un movimiento) en cierta forma adaptada a las condiciones en que sobreviene la excitación. Esta no es aún la percepción; pero es su substrato, su condición. La percepción, a su vez, no es una imagen fotográfica de un objeto, pero nos da a conocer el objeto percibido en aquellas determinadas condiciones y particulares situaciones en que se nos presenta; el objeto es percibido entre muchos y junto a muchos otros objetos y diferenciado de ellos, se-le reconoce en su forma, en su color, en sus dimensiones: es un objeto que provoca reacciones distintas en cuanto es reconocido en sus cualidades y en sus relaciones con el yo. La unificación de los datos sensoriales sirve para construir un todo cuyo conocimiento es de gran utilidad; percibimos lo que queremos conocer, lo que nos interesa conocer, lo que es necesario que conozcamos para que nuestra reacción ante el mundo que nos circunda sea adecuada al fin de la acción.

Mas, ¿cómo se pasa del hecho orgánico al hecho psíquico? Esto no interesa al psicólogo como tal, éste deja a los filósofos que sienten temor de afrontar el problema de las relaciones entre lo físico y lo psíquico, entre el mundo orgánico y el espiritual, el construir las ambiguas concepciones de los varios paralelismos psicofísicos. El psicólogo deja a los prosélitos de las distintas concepciones monísticas reducir el hecho psíquico al hecho físico, o bien reducir todo en función del sujeto, o bien construir un pampsiquismo universal. Todo esto no afecta ni interesa al psicólogo, a quien, por el contrario, importa una sola conclusión: afirmar la unidad del ser humano viviente, reconocer que el viviente conoce el mundo en que vive, a través de sus sentidos, gracias a un complejo proceso que tiene un aspecto orgánico y un aspecto psíquico; aquél, condicionado a las exigencias de éste, y éste, que influye y dirige al otro. ¿Se pretenderá decir que esto es oscilar entre el naturalismo biológico y

el animismo biológico? Las etiquetas, en este caso, no tienen valor alguno. Es un hecho demostrado y del cual es preciso darse cuenta, si no como psicólogos, ciertamente como filósofos; esto es, la unidad del viviente, que conoce el mundo en que vive, como se lo permiten su constitución orgánica y su funcionamiento psíquico y físico, como lo ha aprendido a conocer por adaptación y por habituación y como es necesario que él le conozca para servirse de este conocimiento del mundo para los fines de la vida.

Consideremos otro ejemplo, de género completamente distinto, que nos adentrará más profundamente en el análisis del problema que nos interesa.

Están muy de moda, como todos sabemos, las concepciones tipológicas o constitucionalistas. Los hombres, se dice, pertenecen a tipos diversos y es necesario clasificarlos según su constitución. La constitución no está determinada tan sólo por las proporciones de las partes del organismo; de aquí que no sea determinable únicamente por las mediciones o por las relaciones que se puedan establecer entre los datos resultantes de las mediciones; en la determinación del tipo intervienen, a más de la consideración morfológica, la consideración funcional; es decir, el organismo es el resultado de fuerzas diversas que se equilibran y entre las cuales ocupan lugar destacado los productos de los procesos endocrinos. La patología, estudiando las funciones de un órgano enfermo, por exceso de producción de una glándula endocrina o por su insuficiencia funcional, llega a determinar la parte que cada órgano tiene en el equilibrio total.

Se sabe que por obra de varias escuelas esta tipología, o concepto constitucionalístico, ha pasado del campo morfológico y fisiológico, por ende orgánico, al psíquico. A la tipología biológica se le oponen, o se le adhieren, según los casos, las tipologías psicológicas, biotipológicas, biosíquicas, etc. Los hombres

se clasifican en tipos, en cuya definición tiene la preeminencia o la evaluación del temperamento, o la diagnosis de la personalidad, o el juicio caracterológico.

Nombres y doctrinas están en la mente de todos. No es este lugar para hacer la evaluación de estas directrices, para recordar las insuficiencias, los errores, los lugares comunes en los que se fundan para hacer sus clasificaciones los varios mantenedores de las diversas doctrinas. En el fondo de todo este movimiento de ideas nuevas hay, sin duda, una base de verdad; lo prueba el hecho de que en las distintas clasificaciones, bajo nombres diversos se indican tipos que son, cuando menos, sumariamente iguales, confinantes. Las denominaciones de introvertidos y de extravertidos, de pánicos y de esquizoides, y otras más, revelan el punto de vista en que se ha colocado cada uno de estos constitucionalistas; de aquí que la evaluación de los tipos, así como su objetiva diferencia, está fundada en el diferente criterio adoptado para la clasificación.

Pero no es esto lo que me interesa subrayar. Me interesa hacer notar que al formular sus diagnosis los sustentadores de estas varias tipologías reconocen algo que no se da en el organismo, o sea, que no es el reconocimiento de un hecho biológico, sino que se produce en la vida psíquica, la cual parece imprimir a los distintos sujetos un carácter específico y diferenciado. No tiene importancia para nosotros comprobar que es difícil con frecuencia esta diferenciación de los tipos; que la clasificación da lugar a incertidumbres, y más provoca dudas que resuelve problemas; interesa, sin embargo, destacar el hecho de que, mientras cada tipo se vale de las disposiciones, de las estructuras, de las particularidades orgánicas que se encuentran diversamente mezcladas en los distintos sujetos, hay, sin embargo, algo original, nuevo, propio, personal en cada tipo, y este elemento nuevo y original proviene de la actividad psíquica. La diagnosis constitucional y tipológica es, por lo demás, tosca, contentándose

con juicios generales e inciertos, mientras se fundamenta en datos orgánicos; se hace sutil y precisa cuando utiliza datos psíquicos. Esta comprobación es una nueva demostración de la continuidad entre vida biológica y vida psicológica, a la que ya hemos dado aquiescencia.

He de reconocer que la fórmula que asevera la continuidad entre vida psíquica y vida orgánica es tosca; de hecho esta afirmación nos dice tan sólo que en el hombre, como viviente, no se puede separar la actividad orgánica de la vida psíquica. Pero por tosca que sea esta afirmación, lleva implícita siempre un importante reconocimiento: que la vida psíquica está condicionada a la vida física; la importancia del reconocimiento emana del hecho de que la vida psíquica no se puede reducir a la orgánica, aun estando condicionada por el desarrollo del cerebro. También se deriva del hecho de que la personalidad tiene por fundamento remoto la constitución orgánica o el tipo morfológico o funcional; pero no nos la podemos explicar con las condiciones biológicas, ni puede ser interpretada únicamente a base de los procesos biológicos. Para el hombre de ciencia esta afirmación representa un dato positivo, del cual no intenta penetrar su significado más íntimo, pero tampoco, en modo alguno, puede disminuir la importancia.

Aun más evidente se nos muestra esta conclusión si consideramos los fenómenos cerebrales en sus relaciones con la actividad del pensamiento. Quien esté al día en los estudios psicológicos sabe que en el estudio de la naturaleza del pensamiento se ha llegado a demostrar que la actividad de éste no se explica con el juego de las representaciones. Hay en el pensamiento algo original y nuevo que falta en el juego monótono de las representaciones. No admitía dudas una pueril concepción, aquella que hasta hace poco tiempo gozaba de universal aprecio, y según la cual la actividad pensante se reducía al juego

de las representaciones mediante los vínculos asociativos. Bien pronto se descubrió que en el juego de las constelaciones de representaciones entra un elemento directivo que es algo diferente y no reductible a las representaciones o a sus vínculos. La actividad del sujeto entra en juego de un modo totalmente original, activamente, tomando un nuevo elemento; es decir, las relaciones entre los datos suministrados por la vida sensorial a través de las representaciones. Pero, si por este camino se ha llegado a reconocer que la actividad del pensamiento lleva a captar algo nuevo, queda el hecho cierto de que sin asociaciones, sin representaciones, no hay pensamiento. Por otra parte, los modernos estudios sobre la afasia, las investigaciones hechas sobre los heridos cerebrales en los que han sobrevenido grandes destrucciones de masa cerebral, toman, por un lado, valor en los esquemas que con tanta facilidad los asociacionistas habían construído, modelándolos sobre la organización del sistema nervioso central, mientras, del otro, han mostrado que era inadecuada la rigidez de lo absoluto en la doctrina de la localización cerebral, aun confirmando que sin la actividad de las células nerviosas no hay actividad psíquica; procesos psíquicos inferiores, procesos psíquicos superiores son todos aquellos que están ligados a las estimulaciones y a las excitaciones de las células nerviosas.

No hay duda de que todavía no está muy clara la función de la célula nerviosa, y que es oscuro el mecanismo en virtud del cual las estimulaciones llegan, desde los órganos sensorios, a los centros nerviosos, que allí, mediante múltiples sinapsis, dan lugar a varias reacciones motrices y glandulares. Cuando en estos últimos años se han descubierto los ritmos cerebrales debidos a las variaciones de potencial eléctrico de las células de la corteza cerebral, pareció a algunos que estábamos en vías de captar el profundo significado de la función de estas células nerviosas a cuya actividad está condicionada, o al menos relacionada. A

base de los estudios realizados por mis colaboradores en mi laboratorio, puedo decir que a estas esperanzas no ha correspondido éxito alguno; a mi modo de ver, los ritmos advertidos en la corteza cerebral son expresión de típicos procesos vitales; están ligados a la funcionalidad propia de las células nerviosas; pero el estudio de estos ritmos no nos aclara nada sobre el desarrollo de los procesos psíquicos. Esto es, podemos hoy penetrar bastante dentro del misterioso mecanismo de la actividad del sistema nervioso como condición de la vida psíquica; pero no nos es posible decir en qué consiste esta condición. Otro tanto resulta de la comprobación del hecho de que la mínima disminución del oxígeno que afluye al cerebro o un retardamiento en la circulación sanguínea repercuten inmediatamente en la actividad psíquica. Pero incluso esta importante conquista en nuestros conocimientos sobre las funciones cerebrales, nada nos dice acerca de los vínculos existentes entre la vida psíquica y la vida del sistema nervioso. Si no queremos contentarnos con formulitas que no tienen otro valor que el verbal, como las usadas por los mantenedores de las distintas concepciones del paralelismo psicofísico, hemos de decir que no podemos hacer otra cosa sino comprobar el hecho de que la vida psíquica está condicionada por la actividad del sistema nervioso. Hemos afirmado siempre la importancia de este condicionamiento, pero no hemos encontrado ningún dato de hecho que nos permita profundizar en su significado.

Puedo afirmar aún que, para el psicólogo y para el biólogo, el problema de las relaciones entre el alma y el cuerpo, de cerebro y pensamiento, es un problema filosófico que no les incumbe ni plantear ni resolver. De hecho no concierne al psicólogo ni al biólogo decir cuál sea la íntima naturaleza de los procesos psíquicos superiores. Como es inútil pedir al físico que nos diga cuál es la íntima naturaleza de la materia, o exigir al técnico electricista que nos diga cuál sea la naturaleza de la

energía eléctrica, como es inútil pedir que nos digan cuál es la naturaleza de la vida psíquica y cuáles sus relaciones con el cuerpo. La tarea del psicólogo es bastante más limitada. Puede demostrar, por ejemplo, que los mecanismos de la abstracción y las relaciones son el fundamento del proceso del pensamiento y que gracias a ellos el hombre llega a formular conceptos, nociones; tiene por objeto explicar que las representaciones constituyen un material del que se sirve la actividad psíquica superior; tiene por objeto decir qué partes del cerebro entran en juego en la actividad psíquica y demostrar que el juego de las constelaciones de representaciones está en conexión con la estructura del sistema nervioso central; puede demostrar que la evolución individual confirma aquello que sabemos de la biología, es decir, que la capa cortical es la parte prístina del cerebro, y que su normal funcionamiento es necesario para la actividad psíquica superior. Mas indicar cómo pueden ser concebidas las relaciones entre cerebro y pensamiento, entre cuerpo y alma, es tarea del filósofo. La psicología se limita a testificarnos esta unidad del ser viviente, a demostrarnos la actividad por la que entran en juego los mecanismos nerviosos y los procesos psíquicos.

Hay, por consiguiente, continuidad entre las ciencias biológicas y las ciencias psicológicas. Continuidad no quiere decir ni asimilación ni unificación. Son, por el contrario, disciplinas que tienen métodos, objetos y finalidad propios. Esto sirve, incluso, para determinados campos de indagación si los métodos, en parte al menos, son comunes. Es necesario ilustrar este punto, bastante delicado; es decir, destacar el significado y el valor de la psicofisiología.

Con múltiples procedimientos técnicos, enriquecidos hoy y que han dado nuevos y fecundos resultados gracias a la aplicación de los recientes progresos de la electrotécnica, de la física,

de la óptica, etc., podemos registrar los diferentes movimientos del organismo que se producen durante los estados psíquicos y que se presentan con un paralelismo tan cuidadoso y tan constante que pueden darnos un cuadro, en términos biológicos, de la actividad psíquica. El más sutil y delicado estado afectivo se traduce en manifestaciones características de pulso, de respiración, de transustanciación de masa sanguínea, de bioquimismo de la sangre, de las secreciones. Quien quiera interpretar el significado de los estados afectivos no puede estudiar, considerándolos en sí, los contenidos de la consciencia y contentarse con decir que son hechos orgánicos a ellos correlativos. Esto sería un modo fácil de eludir la dificultad, para superar la cual necesitamos dar una explicación de los estados afectivos en la que el mecanismo biológico tenga su parte. Es necesario determinar el mecanismo a través del cual los dos aspectos del estado afectivo, el físico y el psíquico, coinciden en dar como resultado la reacción del hombre ante los estímulos emotivos.

A conclusión idéntica se llega en la consideración y conocimiento de aquello que tiene lugar en la fijación de hábitos, de adaptaciones, e incluso en la organización de movimientos que tienen un determinado fin. Las recientes investigaciones en este último campo han demostrado que los particulares y parciales movimientos que forman parte de una acción compleja están, mediante el conocimiento, dosificados de tal forma que dan como producto un juego equilibrado; cada movimiento está, a su vez, excitado por estímulos sensoriales suministrados por el mundo externo o bien por estimulaciones de concepción propia. El resultado es que en la eliminación gradual de errores, de movimientos inútiles, en la justa dosificación de la extensión de los movimientos adecuados al fin, del esfuerzo, etc., se produce la ejecución adaptada de un movimiento complejo que se hace fácil por el juego de la costumbre a través de las repeticiones sucesivas y de sucesivas adaptaciones. Ahora que incurriría en

error quien estudiase únicamente el aspecto motor de esta compleja acción que tiende a un fin, o bien quien, cuando más, llegase a estudiar sólo la coordinación sensorio-motora; éstos no se darían cuenta del proceso que es la base de la acción dirigida para alcanzar un fin; para hacer esto es necesario comprobar que se ha elaborado una organización sensorio-motora, para producir la cual entra como elemento directivo el conocimiento de la tarea a seguir y de sus distintas fases, de forma que se constituye, gracias al ejercicio y al hábito, un todo en el que el elemento fundamental es el significado del fin de la acción. ¿Cómo explicar distintamente el juego de músculos activos y reactivos que entran en juego en el hacer del artista que modela una estatua? ¿Cómo explicar, sin tener en cuenta estos factores intelectuales directivos, la aprehensión de un movimiento complejo que está influenciado por el objeto y por la conciencia directriz que el sujeto tiene del objeto? Piénsese en el aprendizaje del manejo de un instrumento, o bien en el aprendizaje de una acción compleja como el escribir. ¿Cómo se podría explicar, sin desconocer este elemento intelectual directivo, la acción de los factores gracias a los cuales en el aprendizaje se eliminan gradualmente los errores, o bien se alcanza una mayor precisión o una mayor rapidez?

Incluso hasta en el estudio de estos procesos, aunque aparentemente biológicos, separar el aspecto psíquico del aspecto biológico impediría darse cuenta del hecho estudiado.

Estas directrices que los modernos investigadores de psicología siguen en sus investigaciones indican que cada vez se dibuja con más precisión un nuevo modo de concebir las relaciones de las ciencias biológicas y psicológicas. Esto es, se tiende a volver a un modo de concebir las relaciones de estas dos disciplinas que en época remota gozó de gran predicamento y que dió después grandes resultados en un período cercano al nuestro,

precisamente en el siglo XVII. No tema nadie un renacer, bajo nuevas vestiduras, del materialismo o del positivismo. Desechen los filósofos estos temores. Nuevos puntos de contacto surgen entre filósofos y hombres de ciencia. Realmente las doctrinas idealistas habían —al menos en Italia— alejado a los filósofos de los hombres de ciencia y a los científicos de la filosofía; ambos alimentaban una mutua desconfianza, fruto de la cual fué que el hombre de ciencia viese en todas partes infiltraciones y el filósofo viese resurgir el aborrecido y delorado positivismo. Esta recíproca desconfianza no dió como solo resultado el convertir a los hombres de ciencia en extraños a la filosofía y a los filósofos en extraños a la ciencia, sino que incluso determinó una esterilidad imputable a la falta de cooperación. Dan pruebas de querer abjurar de este error los físicos, que desde hace algunos años se acercan a la filosofía aportando nuevos materiales a la especulación filosófica y recibiendo, en cambio, luces para la construcción de la física teórica. Incluso en las ciencias biológicas se han tenido ya algunos tímidos indicios a este respecto. Otro tanto es necesario hacer en la psicología; los investigadores de los países en que esta ciencia ocupa un lugar primordial, como Alemania, Inglaterra, Estados Unidos de América, han mostrado lo fecunda que es en resultados esta revisión de nuestra postura. Empero, para adelantar aún más, es preciso librarse valientemente de la desconfianza propia de aquellos que en un mayor estrechamiento de los vínculos entre biología y psicología ven muestras de un renacimiento materialista. Se precisa valientemente, insisto, volver a un concepto que en el siglo XVII estuvo difundido especialmente por obra de biólogos y psicólogos italianos y adquirió, gracias a ellos, universal aceptación, al punto de constituir para la ciencia italiana un título inmarcesible de gloria; es necesario, sin embargo, preciso es reconocerlo, limpiar y librar las doctrinas de estos biólogos y psicólogos italia-

nos de las infiltraciones y de las infecciones filosóficas de origen materialista.

Se trata de movimientos de ideas de todos conocidas, por esto es suficiente hacer una somera referencia .

Así pues, quien conoce el *De anima* de Aristóteles, especialmente a través de los comentarios que de esta obra se han hecho en los últimos decenios y sobre todo por las elaboraciones hechas a este respecto en el campo de la psicología por Franz Brentano, sabe que, para Aristóteles, el estudio de la vida psíquica y el de la vida orgánica deben estar íntimamente unidos, porque no es posible escindir el compuesto viviente en alma pensante y cuerpo viviente. Esta concepción, que tiene una enorme importancia metodológica a más de teórica, y según la cual todo ser viviente es uno, uno que vive, que siente y por sí, hombre que piensa, ha sido negada, derrocada y puesta en ridículo por la filosofía francesa cartesiana, la cual ha dividido al viviente en un cuerpo, sometido a las leyes de la mecánica, y en un alma sometida a leyes de naturaleza completamente distinta. Fué grave error y grave culpa de Descartes, como todos saben, el que hoy nosotros estudiemos al viviente, sea éste hombre o alma en primer lugar, y únicamente como organismo, y después únicamente en su actividad psíquica. Esta separación de lo "físico" y de lo "psíquico" está inspirada en un prejuicio anticientífico, según el cual en el viviente hay un alma unida sólo accidentalmente al cuerpo, y en el hombre un alma consciente de sus actos y pensamientos y un cuerpo inconsciente de sus operaciones físicas y fisiológicas. No es este lugar de recordar la crítica que se deba hacer a esta concepción que en el Centenario Cartesiano ha sido puesta bastante de manifiesto en sus orígenes y en su insuficiencia (4); hemos

(4) Cfr. Cartesio: *Nel terzo Centenario del "Discorso del metodo"*. Pubblicazione a cura della Facoltà di Filosofia dell'Università Cattolica del sacro Cuore. Milano, Società Editrici Vita e Pensiero, 1938.

de recordar solamente aquí que esta concepción errónea domina todo el pensamiento moderno, si exceptuamos el movimiento materialista del siglo XVII. Uno de los efectos fué la infecunda separación de biología y psicología; el movimiento materialista de los biólogos cae pronto en el error opuesto, y especialmente por la fascinación ejercida por algunos investigadores germanos representó una reacción contra este error. Si después se piensa que los biólogos italianos no aceptan las posiciones metafísicas ya estimadas por los hombres de ciencia de otros países, hemos de reconocer que la forma de plantear el problema psicológico por los hombres de ciencia italianos contiene un germen de vida del que es prudente poner de manifiesto la vitalidad.

Para evaluar esta afirmación, invito al lector a remontarse a la segunda mitad del siglo pasado y a recordar algunos nombres gracias a los cuales nuestro país hubo de asumir entonces una preeminente posición en la historia del pensamiento biológico. Sergi, Lombroso, Mosso, Golgi, Bizzozzero hicieron aportaciones de altísimo valor al remozamiento de las ciencias biológicas característico de aquella época, imprimiendo a las investigaciones un impulso tan grande que podemos decir que el nombre italiano adquirió, por sus méritos, singular celebridad y gloria. Fueron éstos, ciertamente, materialistas o positivistas, que cayeron en el error porque no reconocieron que el biólogo no debe traspasar los límites de la investigación experimental y hacer filosofía, filosofía mala. Pero es de reconocer que Sergi, con el estudio de los correlativos fisiológicos de los hechos psíquicos; Lombroso, con el estudio de las causas orgánicas de la desviación del hombre de la normalidad; Mosso, con sus indagaciones sobre el miedo y el cansancio; Golgi, con los nuevos conocimientos de la estructura del sistema nervioso como base de la interpretación de los procesos psíquicos; Bizzozzero, con la demostración de que los métodos biológicos abren el ca-

mino para una total interpretación de la vida, tendían hacia una concepción unitaria que ejerció una gran fascinación sobre varias generaciones.

Fué fácil a los filósofos idealistas, en los primeros años de nuestro siglo, demostrar que la concepción del viviente, y del hombre que con sueños de ambición habían construido estos hombres de estudio, no resistía a la crítica; fué, incluso, fácil escarnecer algunos aspectos ingenuos de esta concepción; la reacción idealista tuvo sin duda su eficacia; ciertas páginas apasionadas de Giovanni Gentile pusieron de manifiesto que con los procedimientos al uso quedaba abierto el camino para una concepción groseramente materialista que conducía a la negación de los supremos valores de la vida. Pero es justo, a más de reconocer el mérito de haber querido presentar una concepción unitaria del viviente y del hombre, aunque sin haberlo conseguido, hacer dos observaciones:

La mayor parte de los hombres de ciencia italianos, aun habiendo defendido una concepción —ingenua en muchos de sus aspectos —del viviente y del hombre, no se dejaron llevar a ciertos extremos propios de los investigadores franceses, alemanes e ingleses; sólo algunos se dejaron coger en la trampa de las extremas consecuencias del materialismo importado en Italia a través de los escritos de autores alemanes e ingleses. La mayoría se equivocó en la elección del camino para demostrar la unidad del viviente, pero comprendió oportunamente que esto es materia de las disciplinas biológicas.

También es oportuno recordar que en el mismo siglo XVII, en Italia, por parte de dos escuelas filosóficas, opuestas y en oposición, se defendió una concepción según la cual se reconocía que un estudio del viviente en general, y en particular del hombre, no puede llevarse a cabo sino reconociendo que vida orgánica y vida psíquica constituyen una unidad inseparable y que únicamente por este camino se llega a explicar la

interdependencia de ambas actividades. Al primer cuarto del siglo actual pertenece una obra fundamental de Antonio Rosmini, esto es, su *Antropología*, cuya lectura revela a fisiólogos y filósofos modernos que el filósofo roveterano estaba de hecho tan al tanto de los conocimientos biológicos que pudo con fundada razón presentar en la antropología —ciencia que estudia integralmente— al hombre sobre una buena base. Mas luego el movimiento de la Escolástica vuelve a Aristóteles y a los grandes escolásticos italianos, especialmente a Tomás de Aquino, presentando una concepción característica de la visión unitaria del viviente y del hombre que, a mi modo de ver, es el único camino para resolver filosóficamente el problema de la naturaleza del hombre. Así, pues, en nuestros días están adquiriendo significación y valor orientaciones de estudio que me limito a enumerar por ser de todas conocidas; ellas muestran la necesidad sentida de volver al estudio unitario de los vivientes, plantas, animales y hombres, para darnos cuenta de lo que son en el mundo en que viven.

1) En el mundo animal adquiere cada vez mayor importancia el estudio del viviente en relación con el medio ambiente. estudio que demuestra que en todo viviente hay una actividad que lo induce a reaccionar y a obrar en el mundo en que despliega su propia actividad.

2) El estudio de la sensibilidad no se limita a los animales, sino que se extiende a todos los vivientes, y, aun admitiendo que en los vegetales no está diferenciada como en el animal, se reconoce que la sensibilidad en las plantas tiene función análoga a la del animal, que sirve para que la planta alcance los fines de su propio ciclo vital.

3) En el estudio del hombre, comprobado que la introspección —que era el método indicado por la filosofía cartesiana para estudiar la actividad psíquica— no da resultados aceptables, los psicólogos han vuelto a estudiar la manera de obrar

del hombre en el ambiente, ya sea éste material, ya dado por otros hombres, y a estudiar las acciones y reacciones entre hombre y ambiente en la consecución de los fines vitales.

4) El estudio de la constitución, el estudio de los factores constitucionales, el estudio de los factores hereditarios, han llevado a considerar al hombre en su totalidad, iniciando el camino para la creación de las diversas escuelas caracterológicas que han recibido diferentes denominaciones, pero que todas tienden a darse cuenta de la unidad de la personalidad humana en la variedad de su obrar.

Alguno podrá, tenaz, con tenacidad debida a la fidelidad de los métodos rigurosos de investigación, aseverar que quien se aventura más allá de las puras conclusiones experimentales, como lo hacen los secuaces de las directrices indicadas, se arriesga ciertamente a hacer poesía o a filosofar, pero en modo alguno ciencia. Esto incluso puede ser cierto para quien no tiene disciplina de pensamiento; pero no puede decirse para quien busca la razón más recóndita de los hechos que afirma. Pongamos ejemplos conocidos de todos. Es evidente que si la bioquímica hace ulteriores progresos en el análisis de los complicados procesos que tienen lugar en el organismo, forzosamente podrá hacernos comprender cómo surgen en el hombre estados psíquicos ligados a determinados cambios de equilibrios bioquímicos. Es evidente que los métodos de la electrofisiología nos conducen a controlar cómo se organizan los movimientos de los vivientes y cómo reaccionan éstos ante el mundo exterior. En el estudio del lenguaje he logrado mostrar en los oscilógrafos la razón última de las variaciones individuales que dan al lenguaje el carácter peculiar de instrumento que sirve para comunicar señales acústicas, o sea, a penetrar en el delicado mecanismo de una de las funciones psíquicas más complejas y más elevadas, y esto mediante el estudio de hechos orgánicos estudiados en el complejo unitario de su significación.

*

Sería fácil continuar poniendo ejemplos, mostrar el significado y la fecundidad de esta unificación de nuestro conocimiento sobre el hombre, en la construcción de una verdadera antropología en el sentido etimológico de la palabra. Mas ésta no se ha realizado sino limitadamente y tan sólo se realizará cuando los progresos metodológicos lo permitan; ésta —no está de más observarlo— no impide la especialización, la división del trabajo científico, la fidelidad al rigor de la investigación y, sobre todo, no impide que el filósofo defienda la espiritualidad del alma. Biólogos y psicólogos continuarán mientras, trabajando en un campo reducido, con métodos propios; pero cada uno evitará analizar lo que ha encontrado como demostración de la propia concepción de la naturaleza del hombre, dejando esta labor al filósofo, que intentará, si no quiere ver su propia ciencia extraviarse en el atomismo caótico de las descripciones de los hechos nimios, de los que no se ha captado el significado general, integrar los propios resultados en un cuadro más complejo y más comprensivo: el viviente, el hombre en su totalidad. Sólo por este camino podremos mirar más profundamente para conocer aquello que, precisamente como reproche a nosotros, biólogos, fué denominado “este gran desconocido”.

Se saca la consecuencia de que la psicología se coloca hoy en el centro de las ciencias que estudian al hombre. Con esto no quiero afirmar ni una superioridad metodológica, ni una superioridad teórica; quiero decir únicamente que los psicólogos que, al menos en Italia, habían sido desterrados a vivir en un profundo e infecundo aislamiento por obra del cual se entretenían en el estudio de este o aquel mecanismo de la vida psíquica sin caer en la cuenta de que se les escapaba precisamente en el estudio del hombre lo que había de constituir el objeto de su investigación, por el contrario, precisamente ellos —por el origen histórico de su disciplina, por la variedad de métodos que utilizan de otras disciplinas cambiándolos y, sobre todo,

por la especial función que su disciplina tiene preponderantemente entre la ciencia y la filosofía, o al menos como límite extremo de la investigación científica, fuera de la cual se encuentra la indagación filosófica— están llamados a unir, en una visión orgánica, los resultados de las ciencias que estudian al hombre y a presentarlos en su totalidad como aspectos del viviente en el que la actividad orgánica y la actividad psíquica se manifiestan en las obras que son el producto de las acciones humanas características.

BIBLIOGRAFIA

- Weyl, H.: *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*. Leipzig, 1927.
- Bumke, O.: *Gedanken ueber die Seele*. Berlín, 1941.
- Burloud, A.: *Psychologie et biologie*. "Revue de métaphysique et de morale", vol. 43, 1937.
- Friedrichs, K.: *Leben als hochdimensionale Ordnung und das Leib-Seele Verhältnis*. "Acta bioteoretica", vol. VI, págs. 1-11, p. I, 1942.
- Gehlen, A.: *Der Mensch, Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Berlín, 1940.
- Gemelli, A.: *Psicologia e biologia*, III edic. Florencia, 1919.
- Græf, E. de: *Philosophes et psychologues*. "Tijdschrift voor Philosophie". Jaarg. III, n. 3, 1941.
- Köhler, W.: *Gestalt Psychology*. New York, 1929.
- Koffka, K.: *Principes of Gestalt Psychology*. New York, 1935.
- Lashley, K. S.: *Brain Mechanism and Intelligence*. Chicago, 1929.
- Tumlirz, O.: *Anthropologische Pscologie*. Berlín, 1939.

RUINAS Y JARDINES

(Su significación y valor en la temática del barroco)¹

POR

EMILIO OROZCO DÍAZ

QUEREMOS destacar aquí a un mismo tiempo estos dos temas de la poesía y de la pintura del barroco que, aunque a primera vista quizá parezca extraño enlazar, sin embargo, si se consideran desde un punto de vista puramente estético, se descubre con claridad cómo responden a una visión análoga y paralela. Precisamente ese común sentido estético que inspira a ambos temas es lo que nos explica mejor el porqué se levantan con valor sustantivo en la temática del barroco. Sobre ruinas y jardines proyectan su atención y su espíritu pintores y poe-

(1) Como ensayo y centrado en la lírica, hemos renunciado inicialmente al estudio ordenado y minucioso que fatalmente hubiera quitado claridad y llevado a lo monótono y de pura erudición. Dejan de citarse composiciones, alguna de verdadero interés, que, Dios mediante, encontrarán su sitio en las antologías de ambos temas que preparamos. En cuanto a las relaciones que estos temas suscitan con épocas paralelas señalamos sólo las que creemos esenciales. Las que el tema de jardín podían plantear en relación con lo musulmán, por su mayor complejidad y alejamiento, hemos preferido callarlas.

tas; como fondo, como ambiente o realidad próxima e incluso como temas independientes.

El fenómeno es bien patente en lo español, aunque muy especialmente en lo literario, ya que en nuestra pintura el tema no religioso queda siempre en segundo lugar. Sin embargo, los ejemplos son suficientes y claros. Sabido es cómo en esta época se pierde, a un mismo tiempo, la imposición de lo natural como norma estética dominante y, consecuentemente, la belleza de la Naturaleza no es admirada como única, sino que al lado ha surgido la de lo artístico y artificial. “Es el Arte —dice Gracián— complemento de la Naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero. Suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfeccionándola en todo; que sin este socorro del artificio quedara inculta y grosera” (2).

De aquí que predomine el gusto por aquellos temas que suponen una contraposición o superposición de lo bello de la naturaleza y de lo artístico y artificial. He aquí, dejando aparte otros motivos de la ideología de la época que vienen a reforzar o coincidir con lo puramente estético o estilístico, el fundamento de esta atención que la pintura y la poesía barrocas prestan a estos temas de ruinas y jardines. En los dos se encuentran enlazados el Arte y la Naturaleza y, como consecuencia, además del sentimiento agudizado de vida, se produce el sentido de lo pintoresco. Ya Wölfflin destacó el tema de las ruinas como una muestra de lo pintoresco-objetivo; de una realidad que ofrece rota “la rigidez de la forma tectónica” y hace entrar la construcción “a formar parte de un todo pintoresco con las formas libremente movidas de la Naturaleza” (3).

(2) *Criticón*, parte I, Crisis VIII.

(3) *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, 1924, pág. 33.

Pero interesa destacar, antes que la obra artística que representa el tema, la atracción por la realidad misma de ruinas y jardines, la relación vital y artística que se establece entre el poeta o pintor y unas ruinas o jardín en concreto. Porque, como fundamento psicológico, interesa por sí este detenerse ante ambas realidades por una atracción en la que rara vez cuenta en el primero la curiosidad arqueológica, y en el segundo el interés naturalista o el simple goce sensual o físico. Por otra parte, precede a toda consideración o reflexión moralizadora, pues es claro que, antes de deducir la enseñanza de la caducidad de la grandeza pasada o de la fragilidad de la belleza de la flor, el poeta ha buscado su contemplación en el primer caso, y en el segundo, no sólo ésto, sino también un marco para la vida cotidiana.

Con brevedad, pero finamente, precisó Simmel el sentido y valor estético de las ruinas y, precisamente, de su análisis se pueden deducir consecuencias que permiten establecer la relación con el jardín que nosotros hacemos. La arquitectura llega a conseguir un característico equilibrio entre materia —esto es, Naturaleza—, y espiritualidad formadora, o sea, artificio. Pero este equilibrio, como dice el citado autor, se rompe “tan pronto como el hundimiento del edificio destruye la plenitud de la forma” (4). Así, “en las partes desaparecidas o destruidas se han desarrollado otras fuerzas o formas —las de la Naturaleza—; de manera que los elementos artísticos que aún subsisten de la obra primitiva y los elementos naturales que ya se han instalado en ella, componen un nuevo conjunto, una característica unidad”. La belleza, pues, de las ruinas, no reside en que sean un elemento del paisaje, sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la Naturaleza. Ante ellas sentimos ese

(4) *Las ruinas*. En *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid, 1934.

proceso de tránsito, de asimilación que la Naturaleza realiza convirtiendo lo artificial en material para su creación. Así, los poetas no sólo perciben este tránsito, este reincorporarse de la materia a su primer origen, sino que incluso lo destacan: “Lo que fuísteis, sois, lloradas piedras”, dice Esquilache ante unas ruinas (5). Y López de Zárate precisará aun más la idea:

*Son (lo que fueron) materiales rudos
a la primera forma reducidos.
Muertos o por nacer, os considero;
según el tiempo os tiene confundidos (6);*

Así, pues, en las ruinas se ha realizado esa asimilación completa de lo artificial y lo natural; su perfil y su color se enlazan ya con el paisaje que se le superpone y le domina.

Para nosotros es de esa misma índole y complejidad la sensación que determina el jardín. Se trata de un igual sentido estético, de una visión paralela, aunque su proceso sea contrario. Naturaleza y artificio se encuentran, pero aquí es éste el que se superpone y limita a la primera; el Arte viene a incorporarse los elementos naturales, ordenándolos, recortándolos para llegar así a la construcción artística del paisaje. El jardín es el paisaje sometido a la espiritualidad formadora, esto es, lo contrario de lo artístico sometido, entregado a las fuerzas naturales. Hay, pues, un sentido vital y pintoresco, un equilibrio inestable, un encuentro de fuerzas que nos hacen sentir también la emoción de algo vivo y natural; pero con su crecer y desarrollo guiado y acotado por lo humano y artificial. En ruinas y jardines se produce así una unidad, una armonía de color, un senti-

(5) *Las obras en verso de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache*. Amberes, 1659. *A unas ruinas*, pág. 271.

(6) *Obras varias de Francisco López de Zárate*. Alcalá, 1651. Soneto: Un amante viendo un edificio arruinado, pág. 27.

do de forma, que imprime en un caso la Naturaleza y en otro el Arte.

Esta superposición y superación de lo artificial que representa el jardín es algo de que tiene conciencia el artista del barroco, y por lo que especialmente se complace. Así lo vemos en Calderón quien, por boca de uno de sus personajes, nos dice ponderando la belleza de un jardín:

*Que adelantarse en él quiso
el Arte a lo natural,
a lo propio el artificio (7).*

Antes Lope, a pesar de su inclinación a lo natural y hacia la Naturaleza, en el jardín ideal que pinta en su *Epístola a Rioja*, entre los versos que una *f fuente canta*, nos dice:

*Que el arte en la naturaleza
imperio tiene con violencia tanta*

Este triunfo del artificio sobre lo natural que se da en el jardín llega a su culminación precisamente en el barroco. Se gustará incluso de que las formas naturales de la vegetación reproduzcan lo humano y animado, como ocurre con las figuras de arrayán. Aquí la intervención del arte del jardinero ha de ser aún más intensa. Así lo perciben los escritores de la época, como Avendaño, quien señala ese empuje de la *materia viva*, de las fuerzas de la Naturaleza, y lo quieto o *muerto* del artificio. El jardinero, "como labra en cosa viva, no puede levantar la mano de estar siempre puliendo el jardín, porque en poco tiempo se le borraré todo" (8).

(7). *Amor, Honor y Poder*. Jornada II.

(8) Fray Cristóbal de Avendaño: *Sermones de Adviento con sus festividades y Santos*. Barcelona, 1630.

Como otro caso extremo curioso, buena muestra de esa imposición de lo artificial, recordemos la idea que propone y dibuja Saavedra Fajardo en su *Empresa V.*^a El príncipe aprenderá la fortificación “fabricando con alguna masa fortalezas y plazas, con todas sus entradas encubiertas, fosos, baluartes, medias-lunas y tijeras, que después bata con piecezuelas de artillería; y para que más se le fijen en la memoria aquellas figuras se formarán de mirto y otras yerbas en las jardines, como se ve en la presente empresa”.

Pensemos, además, que en esta intervención y superación de la espiritualidad formadora no son sólo las manos de los jardineros, sino las de los mismos moradores las que guían y recortan flores y plantas. De ahí el que se dé en muchos casos esta íntima complacencia, como la del artista con su obra, cual nos demuestra, entre otros, Lope de Vega cuidando de su jardincillo: “En los huertos y jardines —dice Fray Diego de Vega— suelen sus dueños tener puestos los ojos, y... cortar dellos un clavel o una rama, lo sienten en ellos” (9). En términos análogos se expresan otros escritores de la época. Ello nos confirma aun más las profundas raíces psicológicas del tema y el valor de expresión íntima que en algún caso puede tener.

La misma superación que representa lo artificial sobre lo natural en árboles, plantas y flores, se da también en el elemento de naturaleza que le es necesario al jardín, esto es, en el agua. El agua, no sólo es un medio y complemento para el jardín barroco, sino una finalidad estética independiente que se aprovecha con múltiples formas en busca de efectos que a veces también representan la negación de su característica esencial como materia líquida. Es en esta época cuando se multiplican las fuentes, estanques, arroyos, surtidores y, en general, toda clase

(9) Fray Diego de Vega: *Empleo y ejercicio sancto sobre los Evangelios de las Dominicas después de Pentecostés*. Valladolid, 1608.

de artificios y juegos de agua. Para citar un caso de esta artificiosidad, llevada a lo refinado y rebuscado, y ligada a lo íntimo y personal, basta recordar una de las fuentes que adornaban el *carmen de Soto de Rojas en Granada*; además de *peñascos con mucha cañería*, representaba, según dice Trillo de Figueroa, dos galeras de metal combatiendo un castillo de lo mismo, siendo las armas de todos —remos, forzados y demás instrumentos— todo de agua arrojada por sus cañerías y repartimientos” (10). Es de indicar que en alguna ocasión el artífice llega a lo desagradable, como en el caso de una de las fuentes del famoso jardín del Duque de Medina Sidonia, en Sanlúcar, que describió Colodrero de Villalobos (11).

Lo mismo que en lo pequeño, las grandes fuentes barrocas, como algunas de las famosas de Roma, nos muestran bien esa alteración de la materia realizada por obra de lo artístico, que la encauza y lleva a adquirir determinadas formas contrarias a su natural horizontalidad. Conviene tener presente esta superposición del artificio para explicarse en parte la estilización y embellecimiento de lo real, que se dan en las descripciones de la poesía barroca. La conversión del agua en cristal que se realiza en el lenguaje culterano, está en cierto modo de acuerdo con la visión real de estos tan gustados juegos de agua. La repetición y vida de alguna metáfora, como el llamar al surtidor lanza o pica de cristal, que encontramos en Lope, en Soto, en Cubillo y en Collado del Hierro, nos indica, más que una influencia literaria, la complacencia por la acertada designación de una gustada realidad.

Por último, como otra muestra de la gala del jardín barroco,

(10) Francisco Trillo de Figueroa: Introducción en prosa a la mansión segunda de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Granada, 1652.

(11) La reproduce Rodríguez Marín en: *Pedro Espinosa*. Madrid, 1907, pág. 251.

que en cierto modo se puede considerar como artificio, ya que se persigue la visión distinta de lo natural y corriente, pensemos en el gusto por las flores exóticas que se despierta en la época. El caso extremo lo ofrece Holanda, donde se desarrolla la llamada *tulipomanía*. En España merecen que les recordemos los jardines de Lastanosa, que describió, junto con la casa, él mismo y su amigo Ustarroz, en los que no faltaban las flores “que gozan los más remotos países”. Recibía por ello catálogos de varios puntos de Europa, y precisamente cuando escribía esta descripción esperaba recibir de Bolonia la *rosa senente o de la China*, que sólo poseían dos príncipes de Italia (12).

Es interesante señalar cómo este común sentido estético que anima ambos temas coincide en el momento del barroco con otro paralelismo de contenido. La enseñanza moral que los poetas deducen de las ruinas y del motivo central del jardín, esto es, de las flores, tiene también un sentido paralelo, y con su natural consecuencia en lo estilístico. Porque si la belleza frágil y transitoria de la flor suscita el recuerdo de la humana, las ruinas hacen pensar en el deshacerse del cuerpo, que se convierte en tierra y en polvo; en el incorporarse a su primitivo origen. Así Quevedo verá las torres de Joray como:

*Calavera de unos muros
en el esqueleto informe
de un ya castillo difunto* (13).

Así no es extraño que en la obra de un poeta como Rioja, tan inclinado a lo moralizador, se encuentren repetidos ambos te-

(12) *Descripción de la casa de Lastanosa*, por Juan Andrés Ustarroz. Reproducido en *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, por F. J. Sánchez Cantón, tomo V. Madrid, 1941.

(13) *Obras completas*. Ed. Astrana Marín. Madrid, 1932. Romance XLVIII: Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños.

mas. Como también creemos significativo se hable de la ruina de las flores. La conclusión es la misma: que sólo *el tiempo vive*, diríamos con palabras de Esquilache.

En lo estilístico encontramos también ese sentido paralelo, pero de proceso contrario, análogo a su íntima naturaleza estética. Al cantar a las flores, el poeta presenta primero la imagen llena de *pompa y alegría* del risueño amanecer de la flor para contraponerla seguidamente a la lastimosa de su muerte *en brazos de la noche fría*. Tan agudamente siente el hombre del barroco la alegría del primer momento como la tristeza del segundo. Así nos lo dice Andrenio en el *Criticón*: "Lo que me lisonjearon las flores, primero tan fragantes, me entristecieron después, ya marchitas" (14). El contraste será más violento conforme avanza el barroco, como vemos al comparar la visión de Rioja con la de Calderón. En el tema de las ruinas el poeta busca el contraste inverso: tras la imagen de *dolor* de los *campos de soledad*, llenos de ruinas, se nos sugiere la grandiosa y bella de la *famosa ciudad que fué*.

Queremos señalar, tras de este florecimiento barroco de los temas de ruinas y jardines, que persisten con la variación propia del rococó en el siglo XVIII, la matización de ambos temas o, mejor dicho, de ambas realidades, que surge en la época neoclásica como una consecuencia de la reacción científica e investigadora. Se trata de una mayor complejidad por una última superposición de lo espiritual, pero ya no artística, sino intelectual y científica: la Arqueología y la Botánica. En los dos casos vendrá a despojarlos, en parte, de su emoción; nos referimos al jardín botánico y a las excavaciones.

Y, por último, señalemos la reaparición vigorosa de ambos temas en el romanticismo. Llegarán a ser el ambiente y fondo tópicos en la pintura y descripciones de la época, sobre todo en

(14) Parte I. Crisis III.

la visión de atardecida y de nocturno, algo ya también preferido por el barroco. Pero, en particular, merece señalarse la superposición de ambos temas, la complejidad máxima entre Naturaleza y arteificio: la ruina del jardín, el jardín abandonado. Se trata, pues, de la reincorporación a la Naturaleza de los elementos naturales en un tiempo sometidos a lo humano; y no simple materia muerta como en la arquitectura, sino algo tan vivo como los árboles y las flores y, para colmo, en el momento de la ruina de la vegetación, en la visión otoñal. La nostalgia de la vida que pasó llega a su sensación más aguda y penetrante. Pero esta visión compleja ya se insinúa también en el barroco. La genialidad de Lope nos la ofrece pintando con profunda e íntima emoción su *Huerto deshecho*:

*Otra Numancia de árboles y vides,
un Sagunto de flores y retamas:
las piedras hojas y los muros ramas.*

Es cierto que el tema de ruinas se da en las Letras y en la Pintura, sobre todo en Italia, no sólo en pleno Renacimiento, sino incluso en el Cuatrocento; pero las razones que lo motivan y la visión que de ellas se tiene es distinta. Se trata, de conformidad con el ideal renacentista, de la admiración por la antigüedad clásica o, más en concreto, por Roma. Es el deseo de percibir la vida, de estudiar la construcción, las formas de su arte, de gozar con sus restos; pero no interesándole esa visión compleja de Naturaleza y Arte. En muchos casos se podría hablar de un puro sentido o intención práctica. Se podría decir que en esencia es puro interés de reconstrucción, y así lo que se ansía o gusta no es su fusión con el paisaje en una visión única, sino, precisamente, el aislar lo artificial de la Naturaleza para incorporarlo íntegramente al mundo del Arte. No es el deleite de lo pintoresco resultante, sino el de las formas bellas de por sí, que

se consideran como ideales y perfectas. Basta comparar un dibujo de Berchen de las ruinas de Roma con obras anteriores, tanto de italianos como de extranjeros, para comprender de golpe el cambio de visión.

Donde sí encontramos un sentido análogo a lo barroco es en la pintura alemana del siglo xv y primeros años del xvi. Recordemos como caso bien expresivo el *Nacimiento de Cristo*, de Altdorfer, en el Kaiser Driedrich. También la pintura religiosa de esa época ofrece bellas muestras del tema de jardín, como ambiente de la composición; pero conviene recordar que se trata precisamente del momento barroco de lo medieval, de ese período del gótico tardío que por su mayor fuerza y persistencia en el norte ofrece allí los más acusados paralelos en la plástica con la visión y sentido del barroco.

En lo literario ocurre igual. Para no alejarnos demasiado de lo español, pensemos en dos obras extranjeras que tienen verdadera resonancia en nuestro país: el opúsculo de Du Bellay *Le premier livre du antiquités de Rome*, y en el soneto, igualmente dedicado a Roma, que comienza: "Superbi colli et voi sacre ruine". Du Bellay es francamente imitado por Quevedo en más de una composición (15), y en cuanto al soneto último, repetidas veces y en varios momentos lo siguen nuestros poetas, incluso declarándolo abiertamente, como le ocurre a Lope (16). Pero como sucede en el barroco con tantos motivos y temas de lo renacentista —sabida es la relación de forma final en que está aquél con respecto al Renacimiento— se altera su contenido, su concepto de la realidad misma del tema, el punto de vista y, por último, lo estilístico. Así, como decíamos, aparte de estos cambios y, sobre todo, de la atracción por lo pintoresco, de la es-

(15) V. Rufino J. Cuervo: *Dos poesías de Quevedo a Roma*. En *Revue Hispanique*, tomo XVIII, 1908.

(16) R. Fouché-Delbos: *Notes sur le sonnetes superbi colli*. Idem, tomo XI, 1904.

pecial y aguda emoción de vida en esta fusión de lo natural y lo humano, hay otros impulsos en nuestra ideología de la época que refuerzan la atracción por este tema en la poesía y la pintura.

La visión pesimista de lo mundano, el sentimiento de desencanto y desilusión han invadido España; nuestra derrota y caída nos lleva a concebir la vida en el punto extremo de lo transitorio: Como una sombra vana, como un sueño. Pero este desencanto español, como señala Pfandl, "no es un desprecio del mundo nacido del libre-albedrío, sino que es conocimiento de la realidad, desilusión, desencanto" (17). Así, nos lleva al afianzamiento de las verdades eternas, y a la vez a un constante pensar en el pasar del tiempo y en la muerte. He aquí la fundamental razón de la importancia que el tema de la muerte, incluso como visión de cadáver y esqueleto, adquiere en la poesía y en la plástica del barroco: las ruinas se ofrecen como el más elocuente paralelo de la vejez y de la muerte. Es la vejez y muerte de la obra del hombre; es la más aleccionante visión de la incontenible fuerza del tiempo. Así, Rioja, al cantar las ruinas de Itálica, dirige al tiempo sus palabras. Igualmente Lope, que llorando, le pregunta en un romance:

*¿Quién se ha de poner contigo
a fuerza, tiempo ligero? (18).*

Por esto algunos españoles no sólo sentirán ante la imagen de las ruinas la admonición íntima de la transitoriedad de la vida, sino también la dolorosa y real visión plástica del derrumbamiento de su Imperio. Así, Quevedo, el que con más fuerza y dolor percibe y siente esta realidad, para expresar ese derrumba-

(17) *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*. Barcelona, 1933.

(18) *Romances a Filis*.

miento de España recurrirá a la imagen de las ruinas, que, además, se le presentan como *recuerdo de la muerte*:

*Miré los muros de la Patria'mía
si un tiempo fuertes ya desmoronados.*

Y hasta íntimamente sentirá su cuerpo como un *débil muro de tierra* que escala y desmorona la muerte (19). El punto máximo de esta interpretación del tema de ruinas referido a la transitoriedad y vanidad de lo humano lo marca su silva "A un Rey muerto" (20). Es la plena fusión, como nunca se da en su obra, a pesar de tender siempre a ello, de dicho tema con el de la muerte. Son las *pobres y oscuras ruinas desconocidas* de un sepulcro, cuyas *piedras del tiempo vencidas, enmudecieron las letras*, sobre las que:

*El caminante junto
leyó y pisó soberbias del difunto.*

Sólo quedan unos *hüesos sin orden derramados*,

que en polvo hazañas de la muerte escriben.

Como queda apuntado, nuestra poesía de ruinas —aunque formalmente enlace con lo final renacentista— tiene sus raíces en algo más trascendente que esa emoción de lo pintoresco y ese sentido de melancolía y nostalgia de la vida que pasó, que, unido a la admiración por la antigüedad, constituyen las notas dominantes en la visión del tema que, en general, recogen las letras y la pintura fuera de España.

Aunque, de paso y rápidamente, ya señaló Pfandl esta rela-

(19) Sonetos. Ed. cit., pág. 405.

(20) Ed. cit., pág. 504.

ción íntima del tema con nuestro pensar. “Es bien significativo —dice— que del anónimo y esporádico soneto italiano *superbi colli* conozcamos cinco o seis imitaciones, precisamente de la lírica barroca española” (21). Una de las primeras, aunque referida a Cartago, es el soneto de Cetina, que como tal imitación recogió Herrera en sus *Anotaciones* a las poesías de Garcilaso, y por cierto, señaló “como uno de los buenos sonetos que tiene la lengua española”. Es verdad que corresponde aún al momento renacentista, y que apenas se acusa todavía ese angustioso sentir de lo temporal que alienta como nervio en el barroco. Su enseñanza y relación con lo humano, como renacentista, es más alegre y consoladora; se piensa en el final del mal y no de la vida:

*Gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo,
que si del tiempo fuistes derribados,
el tiempo derribar podrá mis males* (22).

Las ruinas, para el poeta, son una realidad aprovechada circunstancialmente; pero, que por seguir un modelo, adquieren mayor importancia. Es también significativo el que sea dentro de lo renacentista, y precisamente en Andalucía, el sitio en que irrumpa el tema, ya que aquí seguidamente, se inicia lo barroco y se alcanza su culminación. Así encontramos después todo un grupo de composiciones de poetas sevillanos que cantan a las ruinas.

En primer lugar hay que citar otro soneto de Herrera, que por cierto, como ya señaló Coster, parece referirse a las ruinas de Itálica; el tema, que como realidad vista y admirada, será central en la lírica sevillana. Como en tantas otras ocasiones, se le interpone al poeta el amor imposible por la Condesa de Gelves. Es consciente de la clara lección, que descubre la ciudad

(21) Ob. cit.

(22) *Biblioteca Autores Españoles*, tomo XXXII, pág. 46.

en ruinas, incluso *a la ruda muchedumbre*; pero seguidamente confiesa:

*Sólo yo en mis grandes males hechos
nunca sé abrir los ojos a la lumbre* (23).

Piensa que su *esperanza ha fabricado edificio más firme*, y aunque ve que *se derriba sigue al fin su engaño*.

Es de señalar en la evolución del tema cómo al avanzar el barroco no sólo se hace más frecuente, sino además cómo se matiza y orienta en sus aspectos más característicos: la agudización del sentido de lo temporal y la visión pictórico-pintoresca.

Algunos de los motivos y pensamientos que aparecen en nuestros primeros versos de ruinas, como los citados de Cetina, los vemos igualmente matizarse conforme a la nueva ideología. Así, esa idea de *remedio* que destacábamos, la encontramos repetida en Arguijo, pero filtrándose ya la nota escéptica:

*Mas la razón advierte que confía
en remedio engañoso si procura
con los ajenos consolar sus males* (24).

También en Lope la visión de las ruinas *será gran consuelo a su esperanza vana*, y Esquilache concluye que *si no es consuelo, servirá de ejemplo* (25). Esta idea de ejemplo de la *fuerza poderosa* del tiempo es la que se impone en todos los poetas del barroco. Las ruinas, como este y otros poetas dicen, no son más que *trofeos del tiempo*.

Frente a esta destrucción de lo material algún poeta destaca

(23) Edición Clásicos Castellanos. Madrid, 1914. Soneto LXVI.

(24) B. A. E., tomo XXXII, pág. 400. Soneto *A Cartago*.

(25) *Rimas humanas y divinas*. Madrid, 1634, Tol. 28. Esquilache, ob. cit. Canción cit.

la supervivencia de los valores morales o espirituales: del heroísmo, del *decoro*. Nos hace ello pensar en esa tercera vida de la fama de que hablaban los poetas del siglo xv. Así Céspedes concluye que:

*Sólo el decoro que el ingenio adquiere
se libra de morir o se difiere (26).*

Y Villamediana, frente a la ambición terrena que *cierra el camino a la inmortalidad*, afirma que:

*La virtud es el medio peregrino;
el valor, y el talento prestan vuelo
sin que el tiempo contrario lo limite (27).*

Por esto, la misma ruina supondrá el acrecentamiento de este valor, como Arguijo dice, refiriéndose a los muros de Cartago:

*Que mucho más creció vuestra memoria
porque fuistes del tiempo derribados
que si permaneciéredes seguros (28).*

También Lope, ante su *Huerto deshecho*, concluye afirmando con melancolía y arrepentimiento:

*Unico sol, no padeció ruina,
cándida virgen, la virtud divina.*

En cuanto a pensamiento, la primera composición que marca, con acento grave y trascendente, el surgir de lo barroco, es

(26) *El Arte de la Pintura*. B. A. E., tomo XXXII, pág. 363.

(27) *Obras*. Zaragoza, 1629. Sonetos fúnebres. Soneto 23.

(28) B. A. E., tomo XXXII, pág. 400. Soneto *A Cartago*.

el soneto de Medrano, precedente inmediato de la famosa canción de Rodrigo Caro (29). Tenemos de él dos variantes, y es interesante señalar cómo todavía en una de ellas el tema sigue ligado a lo amoroso, aunque las ruinas objetivamente hayan adquirido una mayor importancia. En la otra se hace libre, y la referencia a lo humano es ya general. Lo que falta aún es el sentido de lo pintoresco. Y no es que se pierda esta referencia a lo amoroso y femenino —una prueba en contra sería, entre otros, Lope—; pero sí es indudable y patente que apenas cuenta, y que cuando existe la relación es más rápida y, sobre todo, de un tono pesimista distinto. En alguno será, como en Esquilache, sólo para hacer sentir más palpablemente la fragilidad de la belleza humana:

*¡Oh fuerza de los años poderosa!
Pues muros y arcos en olvido pones,
¿qué harás de Silvia solamente hermosa? (30).*

Es también de interés señalar como síntoma de época, y en muchos casos como nacionalización del tema, el hecho de que la clásica admiración a las ruinas de Roma, lo propiamente renacentista, y en gran parte el origen del tema, apenas cuenta en nuestra lírica barroca. Salvando los casos de Quevedo y de un soneto de Jáuregui, ambos muy justificados por su permanencia en Italia, no aparece como motivo central de composición hasta ya el momento final de lo barroco y del surgir de la nueva reacción clasicista como ocurre con el soneto de Alvarez de Toledo. Al contrario de esta tendencia se da en lo nuestro como una reacción que hace que hasta en los comienzos, en el

(29) Idem, pág. 350. La segunda variante la inserta Pedro Murillo en su *Geografía Histórica*. Hace referencia a ella A. de Castro en B. A. E., tomo XLII, pág. 595.

(30) Ed. cit. Soneto X: *A Sevilla la vieja*.

soneto de Cetina, se sustituya y contraponga Cartago a Roma. Junto a las ruinas propiamente españolas, éstas serán uno de los temas preferidos a lo largo de todo el período del barroco. Ese sentimiento se acusa bien en Esquilache:

*Si fué vencer a Roma honor bastante;
¿por qué subiste a penetrar el Cielo
y a dar a sus estrellas la venganza?* (31).

Las dos ruinas que con más frecuencia cantan nuestros poetas son las de Itálica y las de Sagunto. Ello demuestra cómo responden no a una influencia en abstracto del tema, sino a una gustada contemplación, directa, de la realidad. Así Hurtado de Mendoza escribirá un romance a las ruinas de Sagunto con motivo de una visita de Felipe IV (32). El amor patrio, a veces más intenso cuando se refiere a la tierra natal, refuerza este interés por la ciudad en ruinas. En este aspecto recordemos la canción de Beltrán Hidalgo *A las ruinas de la ciudad de Cartagena, su Patria* (33). El tema, desde luego, se convierte en fórmula satisfaciendo la intención moralizadora y la visión pintoresca; pero termina en algunos casos penetrándose de un nuevo sentido real, aunque no externo, sino espiritual y contemporáneo: la referencia a la decadencia política con tono que funde la elegía y la sátira. Este sentido alienta en Quevedo y en algunas composiciones, como el soneto de López de Zárate "A una grande Monarquía caída", y sobre todo, la canción de Enríquez *A la ruina de un Imperio* (34).

(31) Idem. Soneto CI: *A las ruinas de Cartago*.

(32) *Obras líricas y cómicas*. Madrid, 1728? Romance: *A las cortas señas que halló el rey en el Castillo de Murviedro, ruinas de la antigua Sagunto, habiéndola subido a ver*.

(33) Francisco Cascales: *Tablas poéticas*. Tabla V.

(34) López de Zárate, pág. 92, y Antonio Enríquez Gómez: *Academias morales de las musas*. Madrid, 1660. Academia II.

La acentuación de la visión pintoresca, de la línea movida y quebrada y de la mancha de color del verde de hierbas y jaramagos, es posterior al cambio de pensamiento ya señalado y, consecuentemente, crece conforme avanza el barroquismo. Además, esta visión lleva, conforme al gusto de época, por el contraste, a la contraposición inmediata de la presente imagen que contempla el poeta y la bella y grandiosa de la realidad pasada. De aquí también —y volvemos a pensar en la poesía medieval— que en el estilo reaparezca a veces la fórmula del *ubi sunt*, como con entereza y gravedad repite Enríquez en su citada canción.

La nota pintoresca de perfil y color, aunque contenida cual corresponde a su posición dentro de lo barroco, aparece en Rioja: las *canas ruinas que fueron anfiteatro, aparecen en puntas desiguales* y, además, todo lo *ubre yerba, y silencio y horror vano* (35). Junto a él es forzoso colocar a Rodrigo Caro, cuya canción *A las ruinas de Itálica*, aparte otras composiciones de menos interés, constituye, como es sabido, una de las formas más expresivas del tema. Aunque el arqueólogo no se deja ocultar por el poeta, nos ofrece el mismo sentido de lo pintoresco: por el *despedazado anfiteatro, por entre los mármoles y arcos destruidos y estatuas tendidas, crecen zarzales y amarillos jaramagos, y corren los tagartos*. Con ello se enlaza la erudición histórica, ya en la forma tópica de evocación del pasado o interrogante, ya como simple nota erudita (36).

Un momento más avanzado, más dentro del cultismo, nos marca otro andaluz, Carrillo de Sotomayor, quien nos pinta una torre derribada e insiste en la idea de la verdura que cubre las ruinas:

(35) B. A. E., tomo XXXII, pág. 380.

(36) V. Menéndez Pelayo: *Vida y escritos de Rodrigo Caro*. En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Allí se habla de sus versos de ruinas y se señala el influjo de Propertio, apreciable también en Quevedo, y en el que no nos detenemos por ser cosa secundaria para nuestro objeto.

..... niega vella
la hiedra, huésped que se abraza en ella,
o ella, se esconde en ella, de afrentada (37).

Esta visión pintoresca de torres destruídas que se contraponen a la imagen del pasado en que eran envidiadas por las estrellas, no falta en el recargado paisaje de las *Soledades gongorinas*: si antes,

*Las estrellas, nocturnas luminarias
eran de sus almenas*

.....
*Yacen ahora, y sus desnudas piedras
visten piadosas yedras:
Que a ruinas y a estragos,
sabe el tiempo hacer verdes halagos (38).*

Ya hemos dicho cómo destaca también Lope por el número y variedad de sus composiciones de ruinas; pero, especialmente, de todas ellas nos interesa recordar uno de sus romances, *A Filis*, en el que el poeta desterrado se lamenta de la fuerza del tiempo ante las ruinas de Sagunto, uniendo su dolor con el de la heroica ciudad:

*Que como la piedra cae
y sube a su esfera el fuego,
he venido a este lugar
como a verdadero centro.*

Así, paralelamente, desarrolla la idea del cambio del pasado al presente suyo y del lugar en ruinas:

(37) Ed. Dámaso Alonso. Madrid, 1936. Soneto XI.

(38) *Soledad* I, verso 205 y siguientes.

*Ya fuiste ciudad insigne
y fui yo dichoso un tiempo,
tú mármoles levantabas
y yo mi ventura al cielo;
tú por ser buena ciudad,
yo por ciudadano bueno
ambos, en el suelo estamos:
tú difunta, yo muriendo.*

La visión pintoresca es completa; hasta el cruzarse al artificio de lo pastoril viene a darle indirectamente un complemento más real y pictórico a la escena de ruinas. Sobre este campo, donde *yacen los mármoles de inútil yerba cubiertos*, vienen a pacer las cabras de Belardo:

*Y sólo de sus balidos
por derribados cimientos
estas bóvedas escuchan
tristes y espantables ecos.*

Pensamos en el dibujo de Berchen con las ruinas del Coliseo, por entre cuyas piedras y hierbas trepa y pasta el ganado; la misma visión, aunque hecha fórmula, del bello cuadro de Marieschi, existente en la Academia de Venecia.

Aunque con tono más grave y contenido, y con mayor profundidad de concepto, que hace se esfume lo puramente descriptivo y anecdótico, merece recordarse también en este aspecto la citada canción de Enríquez Gómez. Sobriamente nos pinta el cuadro de la *campaña desierta*, en la que *apenas la yerba, a manchas, sale vergonzosa*, y al fondo el monte coronado de *rústicas almenas y partidos torreones*, aunque no falta la repetida hipérbole de que *fué torre que conquistó las estrellas*. Tras de ello, el poeta, trascendiendo el tema y marcando clara-

mente la incorporación a él del sentido histórico-político, se remonta a más amplias y profundas consideraciones sobre toda la grandeza destruída. Una posición análoga es la que ocupa Esquilache, otro de nuestros grandes cantores de ruinas.

La misma visión gongorina, pero recargada y llevada al tono burlesco, cual corresponde al momento final del barroquismo, es repetida por Salazar y Torres, que nos marca el punto extremo de lo anecdótico, pintoresco y colorista. No es sólo la multiplicidad de zarzas, cabrahigos, matas y demás hierbas, sino la de animales, como lagartijas, salamanquesas, grajos y vencejos. Todo ello enlazado con la técnica, ya monótona, de yuxtaponerlo a la imagen del pasado:

*Pues fábrica, a quien fueron las estrellas
con vagos tornasoles,
sus trémulos faroles;
ahora sustenta, de su mal testigos,
en vez de chapiteles, cabrahigos.
Y los que componían
artesonos, molduras, y dibujos
rojos escaramujos
y zarzas guarneçían;
siendo los cuartos bajos,
que antes pulieron láminas, y espejos,
camarín de vencejos,
y alcoba aun no capaz para los grajos (39).*

No merece la pena el recordar la frecuencia con que aparecen ruinas en los fondos de cuadros de la época barroca, e igualmente como elementos complementarios de ambiente y términos próximos; pero sí lo merece el anotar cómo el tema se

(39) *Cítara de Apolo*. Madrid, 1681, pág. 81.

hace independiente, pasando a ser cuadro de moda, a veces confundido o relacionado con el cuadro de perspectivas. De aquí el gran número de cuadros anónimos y de maestros de tercer orden que cultivan este género. Igualmente merece señalarse cómo también los grandes maestros del barroco dejan muestras de ello. Así Rubens con su *Paisaje con las ruinas del Monte Palatino*, y Rembrandt con otro paisaje de ruinas, conservado en la galería de pinturas de Kassel.

En lo italiano hay siempre, a más de la corriente de época, la constante tendencia a exaltar la grandeza de Roma como símbolo de la antigüedad clásica y cristiana. Ello impulsa el que allí surja la pintura de vedutas, que podía satisfacer al viajero en su gusto por tener un recuerdo de Roma. En gran parte, la pintura de ruinas que, como cuadro de moda, se extiende por Europa, tiene su origen en lo italiano, aunque el esplendor se consiga allí ya en los finales del barroquismo, en pleno siglo XVIII, con Panini. Discípulo de los Bibbiena, quienes dedicados sobre todo a la decoración, habían cultivado el tema junto con las perspectivas, nos ofrece una obra en la que con pleno sentido de lo pintoresco y con gracia y finura el tema se ha hecho fórmula. Tras de él, Piranesi, más dentro de la admiración por lo clásico y tendiendo a la exactitud descriptiva, nos da en sus aguafuertes una visión contraria, todo grandiosidad y vigor, que con justicia le ha hecho merecedor del título de Rembrandt de las ruinas.

En lo francés el tema se cultiva por primeras figuras como Poussin y Claudio Lorena. Este último, como es sabido, convierte las ruinas en elementos casi constantes de sus composiciones, y precisamente es quizá el que mejor recoge, conjuntamente, el sentido de lo pintoresco y la admiración por los monumentos de la antigüedad clásica, sobre todo por Roma. Y conviene recordar en la segunda mitad del siglo XVIII a Huberto Robert, por ser el que más se adentra en la sensibilidad romántica.

No es extraño la desproporción que existe en cuanto al número y valía entre las obras poéticas y las pictóricas españolas que tienen por tema las ruinas. En la pintura era difícil insinuar la expresión de ese trascendente sentido nuestro de que antes hablábamos. Claro que no falta como elemento de fondo y términos próximos, conforme al interés por lo pintoresco, general de esta época; pero nuestros pintores de ruinas son, en general, de tercer orden —he aquí la frecuencia del anónimo— y alguno de los destacables de Levante, señalándonos así claramente el influjo de lo italiano. De entre ellos hay que recordar al valenciano Vicente Giner, que trabaja en el siglo XVII, y que sabemos que estuvo en Italia (40). De sus cuadros de ruinas, a veces concebidos al mismo tiempo como de perspectivas, destacan por su fuerte sentido de lo pintoresco los dos propiedad de la Marquesa de la Rosa. Aun más italianizantes son dos lienzos, únicos conocidos, de un pintor mallorquín, Pedro Cotto de fines del mismo siglo (41). Representan templos clásicos en ruinas, pero dominando la parte aún en pie, que así viene a contrastar más con los deterioros y masas de hierba que, casi artificialmente, se extienden por grietas y cornisas.

Dentro de lo sevillano, aparte algunos fondos de Murillo de verdadero interés para el tema —recordemos el *Niño pastor*, del Prado—, destaca a más altura y con más personalidad que los valencianos, el paisajista Ignacio Iriarte, que aunque de Guipúzcoa, allí trabaja y consigue la fama como pintor de paisajes. Su lienzo de ruinas, conservado en el Prado, es una bella y buena muestra del género por su pleno sentido de lo pintoresco y por el tono fino y melancólico que lo anima.

Pero interesa destacar dentro del tema la obra de Collantes,

(40) Antonio Méndez Casal: *Vicente Giner, pintor valenciano del siglo XVII*. "Revista Española de Arte". Año IV, núm. 6. Madrid, 1935.

(41) Idem: *Pedro Cotto, pintor mallorquín del siglo XVII*. Idem. Año IV, núm. 5.

cuya *Visión de Ezequiel* es de lo más expresivo e impresionante de nuestra pintura de ruinas. El artista, sabiamente ha colocado entre imponente ruinas la horrible escena en forma que mutuamente se completan y acentúan su expresión. Nada más íntimamente enlazado que ruinas y cadáveres. La iluminación violenta que deja en sombra grandes masas de edificios destruídos, contrastando con la luminosidad del fondo —*sombras y lejos*, como dicen los poetas de la época—, y sobre los que se confunden unas figuras y se destacan otras, viene también a hacer más hirierte el dramático efecto de conjunto.

Por último, hay también que destacar la vista de *El arco de Tito*, atribuída a Velázquez —para Allendesalazar obra indudable suya—, conservada igualmente en el Prado. Los restos de la antigua Roma, aunque sin buscar formas plenamente ruinosas, se presentan con ese sentido de lo pintoresco, característico de la época, que se realza además con un magistral efecto de luz.

BASTA ojear los títulos de las obras de la época barroca para darnos cuenta del especial valor que como realidad y como tema poético ha adquirido el jardín. Porque al mismo tiempo el arte de la jardinería florece tanto en lo grande como en lo pequeño. La importancia de los jardines y jardineros de Italia y Francia hacen innecesaria la cita concreta. En España, a más de los grandes jardines reales, pensemos en el florecimiento de los cármenes granadinos y los cigarrales toledanos. Pero, sobre todo, conviene recordar que es entonces cuando se publica la *Agricultura de Jardines*, de Gregorio de los Ríos, quien, según sus palabras, es “el primero que escribe esta materia”, en la que estaba informado no sólo por las lecturas, sino, sobre todo, por las experiencias que diariamente, “luego que venía del estudio”, realizaba en su jardín. Según él —y recoge el sentir del momento—, en todos los estados de gentes, “así caballeros, como príncipes,

reyes o emperadores: y para religiosos es honesto y loable, cuando después de cumplir con sus obligaciones, ocupan la vista en aquella hermosura y variedad de flores y verduras" (42).

Así espiritualmente observamos el cambio en la misma vida de ciudad e incluso de la Corte, cada vez menos *menospreciada*, donde, con una matización del gesto horaciano y al mismo tiempo con actitud española de orgullo y de búsqueda de soledad, el artista se recoge en su huerto o jardín que satisface su aspiración de Arte y Naturaleza, y a la par le lleva a la reflexión moral. Pensemos en los varios temas que con éste se enlazan: en árboles, flores, frutas y pájaros. El jardín podrá explicarnos, no sólo algo del porqué predominan, sino en parte también de lo propiamente estilístico, como es el sentido de visión próxima que se acusa en la poesía y en la pintura.

Como exponentes claros del fundamento real y vivo de este tema en la poesía queremos señalar algunos casos: Polo de Medina, Soto de Rojas y Lope. Las *Academias del Jardín*, de Polo, no lo son sólo por el título y el artificio, como en otros casos, sino que corresponden a verdaderas reuniones de poetas que "eligieron por asiento el jardín de Espinardo, digno sustituto de Helicon, florido cuidado de los abriles, sufrido menosprecio de los jardines hibleos y estado dichoso de su ilustrísimo Marqués, D. Juan Fajardo" (43). Con la morosidad del que describe lo que ha visto y gustado un día tras otro, y con un sentido pictórico cual si tomara color de una paleta, el poeta nos pinta este jardín de las cercanías de Murcia, deteniéndose ante árboles y flores para hacernos sentir el atractivo del ambiente y la belleza del detalle.

El canónigo granadino D. Pedro Soto de Rojas se recoge

(42) Publicada en la *Agricultura General* de Alonso de Herrera. Madrid, 1677, pág. 221.

(43) Obras escogidas de Salvador Jacinto Polo de Medina. Ed. J. M. de Cossío. Madrid, 1931. Academia I.

también en su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, donde toda clase de artificios y de obras de arte se acumulan con fino ingenio y con medido efecto decorativo. Su belleza es tal, que un cronista de la época, al enumerar los cármenes granadinos, se ve obligado a citar lo primero (44). La descripción de este carmen albaicinerero le da tema sobrado para su bello poema, una de las cimas del artificio poético culterano. Mas, dentro de lo barroco, y sobre todo de lo granadino —barroquismo más sentido que pensado, todo elegancia y curva contenida—, el poeta, más que la visión amplia de la Naturaleza que Góngora diera en las *Soledades*, que descubren, aun bajo su arreglo y rica decoración, un fondo renacentista, ha preferido esta Naturaleza limitada y recogida de su jardín, donde ya lo artificioso se había superpuesto a lo natural y que, por otra parte, constituía el ambiente que recreaba su vida y que en cierto modo se había penetrado de su espíritu. Años después habitará esta deliciosa mansión un escultor, José de Mora, precisamente dentro de la plástica barroca granadina, el que más agudamente expresará nuestro sentir.

Por último, recordemos el jardín de Lope; ese *venturoso rincón* de la calle de Francos, cuyas flores cuidara el poeta hasta el último día de su vida. “Lope —decía Menéndez Pidal— haya en la adquisición de esta finca un puerto de refugio contra azarosas tormentas sentimentales” (45). Y aun le dará más; no sólo al hombre, sino también al poeta. Esta vitalidad desbordada, *sin freno*, que corrió por España como pocos poetas de su tiempo, mejor que las visiones amplias del natural que contemplara en las costas de Lisboa y Valencia, en las orillas del Tormes, del Tajo o del Guadalquivir, y hasta mejor que las suscitadas por la Histo-

(44) Henríquez de Jorquera: *Anales de Granada*. Granada, 1934.

(45) *El Hogar de Lope de Vega*. En *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires, 1940, pág. 67.

ria y por la Poesía, prefiere este rincón de Naturaleza, donde él ha puesto su mano y su espíritu:

*Que mi jardín, más breve que cometa,
tiene sólo dos árboles, diez flores,
dos parras, un naranjo, una mosqueta.
Aquí son dos muchachos rui señores;
y dos calderos de agua forman fuente,
por dos piedras o conchas de colores (46).*

Allí lo encuentra todo: descanso, distracción, tema poético y hasta los pajarillos para que juegue su hijo Carlitos. Porque no es sólo la belleza pictórica de las flores, sino el concepto, la enseñanza moral:

*Mi huertecillo me dará concetos,
sacados de las frutas y las flores,
de la contemplación dulces efetos.*

Al leer las descripciones de flores y jardines de Lope conviene recordar este huertecillo, que nos explicará mucho de su fondo de realidad y de su íntimo sentido. En este cálido y recogido ambiente tuvieron realidad no sólo aquellas rosas que con tintas encendidas nos pinta en su famosa serie de sonetos, sino también los conceptos y la reflexión moral que a la pictórica visión acompaña. Pensemos que esas flores son las mismas que el poeta regaba bajo la fina y clara luz de los amaneceres madrileños.

Entre los pintores, como casos paralelos a los poetas citados, en los que el jardín se enlaza como realidad vivida con el artista y con la obra, podríamos citar algunos nombres. En primer

(46) *Epístola a Rioja.*

lugar a Pérez Sierra, pintor, que aunque cultivando los más varios géneros de su arte, y también distintas técnicas, consiguió la celebridad por sus cuadros de flores. Según nos cuenta Palomino, “se aplicó a pintar flores y frutas por el natural, con ocasión de un muy pulido jardín que tenía en su casa, que era en la calle de las Infantas” (47). Por esto un poeta dudaba, con gesto muy de época, dónde el pintor producía sus flores más perfectas, “si en el jardín o en el lienzo”.

Junto a él podríamos citar un modesto pintor andaluz, Cristóbal Vela, que vivió casi toda su vida en Córdoba. Allí tenía, “en su casa, un jardinico, a que era tan aficionado, que gustaba no sólo de regarlo por su mano, sino también sacar el agua del pozo”. Precisamente encontró la muerte un día en este jardín, al beber en el cubo del pozo, como detalladamente nos cuenta nuestro Vasari (48).

Agreguemos a estos dos —aunque luego insistamos en ello— al mismo Velázquez, que durante su estancia en Roma hace todo lo posible, hasta que lo consigue, para vivir en los jardines de la villa Médicis.

Por último, para citar un caso que nos enlace poesía y pintura, recordemos a un poeta y pintor: el exquisito Pedro de Espinosa. También tenemos que evocar su figura en el ambiente de huertos y jardines. Con la variedad de enlazar los extremos en ese mundo de naturaleza y arte; desde el pequeño huertecillo de la ermita de la Magdalena, en los alrededores de Antequera, hasta los bellos y suntuosos jardines del Duque de Medinaceli, en Sanlúcar, de aquel Duque tan apegado también a este ambiente que sabemos le comunicaron la muerte del padre *cuan-do regaba unas lechugas*. De estos jardines, en los que tanto conversara y meditara, aparte alusiones sueltas, nos deja una

(47) Antonio Palomino de Castro y Vlesco: *El Parnaso Español pintoresco y laureado*. Madrid, 1793, pág. 717.

(48) Idem, pág. 471.

bella descripción en el *Panegírico*; descripción de fino culterano y en la que, aunque en prosa, el sutil artificio de la poesía se confunde con los de la realidad descrita. “Sus calles, de porfiados mayos, ofrecen a la mano floridas tiranías de la atención. Los árboles de constante verdor, moradores del viento, pagan su riego en sombras floridas a las fuentes que, desatadas, en quejoso cristal, persuaden gozos con discurso de perlas. Estas, olvidadas en su principio, inciertas de su fin, acometen al cielo con diluvios y bajan, polvo de estrellas, a las tazas de mármol. Culta flora, apeada del cielo en los azándares, crece ornato a las eras y logra hermosuras en la variedad. Sobre riscos de aradas conchas y estriados nácares blanquean en alabastros elegantes milagros del cincel. Las pinturas porfían valientes contra la verdad del relieve. La porcelana y el cristal salen del camarín vendiendo estimaciones. La errante monarquía sin ley (en la jaula de mil pasos volando prados y cantando flores) trinan músicas travesuras” (49).

Pero interesa recordar como expresión más íntima, penetrada de profunda y temblorosa emoción, la pictórica visión de las flores del huertecillo de su ermita, que en uno de sus salmos recogerá (50). Alma de encendida religiosidad, delicada voz de fino poeta y penetrante mirada de pintor se encuentran en esos versos; pero ante la belleza de la creación es el pintor el que interroga; el pintor que más de una vez intentara recoger en su lienzo el contorno y color de aquellas flores que le rodeaban en su huertecillo:

*¿Quién te enseñó el perfil de la azucena
o quién la rosa coronada de oro,
reina de los olores,*

(49) Pedro de Espinosa: *Panegírico al Excmo. Don Manuel Alonso Pérez de Guzmán*. Edición Rodríguez Marín. Madrid, 1909, pág. 381.

(50) Ed. cit., pág. 61.

*y el hermoso decoro
que guardan los claveles,
reyes de los colores,
sobre el botón tendiendo su belleza?
¿De qué son tus pinceles,
que pintan con tan diestra sutileza
las venas de los lirios?*

Como vemos, paralelamente a este gusto por el jardín que se observa en la vida, o, mejor dicho, como consecuencia se produce su aparición en la temática, en lo literario y en lo artístico; siempre, como es general en los cambios de estilo, precediendo la Literatura a las Artes plásticas. Pero dentro de lo literario hay géneros más atrasados y apegados a lo tradicional, como ocurre con el teatro, cosa, por otra parte, consecuente, ya que se trata en verdad de la forma artística intermedia o combinada entre lo literario y lo plástico. La lírica es la que señala el cambio, apuntando, dentro del marco renacentista, matices y motivos que alcanzan su expresión y forma acabada en la dramática calderoniana. La transformación se verifica dentro de la poesía pastoril. El convencional y monótono fondo de paisaje de las églogas renacentistas que, aunque artificioso y siguiendo casi siempre el modelo virgiliano, lo integraban elementos de la Naturaleza, persiste, no obstante, en gran parte de la poesía barroca. Todavía Salazar y Torres, al final del culteranismo, se burlará de la imitación repetida de las églogas de Virgilio.

Si el tema de ruinas hemos visto cómo surge en nuestra lírica ligado a lo amoroso, aún es más consecuente que ocurra ello con el tema de jardín. Ya queda anotado cómo, aunque persiste en el barroco el paisaje de visión amplia de la Naturaleza, de montes, valles y campo, surge, como tendencia a la aproxima-

ción, la visión más limitada y concreta, que unida al nuevo sentido de lo pintoresco y de lo ornamental, lleva a la composición colorista, rica y contrastada. Unamos a ello ese triunfo de lo artificial y lo artificioso y comprenderemos mejor la preponderancia del ambiente de prado y jardín en el que se gusta de presentar a la ninfa, dama o zagala.

Aparte las composiciones puramente descriptivas, interesa señalar como forma dominante y central del tema este cuadro de la dama o zagala que sale al prado o jardín, tan preferido entonces, que se convierte en tópico, siendo incluso alguna vez objeto de alusión irónica. Así, Polo de Medina, que burlándose de algunos convencionalismos de los poetas en cuanto al tema femenino, nos dice: “¿Cómo pintará un poeta a doña Teresa? Cogiendo flores en un pradito verde” (51). La belleza de la mujer no sólo compite con la de las flores, sino que además éstas la envidian por su blancura y color, y hasta lo reciben de ella. Con la salida de la pastora o dama, que se confunde con la de la aurora —ya que compite la luz de sus ojos con la del sol— todo es alegre: las flores se abren, las aguas ríen y las aves cantan. El gusto por la acumulación y yuxtaposición de colores y luces, propia del poeta barroco, encuentra en el tema ancho campo donde desarrollarse.

Este aspecto del tema de jardín —aunque confundido con el prado—, que lo centra y anima la figura femenina, es el que deriva y enlaza con las formas últimas de lo pastoril renacentista. La evolución es clara y consecuente con el cambio general de estilo. Algunos sonetos de Herrera y otro de Vadillo podríamos recordar, entre otras muestras, como punto de enlace próximo con lo barroco. Pero queremos destacar especialmente, por creerla más expresiva, una canción, aun más enlazada al nuevo estilo, de otro andaluz, Barahona de Soto, derivada de Parabos-

(51) Ed. cit.

oe, según señaló Gallardo, quizá a través de la de Figueroa, *Sale la Aurora de su fértil manto*, como creía Sedano (52). Aunque no se admita esta influencia interesa ver cómo se identifica lo descriptivo, cómo se acentúa lo hiperbólico y cómo se recarga lo ornamental en el poeta andaluz. La pastorcilla sale al *verde prado*:

*Dejando alegre el suelo
y de sus gracias envidioso el cielo.*

No falta *sobre la nieve del marmóreo cuello la larga vena de oro*, ni el resplandor de su rostro, que es más claro *que la luna y las estrellas*.

*La tierra yerba crece
donde la planta sienta, y cría olores,
y el árbol que desgaja con su mano
pimpollos brota y flores,
y el aire fresco y vano,
hablando, con olores lo enriquece,
y, lleno de alegría,
promete al mundo venturoso día.*

Tras de este cuadro el poeta da rienda suelta a su pasión; nos cuenta la huída veloz de la esquivia pastora y las llamadas y lamentaciones consiguientes. Todo esto, que constituye lo fundamental y más extenso de la composición, la parte casi exclusiva de acción, será precisamente lo que se reduzca y a veces se pierda en lo barroco. En cambio, la descripción inicial se desarrolla convirtiéndose en tema independiente o central. Aumentan y tienden a lo absoluto las hipérbolos de luz y color y, al mis-

(52) Francisco Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto*.

mo tiempo, el ambiente que rodea la figura se recarga perdiéndose la sencillez de paisaje amplio de naturaleza, y aumentando su aspecto florido, deslumbrante de color, que lleva progresivamente a la visión de vergel y jardín. El tema en el barroco sigue su evolución: la figura de la dama o zagala será unas veces sólo aludida; quedará otras el recuerdo o el deseo de su presencia; pero, además, el jardín cuyas flores se han penetrado de un total sentido humano —más de uno recordará que *tuvieron alma*— se hará tema independiente.

Un caso bien expresivo de la transformación inicial del tema —aunque no se dé con exactitud cronológica— nos lo ofrece Esquilache en cuatro composiciones (53). Por cierto que se trata de romances breves y resueltos en su final en unas coplas con su estribillo. Este paso al metro corto será lo dominante. El elemento culto pastoril toma un sabor algo más popular y aldeano, acorde con el metro y ligereza de tono; pero los motivos descriptivos persisten y se amplían como indicamos. En uno, el segundo, el enlace es fiel:

*A coronarse de flores
salieron el alba y Menga
la mañana de San Juan
por el prado de su aldea.*

Este amanece con su hermosura y las aves *todas la lisonjean.*

*Pisaba la hermosa niña
en la yerba blancas perlas,
que envidiosa de su cara
lloró la mañana en ellas*

.....

(53) Ob. cit. Romances II, IV, CXCVIII, CCXL.

*No lleva en grillos de cintas
presa la rubia madeja,
sino desatada y libre
de la prisión de las trenzas.
Con sus hermosos cabellos
el viento apacible juega,
haciendo sombra a la luz
del Sol que salió con ella.*

Otros dos análogos pueden recordarse junto a éste, con las mismas notas hiperbólicas de luz y color, y con la variante, en lo descriptivo, de pintar el tipo de mujer morena; pero queremos destacar, por enlazarlo ya con el tema, el que comienza:

*Al prado salió Marica
una mañana de abril*

Las aguas, viendo *dos auroras riendo*, comienzan a reír —sobre este tema insistirá el poeta— e igualmente los pájaros cantan *a Marica amores*, que con su luz los despierta; y, seguidamente, vemos ya destacar con nueva vitalidad el motivo de las flores que conduce a la visión de jardín:

*y la rosa y el jazmín,
a la luz de su hermosura
agradecen el vivir.
Y viendo que respondían
bañadas en carmesí,
a las preguntas del aire
las flores con voz sutil,
así le cantó Jacinta,
siendo para ver y oír,
de marfil el instrumento,
y las manos de marfil.*

Este momento o visión de la pastora o dama junto a las flores es lo que sobrevive y desarrolla como tema propio el barroco; esto es el cuadro de jardín. Así, dentro aún del tono culto, de lo pastoril, y todavía con el esquema de la canción renacentista, Don Francisco de Quintana nos ofrece en su *Hipólito y Aminta* una fina versión del tema plenamente lograda dentro de su sencillez, y que creemos de interés recordar, no sólo por lo poco conocida, sino por descubrirnos bien su enlace con los precedentes citados:

*Salió Cloris una tarde
de las del risueño abril;
mas quien es flor, ¿cómo pudo
menos que en abril salir?
Salió a dar con sus favores
presunciones a un jardín,
llevando en labios y frente,
ya el clavel, ya el alelí.
Dichosa es la flor, que sabe
reconocerse, y rendir
su hermosura, pues granjea
nombre de discreta así.
Quiso necia la azucena
con sus manos competir,
mas tratóla de grosera
el cortesano jazmín.
Yo vi atreverse una rosa
a sus labios de carmín,
mas aunque la vi atrevida,
también vencida la vi.
Iba a nacer otra luego,
y viendo el caso infeliz*

*de su hermana, se detuvo;
y no se atrevió a salir.
Llegueme junto a un narciso,
y casi decirle oí,
yo muero de aquesta vez,
no amante, afrentado sí.
Tal fué de un lirio el temor
si ya no fué envidia vil,
que estando primero alegre
cuerdo se dejó morir.
Quiso espaciarse el clavel,
salió, y yéndole a advertir,
que estaba Cloris presente,
de vergüenza fué rubí.*

Junto a este ejemplo recordemos otro de Lope, de más alta calidad y brío, de un mayor recargamiento de motivos y color, y en el que, aunque vemos más claramente con todos sus tópicos el tema renacentista, sin embargo, la designación a los elementos de la realidad corresponde a una visión más directa y personal. Nos referimos a uno de los romances de la *Arcadia*, "Cuando sale el Alba hermosa", en el que esta ponderación de la luz y belleza de la amada se enlaza con otro tema, el cortejo rústico, que aunque tiene su arranque en el bucolismo clásico, es también, en lo barroco cuando adquiere una valoración sustantiva, acumulando frutas, animales y flores, con el consiguiente abigarramiento de color, en forma que hace pensar en los opulentos bodegones de la pintura flamenca de la época. En este romance, como muy bien se ha dicho, "encontramos justamente uno de los primeros desarrollos documentables" de este tema común a la lírica y al teatro de Lope (54). Ese sentido de acumu-

(54) J. F. Montesinos: *Prólogo a la edición de Poesías líricas de Clásicos Castellanos*, tomo II, pág. 24.

lación es el que preside también la visión de las flores que vanamente compiten con la bella ninfa; aunque no se nombre el ambiente es propiamente de jardín:

*Los blancos jazmines miro
que con tu frente se afrentan,
las rosas con tus mejillas
hace Venus que se atrevan;
con tus labios los claveles
más se encienden de vergüenza,
que el alelí, jaspeado
de blanco y rojo desprecian.
¿Cuál azucena se iguala
a tu cuello y manos bellas?
¿Qué junquillo y mirasol
a tu esparcida madeja?
¿Qué azar a tu aliento manso,
qué lirio a tus limpias venas,
qué mosquetas a tus pechos,
donde la nieve se engendra?
Jazmines, rosas, claveles,
alelís, azucenas,
junquillos y mirasoles,
azahar, lirios, mosquetas,
ninguna se compara, ninfa bella,
a tu hermosura y celestial belleza.*

Junto a éste, por ofrecernos igualmente enlazados ambos temas, pero ya en un momento de pleno culteranismo, recordemos la espléndida fábula de *Siringa y Pan*, de Fray Plácido de Aguilar, que insertó Tirso en sus *Cigarrales*.

En el momento de arranque de lo barroco, y aunque no ligue con la forma del tema que venimos analizando, es forzoso citar

al poeta levantino Gaspar Aguilar por un pasaje de la *Fábula de Endimión y la Luna*. Con ese barroquismo contenido, que sólo afecta al íntimo sentido de los temas y a la imagen brillante y colorista, pero de construcción sencilla y clara, el jardín se presenta acentuando ese sentido de símbolo y permeabilidad de las flores.

*Para dar remedio y fin,
si es posible, a sus dolores,
se entra luego en un jardín
que estaba entre muchas flores,
matizado de jazmín.
Y con las ansias sobradas
unas flores coge enteras
y otras coge deshojadas,
imágenes verdaderas
de sus glorias mal logradas.
Coge el alelí morado
que a tener amor dispone,
y con el jazmín nevado
coge el lirio aunque lo pone
por ser azul, en cuidado.
Coge en el clavel venganza,
por ser leonado y galán,
en la violeta mudanza,
pero no coge arrayán
por ser color de esperanza (55).*

Dejando a un lado muchas composiciones de este tema de la salida de la dama con la aurora, es preciso destacar como variante de interés la visión que la ofrece dormida junto a un árbol y

(55) Gaspar de Aguilar: *Poesías*. Edición Flor y Gozo. Valencia, 1941.

entre flores. Sin desviarse de la figura femenina, lo encontramos en Góngora, que canta en un soneto a Filis, dormida al pie de un laurel; pero más plenamente lo vemos en una letrilla de Castillo Solórzano:

*Entre los sauces
y entre las flores
hallá el viento a mi niña durmiendo
y dícela amores (56).*

Y, sobre todo, hay un poeta, Salazar y Torres, que gusta e insiste en él. En una canción: "Descubre un amanecer, hallando al salir el sol a Cintia dormida debajo de un jazmín", y en un soneto "exagera el poder de su ninfa, aun en las cosas inanimadas, y prueba con donaire puede tanto despierta como dormida". A la falta de luz de los ojos de la ninfa todo estará triste, sin abrir las flores ni cantar las aves; de ahí la consiguiente visión burlesca frente a lo tópico del tema que nos ofrece el final del soneto (57).

El tema seguirá desarrollándose en el sentido de lo descriptivo, y el jardín y las flores, conforme a esta tendencia, termina por ser objeto central y único. Tenemos composiciones de pura circunstancia, con fundamento real o simple ficción, repitiendo la visión tópico; pero muchas veces el sentido pictórico de interpretación a que impulsa el tema y el aliento humano de que se penetra la flor, permite y lleva a la más varia creación de imágenes. El coger flores será, como decíamos, una de esas circunstancias gustadas y repetidas. Así, Quevedo escribe un soneto "A Lisi cortando flores y rodeada de abejas", y Antonio López

(56) *Tiempo de regocijo*. Fiesta II. En la fiesta I se incluye otro romance repitiendo el tema que acabamos de analizar. Edición Cotarelo. Madrid, 1907.

(57) Ob. cit.

de Vega un romance “Sobre el haber tomado ocasión, para hablar a su amante, al salir a un jardín a coger flores” (58). Como circunstancia análoga recordemos las décimas de Cáncer: “Que un galán le leyó a una dama que estaba en un jardín” (59). La hipérbole se refina y sutiliza: los pies de la dama, las flores:

*Quieren besar una a una
porque no caben más bocas.*

Además se *alían* y *afeitan* para recibirla; la fuente, la hermosura:

*Quiere ver, y en sí tropieza;
buen testigo a la belleza
es quien todo lo murmura.*

Al aura que besó su boca:

*La desconoció el clavel
por venir más olorosa.*

Más cerca de las formas iniciales en cuanto esquema y pobre de concepción, pero con una ampliación y morosidad descriptiva, a veces fina y graciosa, muy de época, recordemos las décimas de Quirós: “A Ardenia, reina de las flores de su jardín”, donde se insiste en la vana pretensión de las flores por competir con la belleza femenina:

*La azucena, que en belleza
hace a otras flores ventaja,
su luz venerando, baja,
con humildad la cabeza.*

(58) *El Perfecto señor, sueño político con otros varios discursos y últimas poesías*. Madrid, 1653, pág. 242.

(59) *Obras varias de Don Gerónimo de Cáncer y Velasco*. Madrid, 1651, pág. 65.

*Que como de la pureza
de su mano hermosa en vano
aprende su estudio ufano
teme, si no la venera,
que ella azotarla pudiera
sólo con darla una mano (60).*

Interesa señalar, cómo precisamente en el momento central del barroquismo, el tema, hasta entonces penetrado de alegría renacentista, y cuando se da la exaltación máxima de la belleza entre alegre coloración del paisaje primaveral, viene a entibiar su goce sensual y sensorial con la lección moralizadora que, día tras día, las flores ofrecen. A veces la figura femenina aparecerá sólo aludida al final para recibir la triste enseñanza de la caducidad de su belleza; de su belleza tantas veces comparada y confundida con la de las flores. Es el completo enlace del tema de la flor y del tema del jardín. Pero no es sólo que las flores se miren como ejemplo de lo humano, sino que progresivamente se intensifica esa penetración de vida y alma como la nuestra. Por esto la lección no es una sola; además del ejemplo de su caducidad y del símbolo de sus colores, encierran una historia de amor. Con su elegancia y compostura de cortesano nos presenta Bocángel, en un romance, a una dama en su jardín que observa y aprende de las flores:

*Notaba Angélica un día,
en las flores de un vergel,
cómo tropiezan las dichas,
el morir, con el nacer.
Vió requebrada una rosa
del silencio de un clavel,*

(60) *Poesías divinas y humanas del P. Pedro de Quirós*. Edición Menéndez y Pelayo. Sevilla, 1887, pág. 42.

*sabiendo decirla mucho,
en la lengua de no sé.
Algo también se arrimaba,
a una violeta que fué
infierno de un alma hoy,
y cifra de un cielo ayer.
La rosa apenas nacida,
desdichada antes de ser,
pues al clavel más vecina,
le padeció descortés.
Mustia se volvió al botón,
sintiendo el trato infiel,
que para entender agravios,
sabr  una flor entender (61).*

Esta más íntima comunicación que se establece entre la figura femenina y el jardín, es cosa que nos enlaza ya con el teatro calderoniano. Un paso más en este sentido nos ofrece el Conde de Rebolledo en un bello romance, por cierto que situando el tema en el ambiente evocador de la corte nazarí granadina (62). El jardín es ya el confidente preferido para comunicar las más íntimas tristezas; las flores acudirán presurosas a recibir a la bella Adalifa, correspondiendo a los muchos favores que les presta con su venida:

*Vencida de persuasiones
la bella ausente Adalifa,
sus cuidadosas tristezas
a un alegre jardín fia.*

.....

(61) *La lira de las Musas*. Madrid, 1635. Romance XIII.

(62) *Ocios del cond  Don Bernardino de Rebolledo*. Madrid, 1778. Tomo I, romance XXI.

*Alborozadas las flores
salieron a recibirla,
que abril es sus pies sembraban,
sus ojos mayos vertían.
Estorbadas unas de otras,
a sus verdes celosías
se asomaban las mosquetas
modestamente lascivas.
Madrugando en los claveles
la púrpura presumida
competencias afectaba,
que ya pagan en envidia.
Ni afeitadas, ni compuestas,
tropezando en las espinas,
se atropellaban las rosas,
de haber tardado corridas.
De sus pomposos doseles
los jazmines se derriban,
atrevidas mariposas
a la luz que les dió vida
.....
Ambiciosamente todas
a su mano se ofrecían,
cuando más se recelaban
entre su nieve marchitas.*

Pero si por una parte le divierten las flores del jardín, por otra,

*Pudo despertar memorias,
nunca en el dolor dormidas,
yedra, que en nudosos lazos
galán álamo prendía.*

Su *advertida secretaria*, la discreta Celima, le señalará cómo plantas y flores, tras su alegre apariencia, encierran desgraciadas historias de amor, de bellezas de *esquiva condición*:

*Aquel laurel aprisiona
tarde arrepentida ninfa,
que perdió su hermosa forma
por su condición esquiva.
Sangre fueron esas rosas
de la beldad más divina,
a los compasivos ruegos
de humano amante rendida.*

Pero, sobre todo, se impone como terrible aviso el ejemplo de su caducidad:

*Fugitiva es la belleza,
bien estas flores lo avisan,
si las ve nacer el Alba
morir la noche las mira.*

Cuando el tema de jardín se ofrece en la poesía como realidad independiente, será lo dominante esta advertencia final, violentamente contrastada con la nota alegre de la coloreada descripción y, además, casi siempre dirigida a una mujer. La humanización de la flor a veces es completa, sin que la parte de acción y movimiento anule lo plástico y descriptivo. Es tema que lleva a las brillantes armonías de complementarios, en particular de rojos y verdes (63). Las flores compiten entre sí, aunque en más de una ocasión, como ocurre desde la antigüedad clásica, la rosa queda como reina de las flores. Así, en el *Palacio de*

(63) V. nuestro trabajo *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*. ESCORIAL, núm. 13.

la Primavera, que describe Góngora, se presenta *con majestad* la rosa a las flores que la esperan:

*No debajo de dosel,
sino sobre alfombras verdes,
purpúrea se dejó ver.
Como a reina de las flores,
guarda la cñe fiel,
si son arcas las espinas,
que en torno de ella se ven (64).*

Todas la admiran y hacen una *inclinación* cortés; hasta el narciso deja la fuente, *que no es poco para él*.

En un romance de Quirós todas las flores compiten *por ceñirse de laurel*, porque, como afirma el poeta, *toda flor lucir desea*:

*Este ejemplo le decía
Daliso a la hermosa Cloris
advirtiéndola que el tiempo,
huye con pasos veloces (65).*

Lo mismo Góngora, a pesar del tono y fino humor que matiza su brillante descripción, concluye con melancólica enseñanza:

*Las flores a las personas
ciertos ejemplos les den;
que puede ser yermo hoy
el que fué jardín ayer.*

Y aun más grave e insistente en la idea de la fugacidad y muer-

(64) Edición Millé. Núm. 61.

(65) Ed. cit., pág. 98.

te de la belleza frente a la fuerza y vida del tiempo, concluye Esquilache una canción a la flor:

*Cuánto, Belisa hermosa,
el sol engendra y su rigor abrasa,
el clavel y la rosa,
y el agua pura, que corriendo pasa,
te avisa en su tristeza,
que el tiempo vive, y muere la belleza (66).*

Frente a esta visión, como en tantos otros temas, se da también la solución final de lo irónico y humorístico, como igualmente surge en el tema de las flores. Ejemplo de ello es la *Matraca de las flores y la hortaliza*, de Quevedo y, aunque de tono más contenido, el romance *A las flores*, de Polo de Medina. Más que visión de conjunto son visiones sucesivas con aciertos y novedades en la descripción. Así Quevedo presenta:

*La azucena carilarga,
que en zancos verdes se sube,
y dueña de los jardines,
de tocas blancas se cubre (67).*

Y Polo, con no menos ingenio, nos pinta el lirio:

*Vestido de adviento quiso
el morado lirio entrar,
con ribetes de pelusa
listado todo el gabán (68).*

(66) Ed. cit., pág. 280.

(67) Ed. cit. Romance CVII.

(68) B. A. E., tomo XLII, pág. 207.

Queremos cerrar esta rápida anotación de aspectos y variantes del tema con otra última sencilla y sentidamente expresada en un romance de Sor Marcela de San Félix, la hija de Lope. Es el tema, en su versión a lo divino: la descripción de "el jardín del convento" penetrada de un cálido y trascendente contenido espiritual (69). Ese reflejo de la hermosura y perfección del amado que los escritores místicos anteriores buscaban en la más completa y amplia visión de la naturaleza la encuentra Sor Marcela en el escondido jardín conventual; jardín cuajado de flores, tapizado de yedras y jazmines, en el que no falta la fuente ni el solitario ciprés que:

*Aunque árbol de tristeza,
provoca a devoción
y soledad enseña.*

Las flores y las plantas son símbolos; muestran las más varias enseñanzas, reprenden nuestras debilidades y, además, suscitan el recuerdo de la hermosura de Cristo. Es la completa animación del jardín y, aunque con tantos precedentes, cobra al contacto de esta femenina e intensa religiosidad una emoción que vivifica hasta la imagen trivial y gastada:

*En las guardadas rosas
a quien espinas cercan,
de tus hermosas llagas
la memoria refrescan.
Los vistosos jazmines
en su candor ostentan
lo lindo de tus manos
y liberal franqueza,*

(69) *Antología de poetisas líricas*, reunida por M. Serrano Sanz. Madrid, 1915. Tomo II, pág. 93.

*porque sin aguardar
que los cojan por fuerza,
ellos se dan al suelo
sin hacer resistencia.
Acuérdate tu olor
la fragante mosqueta,
tan linda entre las flores
y tan noble en sí mesma.
El clavel estimado
tu sangre representa,
y por esto merece
le traten con decencia.
De tus hermosos labios,
del coral dulce afrenta,
su cárdeno color
me muestran las violetas.*

Fuera totalmente de todos estos grupos de composiciones que hemos citado, y aunque alarguemos esta monótona lista — a pesar de todo intencionadamente incompleta — es forzoso hacer mención de algunas otras, incluso de largos poemas, más puramente descriptivos. Son ya verdaderas pinturas hechas con exactitud y precisión que recogen la ordenada visión de conjunto y detalles, de los paseos o calles, cuadros o macizos de verdura y flores, fuentes, estatuas y demás elementos de ornato del jardín; y todo ello reproduciendo un jardín en concreto, aunque corresponde a una creación imaginada, como ocurre con el jardín que Lope describe en su *Epístola a Rioja*. El poema central de este grupo es, sin duda alguna, el ya citado de Soto de Rojas. Fijémonos que corresponde al momento más exaltado de lo culterano; así, las composiciones de Lope que hay que citar después, como la *Epístola* dicha y la *Descripción de la abadía, jardín del Duque de Alba*, corresponden también a lo más gon-

gorizado de la poesía del gran poeta. Parece que el tema, cuanto mayor independencia tiene en la poesía, exige en lo estilístico una interpretación más propiamente barroca.

Y por escribir en Granada no queremos olvidar una de las partes del poema inédito del gongorino Collado del Hierro dedicada a describir los cármenes granadinos (70).

Interesa destacar tras la lírica, como lo más cercano a la realidad, la aparición de la escena de jardín en el teatro que, naturalmente, se da en los géneros de la comedia ligados a lo actual o contemporáneo. Aunque en fecha tardía, es donde mejor percibimos el cambio de fondo y ambiente: lo pastoril cede a lo cortesano.

La visión del ambiente y fondo de naturaleza, monótono y convencional, se altera como todo en el teatro de Lope por la penetración progresiva e intensa de los elementos de la realidad; pero no se da en él, a pesar de darse en su lírica, el triunfo de la escena de jardín. Aunque haya hecho su aparición y comience a ser lugar preferido no llega a desempeñar ese papel esencial, como de elemento vivo, que interviene en el desarrollo de la acción, como ocurre en el ciclo dramático calderoniano. Es curioso y expresivo que en más de una ocasión encontremos en sus comedias la escena de la sala que abre a un jardín.

Conviene no olvidar lo ligada que la escena está a la evolución de la escenografía, y que ésta, hasta bien entrado el siglo XVII, no adquiere en España verdadero carácter artístico, con perspectivas y bastidores, y que precisamente la escena de jardín exige un aparato y artificio mayor. Bien significativo es que cuando en 1626 inicia en Madrid su labor como director de los festejos teatrales el florentino Cósimo Lotti tiene consigo un

(70) *Granada*. Poema inédito. Biblioteca Nacional, ms. 3735.

carpintero y dos jardineros. Y tengamos presente, como dice Vossler, que “lo que llegó a ser esencial en la producción escénica de Calderón: el aparato escénico, la música y el canto, siguió siendo para Lope cosa accesoria, incluso en su última época” (71).

A ese momento de apogeo y triunfo de la complicada escenografía barroca corresponde en España la construcción de muchos de los teatros, y cómo se gusta del fondo de jardín nos lo confirma no sólo la frecuencia de celebrar representaciones en jardines, sino el que se construyan teatros de la Naturaleza con fondo de arboleda y bosque, y alguno de los del Buen Retiro, en una sala que podía abrirse dando vista a los jardines.

No queremos detenernos en Tirso, aunque nos acuse un momento más avanzado, pero sí recordar sus *Cigarrales*, donde, si bien parece sólo ficción, recurre como ambiente y enlace de sus varias composiciones a las reuniones celebradas en esos bellos rincones de naturaleza y artificio del paisaje toledano.

De toda la dramática de ese momento, Calderón, la figura más representativa, es también la que más nos interesa para el estudio del tema, y no porque sea todo novedad, sino por dar forma acabada a los aspectos iniciados en la lírica.

Ninguno ha gustado tan plenamente del tema, no sólo con sentido plástico, sino también percibiendo la emoción de esa superposición de lo artificioso a lo natural; es el jardín tópico del barroco recargado de flores, con profusión de estatuas, fuentes, galerías y juegos de agua. Por esto, el poeta no deja de contraponer y destacar la belleza del jardín frente al paisaje árido; ese gusto por el contraste tan característico de lo calderoniano y, en general, de lo extremo barroco. Así la extraordinaria belleza de una mujer vestida de *toscas pieles* —pensamos en la vi-

(71) *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, 1933, pág. 230.

sión de la Magdalena de la plástica de la época— le suscita el paralelo del jardín:

*Bien como un bello jardín,
en una rústica selva,
más bello está cuanto está
de la oposición más cerca (72).*

Otra vez gustará de contraponer el paisaje de jardín al paisaje marino, haciendo una descripción paralela de refinado artífice:

*El mar a una parte vía,
que con azules bosquejos,
entre las sombras y lejos,
varios países fingía;
a otra un jardín, donde había
flores de rizadas plumas,
tal, que es razón que presumas
entre lejos y colores,
al jardín un mar de flores,
y al mar un jardín de espumas.
Allí el viento levantaba
edificios de cristal,
y el aura aquí celestial
los de rosas humillaba;
allí el agua murmuraba
de los céfiros herida,
y en las hojas repetida
la tierra aquí; y en tal calma
toda era sombras el alma,
toda imágenes la vida (73).*

(72) *La hija del aire. Jornada II.*

(73) *Lances de amor y fortuna. Jornada I.*

Pero nos dará aún otra contraposición o paralelo, que interesa doblemente para nuestro punto de vista: el jardín, con sus flores, y el cielo sembrado de estrellas, los enlaza, como testigos de la escena de amor, uno de sus personajes, y, lo que es más, destacando frente al *saber* de los astros la *influencia* de las flores. Es claro que esta imagen o comparación tiene muchos precedentes, pero pensemos que era precisamente viendo las estrellas como flores de un valle, prado o campo y no como jardín. Así, todavía en Lope se da el paralelo de estrellas y flores ligado a la visión de naturaleza:

*Y Júpiter, que amó las selvas tanto
porque no pudo darle luces bellas
las flores igualó con las estrellas (74).*

Este personaje calderoniano, después de evocar el encuentro con la dama que, precisamente, tuvo lugar en los jardines de Aranjuez, recostada “en la siempre verde margen de murta” que rodeaba una fuente, nos recuerda sus amores:

*Merecí que alguna noche
por una reja me hablase
de un jardín, donde testigos
fueron de venturas tales
la noche y jardín; que sólo
a los dos quise fiarme:
porque al jardín y a la noche,
que son el vistoso alarde,
ya de flores, ya de estrellas,
hiciera mal de negarles,
a las unas lo que influyen,
y a las otras lo que saben;*

(74) *Huerto deshecho.*

*puesto que estrellas y flores
siempre en amorosas paces,
enlazadas unas de otras
eran terceras de amantes (75).*

Esta doble comparación y contraposición del jardín con el mar y el cielo encuentra su expresión más lograda en *El Príncipe constante*; por cierto, que repitiendo en algún caso los mismos versos. Fénix no podrá alegrarse ni aun viendo el esplendor del jardín y el oleaje del mar. El jardín envidia el movimiento del mar —una de las aspiraciones de la plástica— mientras que éste emula precisamente la *natural compostura*, esto es, el artificio sobrepuesto a la Naturaleza:

*Pues no me puede alegrar,
formando sombras y lejos,
la emulación, que en reflejos
tienen la tierra y el mar;
cuando con grandezas sumas
compiten entre esplendores
las espumas a las flores,
las flores a las espumas;
porque el jardín, envidioso
de ver las ondas del mar,
su curso quiere imitar;
y así el céfiro amoroso
matices rinde y olores,
que soplando en ellas bebe,
y hacen las hojas que mueve
un océano de flores;*

(75) *Casa con dos puertas, mala es de guardar.* Jornada I.

*cuando el mar, triste de ver
la natural compostura
del jardín, también procura
adornar y componer
su playa, la pompa pierde,
y a segunda ley sujeto,
compite con dulce efeto
campo azul y golfo verde,
siendo, ya con rizas plumas,
ya con mezclados colores
el jardín un mar de flores
y el mar un jardín de espumas.*

En el mismo ambiente y fondo de jardín recibe Fénix, de mano de Don Fernando, las flores pedidas para divertirse con su color. Pero la infanta, tras de oír las graves palabras del príncipe cautivo, encerradas en el famoso soneto "A las flores", despreciará éstas por *parecerse* a las *estrellas*. Y le contesta así, en otro soneto, fundiendo por su belleza y enseñanza ambas realidades:

*Flores nocturnas son, aunque tan bellas,
efímeras padecen sus ardores;
pues si un día es el siglo de las flores,
una noche es la edad de las estrellas.*

He aquí conscientemente apreciado este influjo y atracción del ambiente de jardín; pero en este comunicar vida y sentido llegará Calderón alguna vez —siguiendo un motivo de la lírica— como buen culterano, al máximo de complejidad en el enlace con lo mitológico. Las flores no sólo tienen vida y belleza, que suscitan la vanidad y fugacidad de la nuestra, y no sólo influyen en ella, sino que también aman y mueven a ello. Así, en

Amor, Honor y Poder, una de las obras de más interés para el estudio del tema, el Rey, escondido en un jardín, tras laureles y jazmines, se pregunta al ver a Estela que dialoga con la estatua de Venus de una fuente:

*¿No tienen amor las flores?
¿No es este cárdeno lirio
el que en las selvas de Arcadia
fué enamorado jacinto?
¿No es Clicie esta flor de sol?
¿Y este ciprés Cipariso?
¿No es Adonis esta rosa?
¿Y aquella flor es Narciso?
Pues si en la tierra las flores
si los peces en los ríos
aman, ¿para qué te precias
de libre con pecho altivo?*

Igualmente, en otra escena de jardín, a una dama que estima a un caballero, tan galán como para enseñar en cosas de amor a las flores, le contesta éste:

*Antes dellas aprendí,
después que venís aquí,
las quejas y los favores:
y enseñarlas fuera error;
que no hay flor aquí delante,
que, por haber sido amante,
no se la entienda la flor.
Todas tuvieron amor,
y pues amaron primero,
no me hagáis tan linsonjero (76).*

(76) *Peor está que estaba.* Jornada I.

Por lo dicho queda patente la importancia que la escena de jardín adquiere en el teatro calderoniano. Y aquí no es sólo —y ya sería bastante— la simple complacencia de ambiente, esto es, lo puramente visual o plástico, sino también su intervención o influencia en el desarrollo de la acción. El ruido del agua y del viento, los macizos de laurel o de jazmines, las sombras de los árboles, las fuentes, las estatuas, las flores, todo interviene y se convierte ya en recurso dramático, ya en personaje al que se dirige la palabra como confidente o testigo. Además, la oscuridad de la noche comunicará muchas veces a la escena un mayor misterio, y en algunos casos evitará que los personajes se reconozcan. Sobre todo, las damas —¡cuántas veces hay que pensar en lo romántico!— es frecuente se dirijan al jardín, a las flores y a las fuentes para comunicarles su gozo o su tristeza, y hacerles participar de su más íntima emoción. En *El galán fantasma*, comedia en la que el jardín se ha convertido en centro del movimiento dramático, Julia habla con insistencia a su jardín, a sus flores y a sus fuentes. Primero, enlutada, acudirá de noche a él, *entre laberintos verdes*, en busca de consuelo:

*Triste funesto jardín,
tú, que un tiempo más alegre,
si pompa del amor fuiste,
ruina ya del amor eres,
donde al cielo que lo mira,
y a la tierra que lo atiende,
representó la fortuna
tragedias de amor, que pueden
tanto mover a las flores,
tanto ablandar a las fuentes,
que las fuentes y las flores,
de piadosas y corteses,
corran por perlas corales,*

*den por jazmines claveles,
óyeme mis dichas, pues
lugar a mis dichas deben
tus cristales y tus rosas
por lo que se les parecen;
que mis dichas son flores y son fuentes,
o por lo fugitivo, o por lo breve.
Yo vi, yo vi coronado,
en este jardín alegre,
de victorias al amor.*

.....
*Dígalo a voces el aura
que en estas hojas se mueve*

.....
*Díganlo a señas las plantas
manchadas, que en este albergue,
para ser tálamo nacen,
y siendo túmulo mueren:
pues el aura, y pues las plantas
de tratarme a mí y de verme,
sólo suspiros estudian,
sólo lágrimas aprenden.*

Después, alegre, acudirá en busca de Astolfo:

*Flores y estrellas, que hermosas
rayo a rayo competís,
de noche para alumbrar
de día para lucir;
pues sois del amor más raro
mudos testigos, decid,
ya que sola el temor deja
la esfera de este jardín,*

*si aquel venturoso amante,
si aquel joven infeliz,
Fénix vuestro, pues le visteis
todas morir y vivir,
me está esperando a que haga
la seña para salir
de este sepulcro, que cubre
una losa de jazmín.*

Igual papel esencial representa el jardín en *El secreto a voces*, adonde Laura ha de acudir todas las noches, primero libremente, y después mandada por la Duquesa de Flérida para descubrir a la dama que la tiene celosa:

*¡Oh tú, hermoso jardín bello,
cuya república verde
patria es del abril, pues sólo
al abril conoce tiene
por dios de su primavera,
por rey de sus doce meses,
quien voluntaria venía
a tu ameno sitio fértil,
a repetir los amores
de tus flores y tus fuentes,
a tus fuentes y a tus flores
forzada y mandada viene.*

Junto a éste, recordemos también *El médico de su honra*, en el que las dos escenas clave en el desarrollo de la acción tienen lugar, de noche, en un jardín. En él Don Enrique, aprovechando el sosiego de la hora, sorprende a Doña Mencía, que acaba de quedarse dormida. El mismo momento aprovecha Don Gutierre al día siguiente para comprobar su sospecha de celos, y

precisamente por la oscuridad del jardín, y *hablando quedo*, le confunde su esposa al despertar con el infante.

Además, fijémonos en esa primera escena citada que nos ofrece un complemento musical, del que tanto gustará Moreto: Doña Mencía se adormece en el jardín mientras le canta una criada:

*Ruiseñor que con tu canto
alegras este recinto,
no te ausentes tan a prisa
que me das pena y martirio.*

El mismo complemento del canto busca en otras escenas de jardín, como en la jornada tercera de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Por otra parte, también repite como recurso esa escena de la dama dormida en el jardín, y también en momento esencial para el desarrollo de la obra, en *Lances de Amor y Fortuna*. Aurora se ha dormido en el jardín con un ramillete de flores en la mano. Así la sorprende Lotario, que aprovechando que está *húmeda* la arena, porque *la salpica una clara fuente*, puede escribir en ella su *mote amoroso*. Tras de él, el galán rival, lo borra y lo sustituye por otro.

Aún podrían recordarse en la obra de Calderón más escenas de ambiente de jardín y más trozos descriptivos; pero estimamos que los citados son expresivos y suficientes para esta rápida visión.

Dentro del ciclo calderoniano, el autor, que mantiene con la misma preponderancia la escena de jardín, es Moreto. Y es fuerza citarlo, porque, aunque en el aspecto lírico y descriptivo el tema no cuente como en Calderón, sin embargo, como realidad ambiente, como recurso escénico que actúa en el desarrollo de la acción, la escena del jardín en Moreto representa una ligera matización del tema, paralela a la fina tónica que preside su sis-

tema dramático, que enlaza, como ya señaló Valbuena, con el espíritu del siglo XVIII (77). Es ya el jardín de gran arboleda, todo envuelto en *sombra* y penumbra en el que las figuras se achican y confunden sugiriéndonos una visión plástica a lo Watteau. El derroche colorista como el exceso de artificio del autor de *La vida es sueño*, se contiene y limita de acuerdo con esta visión, mientras que se acrece como complemento de la escena la intervención de lo musical. Recordemos en su justamente conocida comedia *El desdén con el desdén*, la escena del jardín de Diana adonde ésta hace que acuda Don Carlos confiando en que el sugeridor ambiente y su canto venzan la esquividad del galán. Pero éste, mientras ella y su dama cantan, aparenta distraerse contemplando el *bien compuesto jardín*, lo *bien hecho* de su *cuadro de armas*, la *hiedra bien enlazada*, los *laureles*, los *jacintos* y, por último, la *fuelle*, adonde le detiene Fenisa enviada por Diana.

Pero lo más logrado del teatro de Moreto en este sentido es otra comedia, *La confusión de un jardín*, de la que ya el título nos dice la importancia e intervención de tal escena en ella. Es en verdad un paisaje confuso en el que los personajes se ocultan y borran entre la arboleda y ésta a su vez confunde las hojas de los árboles con las nubes. Como algo bien significativo la ha destacado el citado autor, que la señala como la mejor "para encuadrar en un ambiente el mundo del fino poeta... un jardín, unos árboles, la fuente, en medio de la noche, son la escena ideal para el nuevo estilo". Todo ello, fijado por Calderón, como en general la dramática calderoniana, persiste con este ligero matiz que destaca en Moreto, como fondo y ambiente de la comedia dieciochesca. A su vez esta vena fina y oculta del tema del jardín en la poesía neoclásica nos enlaza con el resurgir que tiene lugar en el Romanticismo.

(77) *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, 1930. Tomo II.

Aunque la pintura no nos ofrezca el mismo número de representaciones de jardines, sobre todo con valor sustantivo e independiente, sin embargo, son las suficientes para marcarnos ese especial valor que como realidad y como tema artístico adquiere en esta época. Lo encontramos como fondo y sobre todo como ambiente próximo, que es lo que nos interesa señalar; pues, aunque a veces se trate de algo ficticio y convencional, ello demuestra que como realidad y como aspiración estaba en el espíritu de la época.

Es claro, que, como el tema de las ruinas, aunque con menos intensidad, entra el fondo de jardín ya en la pintura renacentista. Así ocurre en la escuela veneciana que, aunque en espíritu, como decía Berengson, constituya la más clara expresión del alegre sentir renacentista, sin embargo, en lo esencial de la concepción pictórica nos señala el surgir del barroco. En este sentido que nos ocupa pensemos en la *Venus recreada por la música* que pintara el Tiziano. Se trata de un fondo de jardín, pero no concebido como algo aparte y lejano, aunque las figuras aparenten no atenderlo. Parece venir de él un aire, que, al par que los acordes musicales, envuelve la escena entibiando el goce del amor con un dejo de melancolía y misterio.

Pero es interesante y elocuente observar el cambio de ambiente que sufre la escena de amor en el momento de plenitud del barroco, el paso del Tiziano y del Giorgione a Rubens, un artista que por entroncar francamente con lo veneciano descubre bien lo que aportan él y su tiempo. De la *Fiesta campestre* del Giorgione pasamos a *El jardín del amor* del flamenco; del ambiente sereno y amplio de la naturaleza al embriagador y artificioso del jardín. Recordemos cómo lo repite el artista y cómo se difunden algunos de sus trozos libremente rehechos en un grabado de Cristóbal Jeger. El tema y ambiente persistirá en el siglo XVIII —como sobreviven tantas cosas de lo barroco que clara u ocultamente enlazan con lo romántico— den-

tro del tono del rococó francés, en artistas como Watteau y Pater. Ambos repiten el tema, pero se inicia un cambio que señalan las *Fiestas galantes* de Watteau —cambio que es paralelo al paso del jardín barroco francés al inglés—; las formas artificiosas del jardín comienzan a desordenarse; la naturaleza inicia la ruptura de ese equilibrio inestable entre sus fuerzas y la de la espiritualidad humana, que hasta en los lienzos, con pequeñas figuras, parece achicarse y dejarse envolver por esos jardines que se confunden en bosques. Presentimos los paisajes de copudos árboles de Corot. La reacción realista-impresionista, con un formal entronque con el pasado, pero con la hiriente señal de época materialista, nos da la última interpretación del tema de amor y paisaje en el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Es el mismo contraste que nos ofrece el ambiente de idealidad que envuelve a las venus venecianas y la atmósfera de alcoba que respira la *Olimpia* del gran impresionista francés.

Pero volvamos a Rubens, para seguir dentro del estilo barroco en el tipo acabado, que diría Wöfflin. No se da en él el tema de jardín como pura objetividad, como algo externo impuesto sólo por la corriente artística. Encontramos también esa íntima complacencia en el ambiente de jardines que venimos señalando como característica de la época. La confirmación plena de ello nos la ofrecen los autorretratos en que aparece con su primera y segunda mujer. En el de Munich, en el que le acompaña Isabel Brand, ha gustado de recoger ese ambiente de jardín respaldando las figuras en un muro cubierto de rosas; pero en los que aparece su segunda mujer esa nota de ambiente se hace aún más envolvente y esencial. La pareja pasea plácidamente por su jardín; que en uno de ellos el artista ha procurado recoger en amplia visión y cuidando de anotar todos los detalles y elementos de decoración. Y no hay por qué señalar en esta visión rápida y libre las muchas veces que envuelve sus composiciones en este ambiente. Ello es extensible a la escuela flamenca en general.

Recordemos la *Familia en un jardín*, de Jordaens, y de fecha más tardía, el cuadro de igual asunto de Van Kesel, ambos en el Prado. En el último, hecho en Madrid, se retrató el mismo pintor, cosa probable también en el primero. Esa misma vena íntima que como fundamento psicológico de lo temático venimos señalando, nos descubre el autorretrato del gran discípulo de Rubens, Van Dick, en el que el artista nos señala una bella y gigantesca flor. Precisamente es como ambiente o fondo de retrato como el tema sobrevive más en la pintura. Claro que junto al cuadro de tono galante a lo Watteau, que, sobre todo en el grabado francés, enlaza con lo prerromántico. En cuanto a la importancia de este fondo en la pintura de retratos del siglo XVIII, basta recordar la gran escuela inglesa. Hay retratos femeninos en esta época que parecen el eco tardío de la visión tan gustada por la poesía. Recordemos, por último, por ser tipo de composición extendido por lo flamenco y de una abundancia demostradora del gusto de época, esos cuadros, sobre todo de tema religioso, en los que el asunto se envuelve en rica y pesada guirnalda de flores. Es el enlace del tema de jardinería y el cuadro de flores. Recordemos, entre otros, los lienzos de Zegers y de Brueghel, algunos de ellos en el Museo del Prado.

En la pintura holandesa cuenta menos el tema de jardín, en parte por la influencia de ambiente que lleva más a la escena de interior. Sin embargo, dentro de la obra de uno de sus pintores más expresivos, Pedro de Hoch, se pueden señalar ejemplos; el de mayor encanto sin duda, *El juego de bolos*. Pero frente al tono aburguesado se podría citar por su sentido fino y galante, extraño en lo holandés, alguno de los festines campestres de Dirck-Hals.

Por último, viniendo a España pensemos en el caso de Velázquez, quizá a pesar de su espíritu sereno y de su posición equilibrada ante el mundo de lo visual, el que más agudamente nos hace sentir en la pintura esa emoción de la belleza ambigua del

paisaje de jardín. Sus dos cuadritos de la Villa Médicis, aparte su valor y avance propiamente pictóricos, nos ofrecen uno de los pocos momentos en que el artista nos ha desnudado cálidamente su espíritu. Parecen pintados a impulso de la emoción de la despedida, como si presintiera la nostalgia de la belleza y del momento gozado que se sabe que nunca ha de volver. Así el pintor, con intención muy de época, quiso eternizar dos momentos, una mañana y una tarde —como muy bien llama un autor a estos lienzos— en que él gozara contemplando la belleza cambiante y sugeridora de estos jardines italianos.

Precisamente se liga también a Velázquez, como es sabido, la más bella muestra de vista de jardín que nos ha legado nuestra pintura barroca. Nos referimos a “La fuente de los Tritones”, de Aranjuez, que, si durante mucho tiempo se ha vacilado en dar como suya o de su discípulo Mazo, hoy se tiene por obra indudable del maestro. Su ambiente, de fina luz de penumbra que sombrea la escena galante con un dejo melancólico, es casi el mismo que como nota menor, con un progresivo ceder de lo galante a lo sentimental, corre a lo largo del neoclasicismo y enlaza con lo romántico. Es el ambiente en que un Calderón y un Moreto conciben sus escenas de jardín en que los personajes galantean, se ocultan, confunden y adormecen.

Tras este lienzo podría colocarse, aunque se trata ya más bien de una vista de bosque y naturaleza, *La calle de la Reina de Aranjuez*, obra de Mazo, y la vista de la *Alameda de Hércules*, de Sevilla, obra que, aunque más mediocre, también se ha puesto a veces dentro del círculo de influencia velazqueña.

Ambiente o fondo de jardín tampoco falta en lo nuestro, aunque no con la frecuencia que se da en lo flamenco, como se ve en algunos lienzos, precisamente de la escuela madrileña, en especial de Claudio Coello —pensemos en la *Santa Familia adorada por San Luis*—; pero también podemos recordar alguna visión próxima del tema, como el lienzo de *Flora*, de Van der

Hamen, y el *Jardín con frutas, flores y una fuente*, del valenciano Tomás Hiepes.

Y volvamos, para terminar, a ese enlace entre los dos temas de ruinas y jardines que nos anuncia la compleja visión del jardín abandonado, tan gustada por el Romanticismo. No es que se realice plenamente en esta época, pero indiscutiblemente queda apuntado. Más que la visión melancólica y sugeridora del jardín lentamente deshecho, falto del cuidado de una vida que pasó, se inicia la visión de una realidad violentamente destrozada por obra, más que del tiempo, de las otras fuerzas naturales: del calor, del agua o del frío. Claro que en su caso más logrado —casi el único—, como es el de Lope, es pura ficción que se crea para expresar la íntima tragedia y derrumbamiento espiritual.

Insinuando el tema Ulloa Pereira, en idioma militar —forma que también se da en Lope—, nos pinta su jardín *maltratado de la sequedad del tiempo*:

*Se deshace con la sed
el tercio vegetativo.
La emperatriz de las flores,
de doliente, no ha salido
a campaña, aunque la esfuerza
el convoy de los espinos.
Los flamencos tulipanes,
están de no haber tenido
un brindis todo el verano,
en el postrero deliquio.
Toda la primera hilera
de delicados narcisos,
la degolló de un bochorno
el invisible cuchillo.*

.....

*El jazmín escalador
sin atreverse al peligro
falto de respiración,
no se permite un suspiro. (78)*

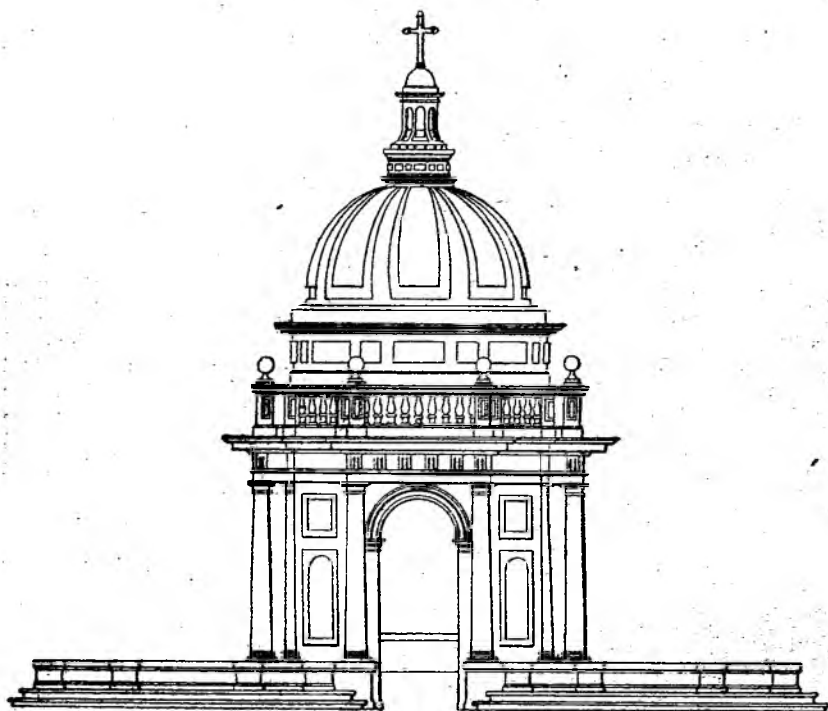
Pero, como dijimos, la visión no sólo más rica en motivos de ruinas, sino además como expresión sentida de una profunda y paralela complejidad espiritual, nos la ofrece Lope antes en su *Huerto deshecho*. A pesar de que se acumulen en ella recursos y artificios, de que, como señaló Montesinos, “los conceptos se atenúen, casi desaparezcan ahogados en la pompa barroca del exorno”; entre todo ese gongorino derroche de imágenes y metáforas, percibimos la voz del poeta, empañada por la emoción, que dialoga melancólicamente con su huertecillo en ruinas. Con él se consuela y, a la vez, con su ejemplo quiere consolarlo, pues ambos lloran lo mismo:

*Huerto, desta ribera
para siempre se fué, ¡qué infausto día!,
la dulce primavera
que con su hermoso pie te florecía:
por eso te faltó sereno el cielo
y a su occidente sol siguióse el hielo.
A mí me daba vida
y a ti te daba flores. Ya la muerte
con su veloz partida
en estériles campos nos convierte,
que a vivir estos valles, no lo ignores,
a mí me diera siglos y a ti flores.*

Granada, agosto de 1943. ‘

(78) Obras de D. Luis Ulloa Pereira. Madrid, 1674, pág. 199.

(79) Ob. cit., t. II, pág. 77.



Poesia

Sonetos enamorados, por José A. Muñoz
Rojas; *Emboscada*, por José A. Suárez Ca-
rreño.

SONETOS ENAMORADOS

POR

JOSE A. MUÑOZ ROJAS

1

*¡OH áspera y tan dulce! ¡Oh prisionera,
que quieres de ese muro desatarte,
y al aire, que es lo tuyo, quieres darte
y perderte en el fuego que te espera!*

*Y a la luz que es lo nuestro, verdadera
extensión en que puedas dilatarte,
y a la sed y al silencio, aquella parte
de música y de aguas sin ribera.*

*Y al viento los cabellos y a la ansiosa
arena, y a la planta y a los mares
esa sal que en tu cuerpo se proclama:*

*dáde nombre de flor a lirio y rosa,
de eternidad a sierras y olivares,
de paz y libertad a quien te ama.*

*Mira el florido almendro donde asoma
con febrero la hoja primeriza,
y juntarse en la piedra de la herriza,
lirio sin fruto a olivo sin aroma.*

*Y en tanto que preñado se desploma
el cielo, en cudrial y en albariza,
la primavera con temblor avisa
su cercanía, por cañada y loma.*

*Y mira el pejugal esperanzado,
y el bruto con el peso ennoblecido
seguro, de su vientre generoso.*

*Y mira el corazón ya sin cuidado
de aquella claridad que lo ha tenido,
abrirse como un mar a campo y gozo.*

*Ya no sé desear más que la vida,
porque entre las victorias de la muerte
nunca tendrá la grande de tenerte
como una de las tuyas merecida.*

*Y porque más que a venda y más que a herida
está mi carne viva con quererte,
e igual mi corazón que un peso inerte,
halla su gravedad en tu medida.*

*¡Qué temblor no tenerlo en ningún lado,
ni en el pecho, la vena o la palabra,
y a lo mejor en valle, fuente o roca!*

*¡Corazón prisionero y emigrado,
que con cada latido el hierro labra,
y que convierte en sueño cuanto toca!*

*En este olivarillo de la loma
que apenas tiene sombra, apenas flores,
que ilustren su pobreza con colores
o alegren su silencio con aroma;*

*y que devuelve en fruto cuanto toma
de la tierra, y nos da con sus sudores
aceite, que en dorados resplandores
la dura oscuridad reduce y doma;*

*en este olivarillo, mi consuelo
me vino, sin saber cómo, ni cuándo,
mientras iba por él entretenido:*

*no sé si es de la tierra o es del cielo,
sólo sé que lo siento aquí alentando,
y el corazón lo tiene por latido.*

*¡Ay jara que te digo y que te quiero,
y chaparral en flor de donde llueve
una paz y una música que embebe,
este deseo alerta y siempre entero!*

*¡Ay frescor de la tarde en el albero,
que adorna el jaramago mucho y leve!
¡Ay vientecillo que el sembrado mueve,
y amor y libertad en que te espero!*

*¡Ay! ¿qué fuera, qué fuera del collado,
donde a la tarde vengo a reclinar me,
y donde toda flor está diciendo*

*su nombre, con tu nombre equivocado,
y en su olor, con tu olor, vienen a darme,
nuevas de tu mejilla que yo entiendo?*

6

*Ya me partí de ti, ya me he quedado
sin frente, claridad, mano, ni sueño,
ya nada dice cuánto de risueño
hay en encina, lirio, arroyo y prado.*

*Tenía el corazón acostumbrado
a aquella libertad de un solo dueño,
y hoy lo tengo perdido en el empeño
de ser a un tiempo libre y olvidado.*

*¡Ay enero, tan claro en los caminos,
donde con flores los almendros salen
y con paz se despiertan las mañanas!*

*¡Ay riguroso enero en mis destinos,
donde flores de almendro no me valen,
ni la extendida paz de estas besanas!*

7

*wich can say more
Than this rich praise that you alone are you?
SHAKESPEARE.*

*Tan jara, tan mi dueña y preferida
del viento, por cabello y aventura,
tan monte, tan romero, tan locura
de cuanta flor a valle abril convida.*

*Tan herriza en enero florecida,
tan canto y gozo ciertos y hermosura,
tan sosiego y tan río, tan ventura,
tan libertad, tan soledad, tan vida.*

*Tan... ¿qué decirte que decirte pueda,
-si cojo cualquier flor y me responde
el mismo color tuyo que yo amaba
y al tocarla, en la mano se me queda
el mismo olor aquel y se me esconde
aquella claridad que me lo daba?*

8

*Gracias, Señor, por lumbre, por ribera,
por amoroso muro y por semilla,
por la mar que se postra y por la quilla,
por molino y besana, troje y era,*

*Por sangre, por mirada, por ladera
que la vid ennoblece y donde brilla
en tus piedras el sol, por faz sencilla,
y flor en zanja y mariposa en vera.*

*Por darme y por no darme, por tenerme
de tanto sueño el corazón colmado,
y de tanta esperanza de ternura
embebidos los huesos, por haberme
mis techos con tu paz tan bien cargado,
que gimen ya las vigas de ventura.*

EMBOSCADA

FOR

JOSÉ SUÁREZ CARREÑO

EL ruido sonaba dulcemente, oscuro, con calidad vegetal, y sin violencia. La noche, sorda y hermética, cerrada en su misma tiniebla, no dejaba ver, pero se oía con una frialdad interminable el arbusto vencido por el peso de un cuerpo y el roce del hombre sobre la piedra. Era un sonido frío, lento, continuado en su apagamiento. Un ruido que sonaba dulcemente, cuidadoso, como de un niño. Había algo de espeluznante, de tranquilamente terrible en aquello que apenas si sobresalía en la línea incierta del silencio. Ruido sin duración, casi material, y que más que oído era sentido por el cuerpo de Juan, por sus piernas, que recordaban en sí mismas aquel reptar amoroso y continuo, adaptándose a la tierra, chocando dulcemente con el tomillo, arrastrando con su peso pequeñas pedrezuelas, queriendo ser de silencioso y anónimo como la misma noche.

Y, sin embargo, la mano, indiferente, segura, humedecida por el aire nocturno, fresco por la proximidad del río, tocaba friamente el borde del cerrojo. Tocaba el cerrojo, su lisa y esen-

*

cial superficie metálica, y comprendía el peso del fusil. Lo sentía articulado a su vida de alguna manera, como formando parte de su organismo entonces. Un fusil, un arma, pesa hermosamente. Es una seguridad, y el cuerpo le quiere y se confía a su poder y su victoria. Tenía el fusil y las bombas de mano. Estas, como el cuchillo, molestando un poco en las caderas, anunciando de alguna manera su presencia. Las tocó: eran cuatro. Dieron a la mano, oscuramente, su forma. Pequeñas, concentradas, definitivas. Recordó pretéritas llamaradas; su explosión alegre y atroz al mismo tiempo. Volvió a verlas abriéndose como un fruto tremendo de luz en la oscuridad. Pensó en sí mismo. El, en realidad, no podía pensar entonces, pero sentía la existencia del fusil y de las bombas como una seguridad de su propio cuerpo, que permanecía inmóvil. Sintió, de pronto, que no estaba solo. A diez metros de él, a derecha e izquierda, había un compañero. Estaban cerca. No los veía, no se oía ruido alguno en aquella dirección, pero él sabía en qué piedra, exactamente, se encontraban. De repente quiso recordar el paraje que ahora era tan sólo oscuridad densa y helada. Brotó una luz de sol alegre del invierno, brotaron los peñascales, descarnados y lívidos en el día, las cumbres cercanas de San Benito y la Atalaya. Brotaba el camino que bajaba hasta el pueblo —cuatro kilómetros de distancia—. Sobre todo, brotaron los pinares, esos pinares que se oían lejanamente, como un rumor, y el río, el río que sonaba fríamente a la derecha, un poco más bajo, también nació alegremente.

Volvió a pensar en sus compañeros. Todos estaban allí. ¡Si él gritase! Imaginó su grito, y los gritos de los demás, como un eco que se repetía alegre e incesante. Veía también al teniente Rodríguez, un teniente provisional, alegre y violento, que se dirigía hacia él con una mirada de extrañeza y reproche. Pero, sobre todo, sentía a sus camaradas más próximos: Félix y Fernando. Estarán cerca, volvió a repetirse a sí mismo. Le hubiera gus-

tado ahora hablar con ellos. Sobre todo con Fernando. Decirle: ¡Fernando! Nada más. Estrechar su mano. Dentro de poco, quizá los dos... El ruido seguía. Era un acercamiento que se sentía angustiosamente, como una fatalidad. Los ojos de Juan buscaban inútilmente. Sólo se veía oscuridad. Pero era ya su momento; tenían que buscar. El sabía que no vería nada, pero tenía que mirar, mirar siempre. Habría un segundo, un momento de tiempo en el que tenía que ver a quien se acercaba. Alguien venía y no se le podía atacar sin verlo. Alguien que venía a matarle a él, a Juan. Sintió algo, eléctrico o frío, que le recorría un momento; pero sus manos, su mirada, seguían tranquilas, vigilantes. Ahora Juan mira. Mira con todo. Hasta los oídos quieren ver. Los ojos pierden toda indiferencia, se vuelven apasionados, terribles, cargados de no sé qué afán precipitado y duro. Tienen que ver. Hay que ver. La vista ya no es contemplación, sino lucha. El ruido se hace grande, inmenso, aplastante casi. Puede venir el disparo. Si él me ha visto. Y ahora se ve todo. Lentamente se va dominando la oscuridad. No se ve a nadie, pero se siente que la mirada, trabajosamente, como un hombre que avanza hundiéndose en la nieve, va más lejos. Quizá ya veo hasta a dos metros. Está la niebla, claro. Este frío, la humedad sobre todo, es por ella. Pero dentro de la oscuridad se da el contorno de algunas cosas. Primero, un peñasco; luego, una jara quizá. ¿Detrás? Seguía el ruido, débil, alargado, suavísimo. Ahora es insistente y su sonar cansa extrañamente. Algo de Juan desfallece un instante, pero es como una alucinación momentánea. La serenidad ha regresado a su cuerpo. Lo siente de pronto así.

Juan miraba. Juan, veterano, soldado de una Sección ofensiva. Su voluntad y sus ojos están constantes y van más allá de su propio poder. En realidad él está más allá de lo físico, de la tierra misma. Se ha producido la obsesión. Ahí, cerca, está el otro, el hombre de su muerte. ¿Cómo será? Quiere imaginarlo y no puede. No le pone cara, ni tamaño, ni peso. Es una sombra,

un fantasma. Ahora le angustia el no poderse imaginar un hombre. Se acuerda de muchos hombres, soldados de la Sección, mozos de su pueblo, pero no puede imaginar a uno; a éste que le puede matar.

El ruido cesó. Hubo, para Juan, como un vacío en la noche. En la noche y en su propia sangre. Ahora sí que estaba expectante, frenéticamente tranquilo. Había silencio, pero silencio de alguien cercano. Alguien que iba a arrojarse sobre su vida. No dudó siquiera. Su mano derecha sacó, sin un ruido, el puñal de la funda. Ahora era como una parte de su mano. Con su mano podía matar un hombre. ¿Cómo será? Pero sólo le pensó un momento. Ya estaba allí una respiración humana. El aire llegó un instante hasta él, caliente, respirado por alguien. Juan, como hacia el agua, se lanzó sobre una sombra que en la oscuridad se distinguía sordamente.

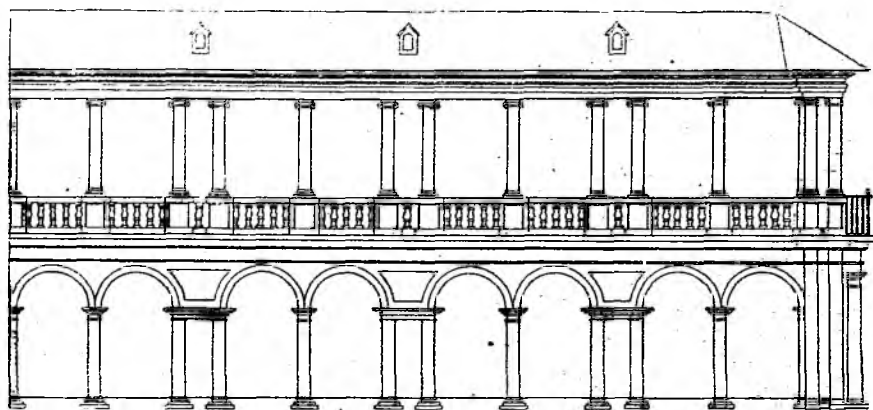
En realidad, aquello era como morir en silencio. La lucha era muda, ciega, horrible. Juan había perdido el puñal —un golpe duro de su contrario—, y la mano quedó de nuevo inerte. Juan sentía su propia respiración violenta, su palpitación de aparato que funciona a gran presión; y, como un eco, como una respuesta caliente, terriblemente próxima, la respiración cansada del enemigo. Este dominaba ahora. Juan se equivocó al lanzarse. Demasiado pronto. Lo sentía así, sin poder pensarlo claramente. Cayó en el vacío. El contrario era astuto y tranquilo. Otro veterano, de seguro. Los dos cuerpos estaban unidos. Aquello era un abrazo a muerte. Un abrazo atroz, inexplicable. El esfuerzo de Juan se sentía dominado lentamente por el esfuerzo del otro. Era angustiioso, pero era así. Como cuando se levanta algo a pulso que nos va venciendo con aterradora lentitud, Juan sentía que sus fuerzas iban siendo amarradas, dobladas por las del adversario. Pensó en gritar. Ahora era distinto a lo de antes.

No se trataba de recibir una respuesta alegre de sus camaradas, sino una ayuda. ¿Si me ahoga? El otro hombre pugnaba por apoderarse de la garganta de Juan. Aquello sería la asfixia. Juan la sentía casi. Sobre su pecho gravitaba la carne pesada del contrario. Sentía muy cerca, en la nariz, en la boca, la humedad de su aliento. Unos ojos brillantes caían como un delirio mudo sobre los suyos. Dudaba. ¿Tendré que gritar? Aquello era lo último que se podía hacer. Este hombre, de seguro que era un explorador de la Sección contraria, que estaría apostada a pocos metros. Imaginó su grito, el ruido de sus compañeros viniendo y el sonido seco de los disparos del enemigo. No podía ser. La resistencia de Juan disminuía. De pronto, tuvo un presentimiento, como una idea que estalló deslumbrante en su cerebro. El puñal tenía que estar muy cerca. Calculó. Sus manos luchaban con las otras. Si las quitaba un momento le ahogarían. Todo era el tiempo. En un minuto iba a morir o a matar. Se decidió. Sus manos abandonaron la lucha. El contrario apretó más. Su aliento se hizo insoportable para Juan. Este apenas respiraba. Había algo en su garganta, algo que no había sentido en su vida. Su mirada se nubló. Era como un túnel aquello, como un pozo que le iba atrayendo, vertiginosamente. Su corazón golpeaba locamente. Me moriré, me moriré, me moriré. Juan lo pensaba seguido. Era una obsesión que se repetía como un latido de locura. Sudaba fríamente y tenía miedo. Un miedo mudo que se le apretaba sin poder gritar, duramente, en la garganta. Sintió —por fin— en la mano que buscaba anhelosa, el contacto del metal. Ya estaba en la piel la frialdad huidiza de la hoja. ¡Al fin! Sintió una alegría salvaje. Era como un sueño dentro de otro sueño. No moriré. No moriré. Se dejó ahogar más ahora. El silencio era absoluto. Lentamente, subía la mano de Juan. ¿Le sorprendería el otro hombre? Pasaban segundos. Ahora la asfixia era casi dulce, como un dolor que sabemos que va a cesar dentro de un instante. Juan sintió su brazo encima del cuerpo del otro. Hizo un esfuer-

zo para respirar. Le dolió el pecho, los pulmones, algo de su organismo. Su mirada se aclaró un poco. ¡Ya estaba! El puñal había entrado entre las costillas, buscando la carne. Un grito, un grito extraño, lamentable, se levantó en medio de la noche. Las manos contrarias habían soltado. Juan respiraba de nuevo. Sintió una alegría en el pecho, y se acordó de aquel sol alegre del invierno. Ahora se oía el gotear de la sangre del otro. Las manos de Juan se mojaron con ella. El otro hombre respiraba ruidosamente. Juan le sintió convulso, desangrándose. Se moría; aquel hombre se moría. El frío aumentó. Era ese frío silencioso que precede al amanecer. El contrario se lamentaba sordamente, casi sin voz. Estaba tumbado y sus movimientos eran escasos, y muy torpes. El único ruido, tenaz, horrible, era el goteo de la sangre y su respiración. Juan casi adivinaba a su contrario en la oscuridad. Le quiso curar y no tenía con qué. Llamar no se podía. El frío continuaba con la oscuridad y, muy próxima, la obstinación de aquel goteo.

Empezó a amanecer. Era una luz fría, imprecisa, como un sueño. La niebla se volvió gris, casi amarillenta. Sobre el río, que corría más abajo, flotaba como un globo gigantesco. El color verde de las jaras y matojos empezaba a serlo con suavidad, todavía oscuramente. Aquella luz no se sabía de donde salía. Parecía que todos aquellos montes, la piedra que por todos aquellos lugares se coronaba siniestramente, tenían como un halo silencioso. Entre la humedad obstinada del aire se iba haciendo la luz lentamente. Juan tenía escalofriados hasta los huesos. Al arrastrarse y lanzarse sobre el enemigo había olvidado la manta. Tenía la ropa mojada y el cuerpo entumecido casi. El contrario había muerto hacía unos minutos. En la oscuridad, Juan oyó los estertores, unos estertores tremendos, y luego un silencio. Era un silencio terrible que le trastornó por completo. Tocó la carne de su contrario. Estaba fría. Ahora no se movía siquiera. Sabía que dentro de un instante iba a ver el rostro de aquel

hombre con el que había estado luchando toda la noche. Tenía ansiedad; miraba, miraba porque sabía que iba a verlo. ¿Cómo será? Pensó por última vez. Ya era tiempo. La luz se hizo un poco más intensa entre la niebla, y Juan vió el rostro de un desconocido, un desconocido joven y fuerte, con la barba muy cerrada. Un desconocido, cuyos ojos le miraban con una obstinación vacía e inexplicable.



Notas y Libros

NOTAS: *Sobre el origen de la lengua vasca y lo que hay en ella de vivo y de muerto*, por Pedro Murlane Michelena; *La vida en la filosofía*, por José Luis Castillo; *La herida del Imperio*, por Ramón de Garcíasol. — **LIBROS:** *Historias y leyendas y Entre dos siglos*, de Angel González Palencia, por D. A.; *Poesía americanohispana*, por Joaquín de Entrambasaguas; *La vida de Dickens*, por Emiliano Aguado.

N O T A S

SOBRE EL ORIGEN DE LA LENGUA VASCA Y LO QUE HAY EN ELLA DE VIVO Y DE MUERTO

CON viva curiosidad hemos leído en *Emerita*, Boletín de Lingüística y Filología Clásica del Instituto "Antonio de Nebrija", un trabajo del P. Fouchè sobre el origen del vascuence. Cien teorías y mil conjeturas ha admitido este tema, en el que se hace luz no para que alumbre, sino para que deslumbre. Sobre el origen del vascuence se ha dicho todo y lo contrario de todo, pero vamos, al fin, sabiendo lo que había que saber después de tanto imaginar:

Caracteriza Fouchè al idioma del Pirineo en que el bay suena como un idioma mixto que liga cuatro elementos: el magdaleniense, del que guardan vestigios unas pocas voces, y otros tres: el altaico, el camítico y el caucásico. Explica el filólogo el altaico por la emigración de los braquicéfalos alpinos, al fin del neolítico. Atribuye el caucásico a las poblaciones asiánicas, que en pleadas sucesivas, penetraron en la Península. En cuanto al camítico viene en edades balbucientes con tribus de Africa, que a través de dos civilizaciones, la de las grutas y la almeriense, captan númenes sacros del Nilo. No allanaremos la clausura que la ciencia ha sellado de este debate en que casi todo es enigma. Pero antes que misterio nos es el vascuence habla familiar, si no verbo del que se hace carne y habita en nosotros. En filología, como en todo saber, junto al espíritu que nos transfunde una segunda sangre hay la letra que mata y la especialidad que disea. Cree el filólogo que un idioma como el euskeldun retiene bajo tutela de siglos un gran secreto. Cuando lo embalsama como a un faraón lo honra a su modo para que sea un difunto incorruptible. Los lingüistas son así, pero no por eso rehusamos el tributo. Uno de ellos, y el mayor, va a quedar en efígie en un jardín de las Vascongadas para que en el ocio de la senec-

tud dé su diezmo a los pájaros. Es el buen Hugo Schuchardt, que se apagó a los ochenta y cinco años, cuando su cabeza era ya la cumbre nevada y la altitud que ha embebido claridad cerca del cielo. Cien veces se oyó llamar el primer filólogo de su tiempo, y la última en sus bodas de oro con la Universidad, celebradas en Gratz. Era de Gotha, como Juan Federico Numenbach, el *magister Germaniæ*, honor de la Geología. Había nacido en 1842, fecha que la juventud sitúa como remota en el tiempo. Fué discípulo de Friedrich Diez, fundador de la filología románica, a quien Goethe, ya viejo, se ufanaba de conocer. A las treinta y un años explicaba Schuchardt la asignatura de su maestro, y en 1876 era catedrático de Gratz, donde crecieron sus días y sus obras. Estudió Schuchardt más de treinta idiomas como si emulase a Mezzofanti, el cardenal boloñés, conservador de la Biblioteca del Vaticano, que hablaba cuarenta y seis, y entre ellos el vascuence. La sabiduría es desde su origen don de lenguas, don de comunicación, que quema límites porque es de fuego. En el estudio de las lenguas templó el maestro de Gratz su método hoy vigente entre los lingüistas más doctos del orbe. Aprendió el vascuence y tuvo el pueblo del canciller de Ayala y de Loyola, de Legazpi y de Zumalacárregui la dicha de que le apasionara. Su primer homenaje *Baskischen Studien*, data de 1893, como de 1900 su edición de lujo del *Nuevo Testamento*, de Jean de Liçarrague. D. Julio de Urquijo comunicó con Schuchardt, y este diálogo fué fecundo, ya que la *Revista Internacional de Estudios Vascos* acogía luego la labor más importante del maestro. Después de Guillermo de Humboldt la doctrina del iberismo del vascuence había declinado y llegó hasta caer en desgracia. Schuchardt le infundió una segunda vida sobre fundamentos distintos de la primera. Encariñado con la lengua vasca supo un día requebrarla en estrofas que le fluían muy dentro del pecho. Y con todo, no es amor del lingüista —príncipe o doctor en cuatro Facultades— el que apetece una lengua, porque no es de idilios así de los que sale prole para la Historia. Bien es verdad que sin ellos no se hubieran exhumado los textos más amables del idioma. ¡Textos! De los viejos autores d'Etchepare o Peru de Axular, Liçarrague o d'Hoyarzábal, Oienart o d'Etcheverry, Arrambillaga o Gazteluzar, Iturriaga o Etchaon, Elizambur o Arrese el viejo, hemos escrito nosotros largamente. Leyéndolos se asiste a aquella gran nostalgia que el Buonarroti, en trance de enamoramiento tardío, definía como nostalgia de la materia por la forma. Gundolf, evangelista de

Stephan George, advierte que para el poeta de los *Himnos* el ser, es forma en bronce, en granito o en luz sobre el que el Werden, o sea, el devenir, resbala y no imprime huella. En el comienzo, pese al *Fausto* de Goethe, como al del *Index Sanitatis* de Felipe Vigardi, o el del bachiller de la Tubinga, no fué la acción, sino el Verbo. Nada de lo creado se creó *et sine ipse factum est nihil quod factum est*. Así se reivindica, con el poder del verbo, el orden que trasciende en la jerarquía. Gundolf nos dirá a la alemana que el poeta del *Tapiz de la Vida*, Stephan George, suspende del *esse* todo el *operari* y cuelga de lo inmóvil todo lo contingente. La forma ha sido y será más profunda que el fondo, aunque en rigor no hay más que forma, y quien no la logre nunca jamás hará nada. Pocos poetas del vascuence, poquísimos, la han logrado, pero sí hacia 1932 Lizardi, como antes Emeterio Arrese, en estrofas que habría que transmitir a los que nos siguen como transmitimos las del idioma a que nos debemos, el castellano que nos configura más que la casta, más que la tierra, más que las leyes y casi tanto como la fe por cuyos dogmas transcendemos a la vida eterna. El idioma que siguió a la universal monarquía y daba como ninguno voces de mando en la extensión de las Indias sobrevivió al ocaso de los Austrias y conserva dominios en los que el sol no se pone, pues que campea aún del Pirineo a Filipinas, y sigue forjando la suerte de América. Entre sus patrimonios está el vascuence, en el que Lizardi escribe su verso como nadie hasta él lo ha escrito:

*Eztei ondoko
bide doñazu*

Dice a su lengua rendidamente (nupcial sea nuestro camino). Y luego:

*Baña nik izkuntza lañekoa
Nai aunañ noranaikoa.
Yakite egoek igoa
soña zar, berri gogoa
azai orizta, muñ betirakoa.*

Quería Lizardi, como d'Etchepare siglos antes, que el saber ensanchara el habla campestre. "Soña zar, berri gogoa" (vieja la música,

el designio nuevo); "azal orizta muin betirakoa" (bajo la corteza color de tiempo, fibra de eternidad). Captó para su idioma la luz no usada de las cimas.

*Maite ditut galurak
argiak ez beste.*

Pero advitarnos en seguida que ésta es una imagen que exalta la pulcritud no en su fluir pristino, sino después de los juegos de la mente. Fué Lizardi exigente en esto y supo que la vulgaridad es en poesía el pecado y la caída irreparable. No es la poesía magia, como algunos pretenden, ni operación casi química del entendimiento. Como de la parábola, ha de decirse del verso que su virtud consiste en ser comunicable y en ser transmisible, pero como el vaso de elección en la fiesta ritual del espíritu. Que el poeta, en suma, logre la forma, y el resto se le dará de añadidura. Lo popular, acrisolado, es dos veces popular en cuanto nos encadena ruda y sutilmente.

*Aingura bota dut arratzaldean
Oña dut ezari udazkenean*

(he anclado en el atardecer; he afirmado mi planta en el otoño). Cuánta nobleza y cuánto refinamiento en esa expresión, al parecer simple:

Oña dut ezari udazkenean.

Ahí el idioma vive como en el habla, y es algo más que una reliquia. No pretendemos, empero, que el filólogo considere un texto como el peregrino embelesado considera un paisaje. Se trata, por otra parte, ahora, del origen del vascuence y de sus grandes parentescos, y el asunto desborda del saber del filólogo, para invadir el del historiador y el del geógrafo. Había D. Julio de Urquijo, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, recordado que, en sentir de Schuchardt, el vascuence se acerca más al camítico que al caucásico, y en sentir de Trombetti, más al caucásico que al camítico. El autor de *L'Origine della lingua basca* lo ha declarado explícitamente: *Sempre ho considerato il Basko come intermedio tra il caucasico e' il camitico, ma più vicino a quello che a questo mentre Schuchardt è propenso a ritenere che il*

Basko sia più affine al camitico. Uhlenbeck, reseñando el estudio de Schuchardt, *Die Iberische Deklination*, admitía la consanguinidad entre el vascuence y las lenguas de Africa del Norte; pero meses después, en su *Carácter de la gramática vasca*, atenuó, entre fluctuaciones cautas, su aquiescencia. Seguía, con todo, estudiando las posibles afinidades, y en 1935, en carta a Lacombe, se resolvió a aseverar: "el vascuence es una mezcla de elementos pirinaicos (con afinidades caucásicas) y elementos ibéricos (con afinidades camíticas)". No dista mucho de este parecer el de J. Pokorny, aunque no lo corrobore, ya que el lingüista da por seguro que el ibero es también un idioma camítico. Otros testimonios, como el de Von der Velden, robustecen la teoría del parentesco entre la lengua de Axular y las lenguas camíticas. Con reservas más tenues han asentido los filólogos a la presunción de analogías, no ya en la sintaxis y en las conjugaciones, sino en el léxico entre el vasco y las lenguas caucásicas, como el cherkesio y el abkasico, y otras de que viven algunos filólogos, como podían vivir del resplandor de una estrella que se ha apagado hace siglos. Mas esos sabios son también la sal de la tierra, que pese a todo no se ha vuelto desabrida. Que Dios los multiplique para honor de Europa, que aun dislacerada por la guerra entre las dos mitades de su ser, sigue siendo Europa.

Coteja el Sr. Fouchè las opiniones que aceptan semejanzas entre el vascuence y el caucásico. ¿Son más patentes que las primeras? Parece que sí, y el propio Meyer Lubke, reticente cuando se trata de lo camítico, muestra hospitalidad para lo caucásico. Dumezil, a quien el Sr. Fouchè cita, supone que las lenguas cuacásicas del norte, las lenguas caucásicas del sur y el vasco son tres ramas, las tres supervivientes del mismo tronco. Las analogías que Dumezil señala son de estructura y de forma "que van a veces hasta un extremo detalle, y cuya acumulación misma excluye el azar". Pero la genealogía del vascuence y la genealogía del pueblo que lo habla no son una ni la misma. Los especialistas en Prehistoria han documentado esta dualidad de orígenes que nos vuelve más arcana aún la cuestión que se debate. Impugna el Sr. Fouchè el criterio de Bosch Gimpera y el de su discípulo Pericot García sobre la prehistoria de los iberos y la etnología vasca, y más concretamente sobre las civilizaciones en nuestra Península durante el neolítico. En cuanto a tiempos más rezagados, como es el fin del Paleolítico, Fouchè se aviene a admitir que dos grandes grupos preponderan en nuestro territorio: los francocantábricos y los capsianos; los

primeros vienen de Europa y ocupan aquí el litoral atlántico desde las Asturias hasta la frontera vasco-pirineica, y allende el Bidasoa la región del sudeste, desde la Dordoña hasta el Ariège. Son los magdalenienses, que nos legan algo que más que trofeo de caza, es el arte de hacer vivir eternamente las piezas que cobran con sólo pintarlas. Ante los osos del Pirineo o el bisonte, en las pinturas rupestres, nació la frase "también había florentinos en las cavernas", y de la cueva de Altamira se ha repetido unas treinta mil veces que es la Capilla sixtina del arte cuaternario. Los capsianos vienen de Africa y se establecen en el sur y en el este de España, y aunque pintan también animales en sus espeluncas son más *impresionistas*. La civilización magdaleniense pierde aptitud para el arte cuando se confunde con la aziliana. En el sur, los capsianos emigran al nordeste y asientan allí la cultura que llamamos hoy pardenosiana. Pero es en el neolítico, en el que Fouchè elucida este problema, tan arduo, de los orígenes y nos apasiona con su mucho saber y sus dones de expositor. No hay ciencia que, rondada con amor, no entregue su secreto, ni edad del mundo que permanezca ignota. No nos es difícil imaginar, por puro juego, que el buho de Minerva abre sus ojos en la noche de la Prehistoria. Ha sabido Fouchè orientarse en ella y justamente para ver claro. Estudiando emigraciones acierta a fijar un tercer elemento en el vascuence, o sea, el altaico. Algún filólogo queda en Hungría de los que extraen del ugrofinés voces vascas; pero ahora se va más derechamente al altaico. Lo descubre Fouchè en la toponimia de la región pirineica y en voces que cita copiosamente del idioma vasco. ¿De dónde afluyen y por dónde los elementos del vascuence? El altaico se infiltra con la emigración de los braquicéfalos alpinos, a fines del neolítico; el caucásico, lo hemos dicho, con las poblaciones asiánicas durante la época eneolítica; el camítico con las oleadas de gente africana que se vierten desde las edades más primitivas en nuestro territorio.

¿Y el iberismo, tan amado por Guillermo de Humboldt? En el orden político, sigue importando mucho; en el puramente lingüístico, poco. Los iberos, cuyos antepasados son los almerienses y los argarianos, hablan un idioma que contiene dos de los elementos esenciales del vasco: el camítico y el caucásico. Al mezclarse con las poblaciones pirineicas absorben una parte de los elementos magdalenienses y altaicos que no poseían, y su lengua acaba siendo la misma de los pueblos dominados. El vascuence fué hablado en una zona extensa de la vertiente

sur de los Pirineos, allí, en los días del eneolítico. ¿Cuándo, entonces, se reduce el área de este idioma a sus límites actuales? Durante el dominio de Roma; pero la emigración vasco-española a Francia no data sino del siglo iv de nuestra era.

No se rehuse en las Vascongadas el tributo de Fouchè, cómo no se rehusó el de Humboldt, el del príncipe Luis Luciano de Bonaparte o el de Hugo Schuchardt, sobre quien existen tres libros recomendables: uno de Leo Spitzer, otro de Elise Rischter, en alemán, y otro de Gerhard Bahr, en vascuence. No se quiera eso, no, que este idioma sea tratado como la momia dorada de un faraón, al que se busca en uno de aquellos hipogeos que en Menfis, en Luxor, o en Tebas son rompeolas de siglos. Que no se embalsame en ciencia a un idioma que al ser aún habla viva, o sea, verbo del que se hace carne y habita en nosotros, no admite honores como un faraón que lleva cuatro mil años yerto. Ya en 1545 el rector d'Etchepare, en su *Linguae Vascorum primitiae*, le decía al vascuence:

Euskera
Ialguiari plaçara.

Otros le han pedido, desde entonces, que batalle, que legisle, que aprenda a meditar la condición o el destino de la criatura humana; que ame, que navegue, que trasviva. Es pedirle mucho, y más cuando el castellano hace todo eso y mucho más egregiamente aquí y más allá de las fronteras y de los mares. Pero puede el idioma vernáculo crecer todavía y henchir con sangre nueva su vigor:

Soña zar, berri gogoa

(vieja la música, el designio nuevo). ¿Que resulta que sobre el fondo del magdalenense es mixto de camítico, de caucásico y de altaico? Pues laudes y jubilaciones, pero que no se deje embalsamar todavía. Con la venia de los filólogos y aun sin la venia, levántese y ande.—PEDRO MOURLANE MICHELENA.

POR manos de J. Iturrioz, S. I., el docto profesor del Colegio de San Francisco Javier, de Oña, llega al castellano un nuevo estudio en torno del problema filosófico de nuestros tiempos, la concepción "existencial" de Martín Heidegger, el filósofo de quien dice Fondane que marcha "sur la route de Dostoïewski".

Ya de antemano y paladina, honradamente, se hallan establecidos los antagonismos en el libro de Delp. Una visión de la filosofía de Heidegger desde el campo católico; tal es el expreso carácter del libro que nos ocupa. "Cuando al *contrincante* se le ha concedido pleno uso de la palabra es cuando la crítica, etc.", nos dice Delp. Palabras que, de paso, pueden servir como pauta de toda la conducta del autor. Pues, en efecto, conviene salir en seguida al encuentro de cualquier recelo, advirtiendo que la crítica se alía con un conocimiento profundo del adversario.

La crítica se halla condicionada, pues, por la sola causa que condiciona toda crítica intentada sobre este autor; por la limitación, en cuanto a lo publicado, de su pensamiento. Limitación que se traslada forzosamente a toda opinión, la cual ha de acoger en sí el natural hueco de reserva. A pesar de ello, Delp juzga suficiente el material disponible y se decide a laborar sobre él; este material es el impreso antes de 1936.

Quizá el hecho de que Delp sea compatriota de Heidegger contribuya a facilitarle su comprensión. Delp no desdena el influjo del *clima* en que brota la filosofía, alude a ciertos apremios de la existencia, a inquietudes de un pueblo, a frases comunes, del día, expresiones de una realidad subyacente; en varias ocasiones estampa sin ambages el gentilicio "alemana". De hecho, no ofrece duda que Delp conoce bien, cuando menos, el ambiente que Heidegger respira.

No olvidando ninguna dimensión de la historicidad, Delp comienza su estudio crítico con una exposición de precedentes, que permita situar a Heidegger. Se trata de recorrer, aunque con rapidez, el camino de la filosofía *del espíritu*, de la filosofía *antirrational*, a cuyo término se halla el existencial heideggeriano. ¿De dónde brota el pensamiento vitalista? Delp encuentra el hontanar a los pies mismos de Lu-

(1) A. Delp: *Existencia trágica (La filosofía de Heidegger)*. Editorial Razón y Fe.

tero y Kant. Lutero desata el proceso de desintegración que se incubaba en los finales de la Edad Media, trastornando con ello la intimidad humana; Kant asesta el golpe final al dividir al sujeto en dos mitades: el de la razón pura, el de la razón práctica. Desestimado cada vez más por la posteridad kantiana el segundo sujeto, subsiste sólo el primero: razón pura; la vida se desvanece entre los dedos lógicos de Hegel.

Es entonces cuando lo vivo humano, concreto, irrumpe con violencia en el palenque filosófico. Delp cita ante todo a Kierkegaard, primer grito estremecido de ataque contra lo especulativo, primera piedra de la filosofía existencial. Luego viene Nietzsche, separado del anterior por enormes diferencias finales, pero identificado con él en el principio básico. Después, naturalmente, Bergson, que llega a encauzar las turbulentas aguas, pechando con el riesgo que supone el intentar racionalizar lo irracional; quizá, efectivamente, el derrocamiento de lo racional sólo pueda realizarse en nombre de la razón, lo cual exige el empleo del procedimiento específico de esta última. La sistematización bergsoniana constituye la principal contribución al proceso que se examina.

Tras Bergson, Dilthey y Husserl. El primero aporta la comprensión inmediata del mundo externo por un actuar en él, la recalca la temporalidad del hombre y, por ende, su historicidad; y, en fin, dando con ello entrada a Husserl, la *hermenéutica descriptiva* como método de investigación. Últimas citas de Delp: Scheler y Simmel. Huelga decir que la gran significación de Scheler estriba en la enorme fuerza que imprimió al movimiento vitalista en "la indómita rudeza", en el calor que infundió en él; vigor que no sólo sirvió directamente para reanimar, sino indirectamente para que la reacción se apresurase a poner en orden el tumulto desatado. Simmel, en los postreros años de su vida, es el que inicia las nuevas direcciones, el que, según Delp, "propone un concepto de vida tal vez el más fecundo y ordenado de los propuestos hasta ahora".

De este modo la filosofía de la vida llega a manos de Heidegger. La situación no es, ni mucho menos, despejada. Por el contrario, parece debatirse inútil y acongojadamente en el vacío. La vida es demasiado amplia, se resiste a ser aprehendida, y la desesperación va cundiendo. Antes de sumirse en el estudio directo de Heidegger, Delp estampa una interrogación. Heidegger aparece así como un héroe posible. ¿Nos

hallamos, por fin, ante el personaje encargado de dar desenlace al gran drama?

Refiriéndose al problema de las formas del pensamiento, A. Müller habla de *predilección*. Tal vez convendría emplear otra palabra que encerrase un mayor carácter de obligatoriedad. Obligatoriedad impuesta por la íntima estructura individual con toda la fuerza ineluctable con que el río se ve compelido a descender por la vaguada. Cuando Fichte dice que cada uno filosofa como él es, explica quizá la razón de ser de toda variedad en las doctrinas filosóficas. Una mentalidad en la que predominan elementos afectivos no puede elaborar del mundo un concepto análogo al que elaborará una cabeza estrictamente lógica. Cada cual comprenderá y gozará el mundo según su posibilidad específica. De intento hemos tomado el ejemplo de la estructura afectiva por entender que es la que sirve de denominador común a los filósofos que nos ocupan. La afectividad es esencialmente cálida, activa y subjetiva; de aquí la reclamación impetuosa de la vida, el primado del individuo y el *Homo faber*. Los impulsos de Nietzsche, el instinto y la intuición en Bergson, los impulsos volitivos de Dilthey, lo emocional y el sentir primitivo intencional de Scheler, la sôlicitud —mera atracción de simpatía— en Heidegger, etc., son otros tantos rasgos que proclaman una conformación afectiva, claramente definida sobre la mesa del carácterológico, y, por consiguiente, una forzosidad.

Ahora bien: el porqué en determinado momento histórico se produce una cadena de individualidades afines, una tan nutrida floración, es cosa que habría que investigar en la compleja corriente del suceder humano, en las oscuras leyes que gobiernan ésta. Tal vez esa investigación condujese a resultados muy interesantes. Delp, en un breve inciso intercalado en su exposición, de precedentes históricos, opina que la reacción contra Kant no basta a explicar tal aparición.

Pasa Delp a estudiar la esencia propia de la filosofía existencial; estudio denso, concentrado, como no puede por menos de suceder cuando se ha de reducir a pocas páginas un contenido amplio. Nos encontramos, en primer lugar, con el problema clave: el *sentido del ser* en toda su extensión, sin limitación alguna. Esto nos lleva al *objeto* del problema, al ente mismo que es capaz de preguntar, de plantear el problema.

En este momento, el traductor interpola una larga nota, cuyo interés se limita al público de habla castellana. Se trata de verter el tér-

mino *Dasein*, y después de muchas vacilaciones, el Padre Iturrioz, desentendiéndose de otras versiones españolas, se resuelve por el vocablo *Subsistencia*, vocablo que, según él, por numerosas razones, entre las que cuenta su calidad entitativa, se ajusta al espíritu del término de Heidegger. De suerte que en el libro que nos ocupa hallamos el "objeto" bajo la denominación de *Subsistencia*.

El modo de ser de este ente se halla constituido, pues, por el preguntar por el ser y por el comprenderse a sí mismo. Se fija luego Delp en el método empleado en esta consideración: método fenomenológico que trata de ir "a las cosas mismas". Delp achaca a la utilización de este método la imposibilidad de separar el orden óntico del ontológico. En una segunda parte se repasan las demás peculiaridades del *ser-ahí*: el *mundo*, que es el otro ente con que el hombre tropieza indefectiblemente al preguntar sobre sí. La *Subsistencia es-en-el-mundo*, sin que el *ser-en* suponga una propiedad aleatoria, sino una "nota constitutiva", una condición *sine qua non*. Podría decirse que es el *ahí*, el *en-donde*. Cualidad esencial de la *Subsistencia*, por tanto, es la *mundanidad*. Claro está que el *mundo* presenta un aspecto particular en esta filosofía. No es una *Subsistencia*, carece de entidad propia y sólo ofrece sentido en cuanto que se halla en contacto con el sujeto. Es decir; el mundo externo de Heidegger queda reducido a mundo subjetivo; sólo es en función mía; de otro modo: es *para*, es *instrumento*.

Con ello queda sentada una de las bases más características de la filosofía existencial. El hombre como único centro de todo lo existente. Se satisface así cumplidamente la exigencia de subjetividad a que antes se ha aludido. El espacio y el tiempo quedan también referidos al sujeto, pendientes de él, ya que solamente son *formas* de la mundanidad de la *Subsistencia*. La lejanía y la proximidad no tienen significado entre los cuerpos, sino entre las relaciones con la *Subsistencia*. En cuanto al tiempo, éste no es más que la última concreción existencial del ser. La *Subsistencia* es mundana y espacial; en virtud de ello son posibles el mundo y el espacio. Ahora bien, la *Subsistencia* es también *temporalidad*, transcurso, y por ello es posible el tiempo. El tiempo está trazado por el rodar de la *Subsistencia*.

Delp examina las modificaciones del ser en su *ser-en-el-mundo*: 1.º, el encontrarse; el sentirse, capacidad cognoscitiva que para Heidegger, como para Scheler, corresponde en su mayor parte a los sentimientos. Este encontrarse revela a la *Subsistencia* su calidad de arro-

jada, es decir, de ser que no lleva en sí el fundamento de su origen: la descubre asimismo su carácter de carga. Dice Delp que lo penoso en esta filosofía proviene precisamente del aislamiento de la *Subsistencia* consigo misma y con su obligación; 2.º, *el entendimiento*; éste proporciona a la *Subsistencia* la posibilidad de acción, una vez señalada la tarea. La *Subsistencia* se ha conocido a sí misma como proyecto; el entendimiento es el encargado de llevar a la realización; 3.º, *el habla*; comprende la mecánica general, que culmina en el lenguaje; en suma, “el tan recriminado intelecto”. El intelecto, de quien se ha borrado cuidadosamente el nombre, ha sido relegado a este lugar, absolutamente secundario.

Después, a completar la unidad del ser, viene la *angustia*. La *angustia* mantiene al ser en guardia perenne, en el temor, en la incertidumbre; en una palabra, lo pone en su realidad acuciosa; la existencia es sólo real en cuanto es afán y labor, existe para actuar en el mundo. De esta suerte, la inseguridad, la orfandad, el desamparo, la nada, la *angustia*, ponen al ser frente a su totalidad, frente a su ineludible quehacer. Esta totalidad abarca hasta la suprema eventualidad de la *Subsistencia*: *el morir*. Todo ser conoce perfectamente este fin. La *Subsistencia* lo siente en sí, pues sabe que ella es *temporalidad*. No se trata de escamotear nada. El ser de Heidegger es *ser-para-morir*. Palabras de Delp: “El ser, en Heidegger —finito por completo—, es propiamente un ser ruinoso, sin apoyo ninguno, ni en el pasado, porque fué arrojado a la existencia desde la nada; ni en el presente, porque, por sus cuidados, tiene que entretenerse en el mundo; ni en el futuro, porque rueda al abismo de la muerte.” De este ser, sigue diciendo Delp, que la nada es lo único que lo hace “inteligible”.

Ahora pasa Delp al capítulo de crítica. Destacaremos los cargos más importantes. Afirma Delp, en primer lugar, que el planteamiento del problema en Heidegger no es sincero, sino que tal planteamiento contiene *a priori* el resultado; ese planteamiento, unido al método utilizado, hacen de ésta una filosofía apriorística. Hace notar después, requiriendo testimonios reprobatorios de Husserl y de la escuela de Dilthey, que Heidegger se separa tanto de toda filosofía tradicional de esencialidades como de las propias filosofías vitales existentes.

Según los filósofos vitalistas, Heidegger comete una equivocación imperdonable. Tomando los términos más concretos y usuales como prenda de su afán de ceñirse a la vida, convierte esos términos en con-

ceptos generales, en universales, en abstracciones, con lo cual se aparta de la vida tanto como cualquier especulador pretérito. Hasta el punto de que se puede preguntar si esta filosofía es realmente existencial.

El hecho de conceder a la conciencia la última realidad pone a Heidegger al lado de Hegel, y expone a la filosofía de aquél a ser interpretada como idealista. No deja de ser extraño, en efecto, la sustitución de las vivencias por el monopolio de la conciencia en una filosofía de la vida.

Se llega ahora a una señaladísima peculiaridad de esta doctrina. Ha quedado recogido su profundo carácter de nihilismo, de angustia, de tragedia; mas en este punto la *Subsistencia* heideggeriana reacciona violentamente y, lejos de hundirse, se lanza a su *decisión*. Es "el heroísmo de la finitud", como Delp lo llama. Ello es lo que atrae hacia Heidegger los corazones de la juventud, las almas de los hombres "forzados a vivir en épocas caóticas con una obligación desesperante" (¿encubren otra vez estas alusiones de Delp el gentilicio "alemana", particularmente?). Pero esta arrogancia, este arrancarse, estos bríos, además de inexplicables, son sólo ilusión, en sentir de Delp; el autor, sin exponer los razonamientos que utiliza como apoyo, afirma que son vanos, que la redondez de la tierra resbala entre los dientes del hombre, los cuales intentan desesperadamente hacer presa en ella..

Queda por examinar el *mundo* de Heidegger. En este examen se tropieza con lo fundamental: el *cuidado*. "El *ser-en-el-mundo* lleva el sello entitativo del *cuidado*" (Cfr. Heidegger: *Sein und Zeit*). Cuidado en cuanto atención y en cuanto esfuerzo angustioso; tal es la relación del ser con el mundo. Pero ya se conoce la calidad del mundo: *instrumento*. Este mundo reducido a instrumento, al yo, sin ser, sin personalidad propia, se le antoja a Delp excesivamente mecánico, excesivamente sobrio y muerto; un a modo de paisaje yermo, sin propio latir, en el que no es posible percibir la marea de lo viviente. Ello se ha logrado "¡... en nombre de la vida!", exclama Delp. En este párrafo se reproducen unos versos del *Fausto* como contraposición al concepto del mundo que se estudia.

Persiste sobre este dramático panorama del mundo heideggeriano "la heroicidad de la nada". Delp se pronuncia finalmente sobre la cuestión: "El cuadro definitivo de la vida no puede ser un campo de cadáveres sobre el que graznan los cuervos, aunque sea dando testi-

monio de la valentía de los que cayeron en la lucha. Tiene que iluminar alguna vez el sol de la vida...”

Se transcribe en este lugar la fábula de Hyginus que narra cómo el Cuidado, atravesando un río, cogió una pellada de barro y modeló al hombre. Heidegger toma como divisa uno de los últimos versos de la fábula. El Cuidado formó este ser; poséalo mientras viva. Tal es el resultado a que, después de un largo camino, llega la filosofía existencial. En este sentido queda contestada la interrogación que abrió Delp al comenzar el examen de Heidegger.

En el tercer apartado de este capítulo, tras unas consideraciones generales acerca de filosofía e *ideario*, Delp asegura, exponiendo sus fundamentos, que la filosofía de Heidegger pretende ser, es y tiene que ser un *ideario*. Y ve esta filosofía como una teología sin “theos”, aunque ello no está suficientemente claro. ¿Una teología con los signos invertidos, o una antiteología?

En el cuarto capítulo, tras la crítica, que el mismo autor teme que tal vez pueda tomarse por excesivamente recargada, Delp se dispone a reconocer lo apreciable de la filosofía de su contrincante. El primer progreso lo supone el intento de una metafísica que incluya las filosofías del ser, del conocer y de los valores, antaño dispersas. Otros méritos: el obligar a pensar en el sentido del ser; el pretender centrar el enorme problema sobre este propio mundo, sobre nosotros mismos, el traer la filosofía hacia sí, el ponerle una inyección de sangre humana para que sea algo más que un cuerpo frío y extraño, un cautivador de malabarismos especulativos. Y el mostrar ante el rostro del sabio tradicional, seguro, envanecido, omnipotente, la pobreza y la finitud humanas; ante el poderoso la idea de desvalimiento, y ante el desvalido la idea de que es *señor*.

Sin embargo, Delp continúa teniendo por equivocadas las soluciones en que se desemboca. El cargo más grave, aparte de los ya hechos, es la absoluta incapacidad para la visión vertical; no se apunta hacia nada supra-mundano. Aquí también ha muerto Dios. Todo el pensamiento existencial se limita al arrastrarse en lo finito mundanal. El hombre se aferra a su finitud; ni una sola atención para quien le ha *arrojado* en ella. Mas lo peor de todo es que desde tal limitación, desde su contingencia, ese hombre recaba la facultad de dominar el absoluto, de pensar en totalidad. Tremendo atentado contra la sinceridad propia. “Es esencial de lo finito el ser condicionado, el decir referencia a

otro...”, escribe Delp. Y luego el autor, volviendo sobre los pensamientos básicos ya expuestos, examina con minuciosidad la contradicción de esta *Subsistencia* anclada en lo finito y pretendiendo abarcar lo absoluto, intentando darse un sentido desde su nada.

En un breve capítulo final titulado “¿Sino trágico?” torna Delp al tema de lo concretamente alemán. Según él, ese signo trágico acompaña por doquier al pensamiento alemán. “Y una y otra vez se nos envenenaron todas las fuentes, y los caminos de salvación nos llevaron a la desgracia y maldición.” ¿Causas? Una desviación del centro que debía sostener la vida alemana, una imposibilidad de alcanzar ese centro, un ritmo violento que conduce a los extremos de tesis y antítesis, una falta de fuerza para unir los extremos en síntesis creadora.

La filosofía heideggeriana no escapa a la denominación de trágica “porque es llamamiento a una existencia unilateral y, por lo tanto, moribunda, ruinoso e insostenible...” Aun está por venir quien presente una existencia libre “de toda tragicidad”, quien encauce tanta ardiente ansia como palpita confusamente en el hombre moderno. El afán está más despierto que nunca; conforme a las aspiraciones del propio Heidegger “vayamos a las cosas mismas”.—JOSÉ LUIS CASTILLO.

LA HERIDA DEL IMPERIO

LOS inmensos dominios de España en el mundo durante el reinado de Felipe II estaban amenazados de muerte. Lo que conquistó la espada no fué conservado por la política. Las enormes distancias que los separaban, su diseminación por el globo entero, su diversidad institucional, no convertida en unidad, esperaban para desgajarse la debilidad del brazo poderoso, que si no unía, ataba. Por esto, la Contrarreforma puede mirarse a una luz más inteligente. Carlos V necesitaba un elemento unificador que a la larga consolidase el Imperio. Y no podía ser otro que el Catolicismo. Una religión para todos implicaba una ley moral única, lo que haría necesario un monarca en la cúspide. Felipe II, asimismo, recoge el legado paterno y le hace clave de su política. *A Dios por razón de Estado*, es el título significativo de un auto de Calderón. Al no triunfar el intento de poner

un denominador común, la misma religión católica, apostólica, romana, el Imperio se había de hundir en cuanto no hubiese a su cabeza un hombre del genio guerrero del César Carlos, o del genio administrativo del Rey Prudente. La falta de un sucesor de su estilo amargó los últimos años del Señor de El Escorial. Por eso pudo decir de su hijo Felipe III, cuando moría en 1598, fallando en contra del porvenir del Imperio:

“Dios, que me ha dado tantos reinos, no me ha dado un hijo capaz de gobernarlos. Temo que me le gobiernen.”

El primero que sintió dolor de España en el corazón fué Felipe II. Su temor, abrevadero de su pesimismo, debía ser compartido por las cabezas rectoras de la nación, en las que el sentido de la realidad era menos valioso que el empuje heroico. Conquistadores, pero no gobernantes. Y el que recoge el dolor agudo de sentir desplomarse un pueblo es Cervantes, en el *Quijote*, el manco divino, único espíritu crítico, claro, de aquella época. Su vida, maravillosamente dotada, había sido un fracaso humano por falta de fortuna. España, por falta de sentido político en los mandos gobernadores, había de frustrar su sueño imperial, que no duró más de un siglo. Faltó tesón; sobró energía explosiva, o activamente regulada, insistente, sin desmayo. Mucha llama y pocas brasas perdurables. Fué un deslumbramiento mágico que cegó los ojos para ver el futuro a casi todos los contemporáneos. El español de entonces, que supo soñar y guerrear, no supo otro tanto de achaques de mando.

El dolor de España lo sintieron tres hombres, en especial: Cervantes, el Padre Mariana y Quevedo. Mariana advertía en su *Historia* del peligro que rodeaba a los fuertes, contra los que todos se alían, y alzó su poderosa voz contra los vicios de la época, exagerándolos, como buen moralista. El resultado fué nulo. Quevedo empleó demasiado la ironía, que no pudo convencer por herir con exceso. Mariana y Quevedo dispararon contra sus coetáneos tiros de grandeza literaria y de impotencia social, porque la sociedad no la reforman individualidades, sino el Estado. Cervantes, más humano, sonrió y aconsejó fraternalmente, con la mano en el hombro de los españoles. No lanzó trenos apocalípticos como un moralista irritable, que reputa ingenuamente perfecto al hombre, ni lanzó dardos aguzados de ingenio, como el ironista, que considera al ser humano despreciable. Habló de hombre a hombre, con palabras inteligibles, que si no reformaron la sociedad de su

tiempo, nos reformaron el alma a los españoles de los siglos siguientes. Su acción es más fecunda cuanto más lejos de sus fuentes está el río. Nos mostró cómo es inútil para el vivir común, aunque sirva para tranquilizar la conciencia, el hacer individual, quijotesco, sin contar con nadie, sin plan de finalidades concretas y posibles. A España se la olvidó lo que había dicho por boca de sus campesinos: el que mucho abarca, poco aprieta. Y eso vino a recordarnos Cervantes de modo indeleble. Hay un mundo de la acción política, la sociedad, donde revierten todas las individualidades. Otro es el mundo moral de cada uno, con leyes típicas. En la sociedad coincidimos todos, es decir, hay una tarea común a los hombres, una salvación social y una salvación individual en la que la sociedad no interviene. El quehacer social es acción política, y la política puede mantener, conservar lo existente y aumentarlo; pero no puede crear almas, aunque las pueda rodear del ambiente necesario propicio e incorruptible. Don Quijote es aviso y escarmiento para quijotadas políticas. La acción individual, atomizada, no sirve para mucho más que nada. La nobleza del propósito no asegura el éxito de la empresa en el mundo real. Es imprescindible reunir los medios adecuados para conseguir un fin. Don Quijote envía a lo supremo, a la Justicia, pero se le olvida proporcionarse los instrumentos que posibilitan ese logro. ¿Y qué hizo España, sino acometer quijotescoamente contra toda suerte de malandrines, encantadores y enemigos de la justicia y de la verdad, con brazo valeroso y corazón esforzado, pero sin sentido colectivo del esfuerzo, sin idea de su posibilidad? Sobraron sentimientos luminosos, elevados; faltaron ideas claras, sabiduría de los fines y memoria de los orígenes. Y se hizo poesía, más perdurable que la Historia; pero las cosechas que sembramos las cogieron los demás.

Este es el fondo de melancolía que hizo ahincadamente serio a Felipe II. La misma sangre herida circula en Cervantes, que se sonrió, porque la desesperación desmelenada y confusa nada remedia, es debilidad silbar para asustar al miedo. El hombre es poco, barro con espíritu, y sin embargo, es mucho, porque detrás del barro algo luce sobre la misma luz. Los pueblos también son barro que se desmorona, y sin embargo, por encima del barro, en el cielo de la Historia, hay una estrella misionera que es preciso seguir si no se quiere ser traidor a su destino. La miseria del polvo nos hace ascéticos; fuertemente humildes. El brillo del espíritu nos obliga a mucho, nos da sentido y

sentimiento de la primacía y grandeza que implica el ser criatura. De esta lucha que nos aleja del mundo y nos lleva a la contemplación, y nos empuja a los caminos de la tierra; de este ser noble y sentirse el pecho comido de gusanos; de esta batalla entre la carne y el alma, es una prueba, quizá la suprema, la obra de Cervantes. Es muy difícil vivir despierto, y muy peligroso vivir dormido. Lope, el triunfador, el hombre a quien es muy difícil imaginarse preocupado y desgarrado por angustias metafísicas, para quien la vida fué exaltación y gozo, en general, nos dejó en dos versos el concepto de la angustia española:

Viviendo, todo falta.

Muriendo, todo sobra.

Pero hay que vivir y hay que morir, y ello supone que no es igual de un modo que de otro. Vivir no es cualquier cosa, y morir no es perder la vida tan sólo, sino ganarla. No es que falte todo viviendo. Es que es insuficiente. El hombre es limitado, y esta es su tragedia; siente ansia de infinito. Nunca satisfará sus ansias imposibles. Y aquí viene la gran lección de Cervantes. Lope nos filia el mal humano, podría decirse. Cervantes, sin decirlo expresamente, nos da una solución: la humildad. Pensad que todo lo que se nos dé de bueno se nos da por añadidura, y seréis felices. Pensad que la muerte es la gran liberadora y no tendréis miedo a morir. Pensad que el mundo pasa y el recuerdo queda: dejad un nombre digno y no os apeguéis a los bienes del mundo. todo esto, y mucho más nos dice Cervantes. Pero, de paso, ya que tenemos que vivir, vivamos lo más ordenadamente posible. Y este orden, en el mundo externo, en la sociedad, no se puede lograr más que políticamente. Y la política, ciencia y no corazonada, atañedera al mundo exterior, requiere corazón para no ser desalmada, y cerebro para no ser tonta. En el fondo, Cervantes viene a hablarnos de la unidad del hombre completo, en el que las proporciones han de ser exactas: corazón inteligente e "intelecto amoroso", que dijo Rubén superando el *amor intelectualis* de Espinosa. Ese orden individual basará con firmeza el orden social y llevará a la armonía histórica, a la serenidad que da el disfrute total del hombre por el hombre. Y todo ello nos lo dijo simbólicamente, humildemente, revistiendo el corazón, radicalmente preocupado, de una anécdota hilarante, para que la excesiva prosopopeya y estiramiento no llevase a la soberbia o a la predicación abstracta.

Señor en capa de pordiosero para expiación, para que a nadie se le pueda olvidar que es hombre y no se divinice, ofuscado por arreos más brilladores.

En Cervantes se hace sonrisa y profesión de fe el dolor de España, y ya que el Imperio estaba herido de muerte, alzaba, no sin melancolía, la antorcha de su convicción en la salvación del hombre español, cuyos imperios, por lo visto, no eran de este mundo dimensional. El imperio espiritual de España no necesitaba celadores y guardianes que le vigilasen. Es sangre en la sangre de millones de hombres. Cervantes ha escrito el libro consolador de la desesperación humana, a la que si no basta nada, puede sobrarla todo.

La herida del Imperio manaba de muy altos hontanares: Felipe II, tan inteligente, tan austero, tan capaz en la crítica, que pocos hombres se le pudieron emparejar, era su origen. Ello le hizo pesimista por exigencia desmedida. Un hombre como el que quería no era de este suelo, inhumano por perfecto. Una sociedad como la soñada, era imposible, porque le faltaba el elemento humano que la forma. Y ese pesimismo constructivo —no creer y seguir trabajando, esperando el milagro—, se contagió, encogió los ánimos, si bien no sea esta la única causa, y sí el ejemplo más acusado. Algo de esta tristeza tiene el *Quijote*, como la tendría un ángel caído entre los hombres, nostálgico de su origen superior, de su regreso a la luz que le engendrara; pero, que sin embargo, si no toma como definitivos sus trabajos terrenos, los realiza con toda seriedad y alegría, sin importarle el resultado, siempre transitorio. Mas esto, que es explicable en un alma que busca su perfección, no es posible en la historia de un pueblo, que es continuidad: no vale desmoralizar a los soldados y exigirles después pelear con entusiasmo.

Algo de esta nostalgia de perfección, de Felipe II, que lleva a la insatisfacción perpetua, corre por las páginas del *Quijote*. La vida es insuficiente y nunca consuena. A pesar de ello, vivamos en grande, trabajemos sin blasfemar, por aquello de que si la vida es un sueño del que hemos de despertar en la muerte, o en la eternidad, obremos bien, que el obrar así no se pierde ni aun en sueños, como dirá más tarde Calderón. He aquí uno de los rayos soleados que Cervantes nos clava en el alma: la vida se puede ennoblecer, se puede alzar a mirar de cara a las estrellas. Mantened toda esperanza. Más vale ser derrotado por emprender la aventura que lamentarse en la inmovilidad. Tened capacidad de afrontar el peligro noble. Osad con ánimo esforzado; osad

a lo más cimero y luciente..., pero con una sonrisa de madurez, que ni se agosta en el fracaso, ni se alborota en el triunfo. Importa portarse bien, porque al final, de nuestra pompa darán cuenta unos cuantos metros de tierra sobre el pecho.

La sonrisa cervantina es inteligente. Para reír es imprescindible ser joven, un poco inconsciente. La risa es la espuma de la vida, y su reinado se va con los primeros soles del verano. La madurez de España con Felipe II era gravemente humana, pero tocada de fiebre metafísica que abandona los negocios públicos. Y la política no es física sólo, pero es aquí y ahora, o nunca, aunque mire al futuro. El *Quijote* tiene la melancolía filipense que estaba en el ambiente, aunque no la captaran los frívolos y romos. Era la entrevisión de la tragedia en plena fiesta, el no tener fuerzas para imponer sus sueños, tristeza de sentirse hombre y necesitar ser Dios para realizar la empresa que acuna el corazón. Y en vez de desesperarse, se humilla, labor meritoria en quien tiene un orgullo —una manera española de llamar la dignidad— que no reconoce superior en la tierra “del rey abajo, ninguno”.

Filipo, como se decía entonces, nació en 1527, y sacrificó a su destino de rey y al destino de España su vida y felicidad personales. El ya era taciturno; pero a los diecinueve años largos, en plena ilusión moceril, murió su primera mujer, Doña María Manuela, el trance más doloroso y revelador de su primera juventud, cuya melancolía no le había de abandonar. Su ilusión vital particular tardó en reponerse dieciséis años, hasta 1560, en que se casó con Isabel de Valois, que le duró ocho años. Desde el tránsito de Isabel, Felipe II vistió siempre de luto, como nos le representa Pantoja de la Cruz. Isabel, de quien decía Cervantes, por cuya pluma joven —veintiuno— cantó el dolor popular:

*que cosas que son del cielo
no las merece la tierra,*

murió a los veintitrés años.

En la elegía al Cardenal Don Diego de Espinosa, con el mismo motivo, recogiendo acentos manriqueños, se consuela cristianamente haciéndose estas reflexiones:

*El vano confiar y la hermosura,
¿de qué nos sirve, cuando en un instante
damos en manos de la sepultura?*

Cervantes, si no un pensamiento original, manifiesta aquí un pensamiento vivo, siempre presente en su obra: la muerte, tan familiar de toda la vida a las mejores gentes de España. Su corazón sincero de joven humilde con ambiciones y necesidades extremas latió a la par, en un instante, con el del señor más poderoso del mundo: juntos se entristecieron. Y si nada hay que se parezca tanto a una calavera como otra calavera, según nos decía Ramón y Cajal, menos aún se diferencia el mismo sentimiento obrando en dos personas. Felipe II, ya atacado de melancolía, si en él no es de nación, coincide en la pura región del dolorido sentir con el genio que entonces se incubaba en el mozo alcalaíno. Cervantes, en el trance luctuoso, no ve a España abandonada, pues tiene al gran Filippo por basa firme de

el bien o desventura que le viene.

¿Qué quiere decir Cervantes? Desde la tumbra, a un lado y a otro, todo es cuesta abajo, por lo que es "más dulce el camino que la posada", nos dirá en el *Quijote*. En el camino está la esperanza que se acaba en el fin posadero.

Por otro lado, España no supo vivir para la tierra, sino para el cielo; no para la política, con la que se mantienen los Imperios, y sí para el heroísmo y la gloria. Al momento solar de los Reyes Católicos y Carlos V sucede la melancolía, la grandeza de alma que lucha siempre por objetivos ultraterrenos. España ha pasado su momento juvenil para entrar en la conciencia, en la sabiduría que se paga con la vida. Esta melancolía estará presente a toda hora en el *Quijote*, que es el libro de un pueblo heroico, que si supo andar por las nubes, no supo hacer otro tanto por la tierra. Cuando el Duque de Gandía encuentra el camino de su santidad, se aparta del mundo para servir a Cristo, por no "servir a señores que en gusanos se convierten". España no quiere vivir:

que muere porque no muere,

como se dijo en el siglo XVI. Y por último, sin pretender agotar el tema, no propuesto de momento, medítad en este hecho: *El Greco*, el pintor de la gloria, como se ha dicho, pintó su San Mauricio para Felipe II. En él se representa el sacrificio del jefe de la legión tebana y sus compañeros, que prefirieron la muerte antes que adorar a los dioses paganos. No les importaba la vida, sino la muerte, que en España se llama, por boca del pueblo, la hora de la verdad. Y así, con esta idea medular, no se mantienen imperios, porque el vivir no entusiasma. De ahí la austeridad del español, que parece estar amortajado, siempre dispuesto a morir. Había pasado el encendimiento primaveral, y en Italia, donde mandaba España, se oían palabras como éstas: las vanidades del mundo no son más que “un eco, un sueño; menos todavía. la sombra de un sueño”.

Cervantes es de su tiempo, fiel a sí y a su tiempo, y ha respirado hasta los entresijos este ambiente, y en su sangre hay un parpadeo de estrellas heroicas con reflejos de noble melancolía. Pero no fué un resentido, porque se lo vedaba su propia grandeza. Sonrió; nunca blasfemó ni envidió mezquinamente. No merecía la pena. Al final, la muerte se lo había de llevar todo, y el tránsito sería más dulce cuantas menos raíces se tuviesen en tierra. Precisamente nos roía el corazón el gusano interno de la tristeza, cuando el sol del poder político-militar estaba en su mediodía más esplendoroso.—RAMÓN DE GARCÍASOL.

LIBROS

Historias y leyendas y Entre dos siglos, estudios literarios por Angel González Palencia (1).

Don Angel González Palencia ha reunido en los dos volúmenes que reseñamos, artículos aparecidos en diversas revistas científicas desde el año 1921 en adelante. ¿Quién lee tales revistas? Podría decirse que sólo los mismos investigadores y, en nuestro ambiente español, los más concienzudos de los opositores a cátedras. O poco más. Porque es que en las revistas de ciencias históricas o filológicas se suele llegar al mínimo pormenor, a la aparente nonada. Y esto no suele excitar el apetito del público que, incapaz de toda inducción personal, quiere que le presenten no hechos, sino rotundas y bien aderezadas teorías. Cuanto más arrebatadas, cuanto más precipitadas sean, tanto mejor. Es lo único que permite que, caídas en seguida por el suelo, podamos atisbar otras nuevas. Pues es la inanidad de las teorías lo que nos permite ser siempre hombres a la última moda.

Esto pensaba yo leyendo estos días los dos nutridos tomos de González Palencia, investigador activísimo, ejemplar. Nadie más alejado de la aventura teorizante que nuestro autor. Es uno de los pocos hombres que quieren hacer y hacen exactamente lo que pueden y deben. Su destino era la lenta, la minuciosa rebusca de materiales, muchas veces poco significativos a primera vista. Pero los mínimos fragmentos llegan a cuajar, a hablar por sí, a formar sistema (2). Podría servir de ejemplo el segundo de los volúmenes que reseñamos: *Entre dos siglos*, el XVIII y el XIX. Pues de esos siglos el autor ha ido a poner su minuciosa

(1) Madrid, 1942 y 1943. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija.*

(2) A fuerza de pormenores, pudo González Palencia, hace años, ofrecernos la más nítida visión de la vida de los mozárabes toledanos.

lente o sobre personajes muy de segundo orden (como José María Vaca de Guzmán, Montengón, D. Tomás González Carvajal o Hurtado y Valhondo), o sobre pormenores que atañen a figuras de más relieve (como las ideas de Campomanes sobre el teatro, expuestas con motivo de la censura de un entremés baladí, o las de Meléndez Valdés sobre la poesía vulgar, provocadas por las coplas del "Cachirulo" y las del "Zorongo"). Del mismo modo, si se nos presenta a Jovellanos, es sólo como Alcalde de Casa y Corte, cuando ordena recoger una tonadilla en la que se exalta al contrabandista; o si se toca al Solitario, no se enfoca su interesante figura, sino sólo se nos habla de una oda que la censura no dejó publicar; o más claramente aún: si pasa el gran Moratín por estas páginas, es sólo un Moratín obcecado en que se le paguen dos mesadas de su sueldo, que, según él, se le deben. A muchos de estos temas ha llegado el autor por su estudio de los legajos del Archivo Histórico Nacional referentes a la censura de obras literarias. Lento y pacienzudo trabajo, fruto del cual fué ya su libro *La Censura Gubernativa en España, 1800-1833...*

Lo que me interesa ahora es esto: El autor atiende a lo mínimo; pues bien, jamás, tal vez, he tenido una sensación tan neta del siglo XVIII como al leer este libro, en donde tanta minucia se apura y en donde tanto documento, al parecer de mínima importancia, se transcribe. Por todas parte surge aquella magnífica unificación de voluntades de una minoría inteligente para hacer fuerza a una masa ignara, aquel sentido estatal de la cultura, que ha de ser impuesta. Por ejemplo: Meléndez Valdés, al informar sobre las coplas del "Cachirulo", como fiscal de la Sala de Alcaldes del Consejo de Castilla, "no ve en las coplas ni sentencia, ni palabra, ni cosa alguna que pueda ofender al más escrupuloso", pero las encuentra "tan necias y sandias" que juzga "poco digno del Consejo y la Sala detenerse en cosas tan pequeñas"... "Las coplas deben romperse o quemarse por ridículas; y lo que ha de merecer la atención del Consejo y la Sala, si desean emplearse con utilidad en este punto, es *generalizarlo...* prohibir de una vez tanto romanzón y coplas indecentes y perjudiciales..." Y pasa a exponer su plan para sustituir aquella estúpida literatura (que, en verdad, sí lo era) por otra reglada y peinada según cánones estatales: "otro género de composiciones y poesías que no respirasen sino sensibilidad y probidad, inspirasen a todos las virtudes domésticas y sociales y formasen los ánimos a la compasión, a la rectitud, al heroísmo y al amor de la patria y de

nuestros semejantes". Así era en otros siglos —añade, con razón (con razón, sólo en parte)—, y pone como ejemplo "el romancero del Cid y otros antiguos cancioneros". ¡Ah, qué fácil era todo para el inocente Batilo! "Los mismos que hoy cantan y recitan las coplas de *Francisco Estevan*, las de *Los Siete hermanos bandoleros* y otras tales, aprenderían con indecible más gusto, en unos romances sencillos y dictados por las musas, el patriotismo, los hechos de armas y virtudes domésticas de nuestros esclarecidos abuelos, que los llenarían de entusiasmo y excitarían poderosamente a imitarlos y seguir sus huellas". La inocencia de Meléndez (es decir, del siglo XVIII) rayaba a veces en la estupidez.

Pues óiganse ahora estos párrafos de Campomanes sobre las comedias, que tampoco hay en ellos desperdicio: el "Magistrado Político debe mirarlas como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las ideas. En este sentido las comedias... son utilísimas, pues el Gobierno, por boca de los autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil..." "Estas diversiones públicas... son tan precisas en los Pueblos como el surtimiento de abastos, y la habilidad del Gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo..." La antigua doctrina de Luzán se ha afinado y clarificado en Campomanes y en Meléndez hasta hacerse sustancia de una especie de utopía basada en la dictadura intelectual de una minoría sobre una inmensa masa de ignorantes. La extensión de esta masa, y las capas sociales adonde llegaba aún a principios del siglo XIX, lo prueba, sin proponérselo, otro de los ensayos del libro, sobre *Walter Scott y la censura gubernativa*. Enviadas las traducciones francesas de varias obras del novelista inglés a sacerdotes y religiosos para su censura, son numerosísimos los que las devuelven "por ignorar la lengua francesa"; otros muchos se niegan con distintos achaques, tras los que imaginamos tal vez la misma causa de ignorancia.

El tema se completa, se agiganta, se unifica. Y resulta que en este libro que parecía de mínimos pormenores, todos los fragmentos están reflejando tan nítidamente una misma luz, que el lector necesita estar ciego para no inducir un sentido total. Y el libro que parecía sólo para eruditos, ya se manifiesta de apasionante interés para cualquiera que se preocupe por la historia de la cultura española.

Por este sentido de unidad me he detenido en la consideración del segundo tomo de estos estudios literarios, abandonando el primero, *Historias y Leyendas*, aun de mayor importancia. En algo más de su mitad nos muestra, con relación al siglo XVI y al XVII, un enfoque semejante al del tomo del que he tratado antes (salvo un ensayo que versa sobre la poesía de Fray Luis de León), pues un par de estudios están dedicados a figuras de segundo orden (Sebastián de Covarrubias y José de Villaviciosa) y otros dos a pormenores de la biografía de Lope y de Quevedo. En el primero de éstos vemos a Lope pleiteando (y perdiendo) por dos docenas de comedias suyas vendidas por los cómicos al impresor Francisco de Avila, en cincuenta reales la una docena, en setenta y dos reales la otra. ¡Increíble, monstruoso! En el estudio que versa sobre Quevedo seguimos la larga sucesión de pleitos que sostiene el gran satírico con la Torre de Juan Abad sobre el Señorío de la villa. Pueden resumir el largo debate las palabras que uno de los que declaran en el pleito (Alonso Sánchez Comendador) pone en boca de D. Francisco. Dice Sánchez Comendador: "En 1621 vino a la villa Quevedo, y hablando con el declarante, le dijo: Aquí tengo unas escrituras contra vos y otros vecinos, y yo no sé para qué las hicieron, pues no me las quieren pasar. En verdad que las diera a trueque de pepinos o de berenjenas, pues a mí no me importan nada." ¡Muy "Quevedo"!

Aun hay que considerar aparte el interesantísimo estudio sobre "El curandero morisco del siglo XVI, Román Ramírez", personaje real llevado por Alarcón a las tablas en su comedia *Quien mal anda en mal acaba*. La historia del desventurado morisco, que yacía desconocida en el archivo diocesano de Cuenca, es un cuadro sombrío y duro, de la más turbia superstición, taraceado de pormenores grotescos, en torno de la extraña personalidad del protagonista, mezcla de curandero, juglar y mago.

Aparte quedan aún una serie de estudios, sólo posibles por el hecho de ser el Sr. González Palencia competente a la par en lo románico y lo árabe, caso bien poco común, pues en general ambos campos se ignoran y si se ponen alguna vez en contacto es sólo cuando los romanistas abren el fuego contra los arabistas, o viceversa. Me refiero a una serie de estudios con que se inicia este primer tomo: "La doncella que se sacó los ojos", "La leyenda de Garín", "La huella del león", "Con la ilusión basta" y "El celoso engañado". En el último se pone en relación un cuentecillo marroquí con el tema de "El celoso extremeño"; en los

demás, un tema antiguo (clásico, grecocristiano o indio) es seguido en sus numerosas modificaciones a través de la tradición europea y de la árabe, intrincadas sendas por las que el autor se mueve guiado por su amplia erudición. Es éste uno de los aspectos más interesantes de la labor de González Palencia. Su posición es excepcional, y tiene el deber de seguirla aprovechando con tanto fruto como hasta ahora.

Ambos tomos son indispensables al investigador o al simple erudito. Pero han de interesar también a muchos lectores cultos de los que sólo leen por gusto o por picazón de curiosidad, pues en ellos o se siguen con vertiginosa rapidez las metamorfosis de temas remotos, o se nos abren recodos de luz sobre días muertos de la vida española, desde el siglo XVI hasta los principios del pasado.

Oh, sí... ¡Viva la teoría! Pero, entendámonos: la grande, la noble, la necesaria. En verdad, más servicio presta a la cultura española un González Palencia, con su trabajo sobre lo mínimo concreto, que dos docenas de teorizantes de esos de primera impresión y pluma alegre.—DÁMASO ALONSO.

POESIA AMERICOHISPANA

EN una ocasión hube de hablar, brevemente, de lo que yo llamo "la vuelta de las Carabelas". El espíritu que América, joven e intacta, infundió en España, antigua y gastada de dar su cultura, ha igualado a ambas, a través de los años, en una invariable e inagotable hermandad hispánica. Me refiero a la lección poética que recibió nuestra Patria de los países hispanoamericanos —¡aquel Rubén Darío, sobre todo!—, cuando al acabar el redicho siglo XIX se habían agotado los impulsos líricos. América fué la que vitalizó de nuevo la poesía española y sirvió de base, con la inmarchitable poesía de Bécquer, para el potente lirismo actual (1).

Ahora quiero subrayar la incorporación a la literatura española contemporánea del mundo poético hispanoamericano, en un bello libro de versos aparecido recientemente: *Romancero del Caribe*, por Ginés de Albareda (2).

(1) *Lección poética de América a España*, conferencia pronunciada en Radio Nacional de España para Hispanoamérica, el 1 de julio de 1940. Madrid, 1940.

(2) *Romancero del Caribe*, de Ginés de Albareda. Prólogo de Manuel Machado. Publicaciones de «Cuadernos de Literatura Contemporánea». Poesía 1. Madrid, 1943.

Conocíamos a Ginés de Albareda por unos cuantos poemas publicados antes del Alzamiento Nacional en diversas revistas literarias, y todos ellos revelaban la fina originalidad de su musa. Al acabar la guerra —en que desaparecieron muchas obras suyas inéditas— hubo de marcharse el poeta a Hispanoamérica en misión oficial, que cumplió con el éxito que merecen su bondad y talento y, al regresar, como una delicada flor tropical, trajo este *Romancero del Caribe*, ahora impreso.

Lo mismo que otro poeta español actual, Rafael Duyos, supo interpretar poéticamente el alma suramericana en su libro *Junto al Plata* (3), Ginés de Albareda nos trae a España, convertido en poesía, el espíritu del mar Caribe, que se refleja en los países que le rodean. Ambos han conseguido, por primera vez quizá, la verdadera lírica américo-hispana, la creación literaria por españoles, de lo más íntimo, lo más peculiar de la poesía americana.

Ginés de Albareda ha sabido descubrir una unidad poética, un fervor lírico, en este mundo del Caribe indefinido geográficamente dentro de su libro y compactamente sensorial en la percepción poética.

Claro es que la posición del poeta ha sido enfrentarse con la naturaleza que es fondo y enlace de todos los temas, y sobre ella, maravillosamente sutil, nos ha ido trazando las imágenes, las metáforas, los poemas todos que quedan transparentes, temblorosos, como un encaje, sobre el verdor soñoliento del mar que destaca sus líneas apretadas y finas.

La musa de Albareda, embriagada de luz dorada y obsesa, contempla el verde cristal en que se refleja la naturaleza del trópico, opulenta de color, de aromas, de sonidos, de sabores, discurre apasionadamente por los puertos industriales y las playas solitarias, o se adentra en el prodigio vegetal de las tierras donde las ciudades son un fruto más —raro fruto apenas maduro urbanamente— del paisaje mismo.

Para conseguir esta compenetración absoluta con el ambiente, ha tenido que vivir, de modo entrañable, Albareda con esos países hispanoamericanos, o mejor, sin duda, esa entrañada vida en ellos ha sido el destino ineludible de escribir su libro.

Por ello, no es Albareda de la estirpe de esos escritores que en la historia o en lo exótico buscan lo pintoresco superficial, para dar en sus

(3) *Junto al Plata*, poesías de Rafael Duyos. Prólogo de Joaquín de Entrambaguas. Epílogo de Juana de Ibarbourou. Montevideo, 1942.

obras las tristemente llamadas “notas de color”, chafarrinando con falsas apariencias originales, un mundo poético, más que gastado en realidad. No. Albareda ha sabido captar lo penetrantemente incorpóreo, el ánimo misterioso sólo asequible a un fuerte percibir poético, y luego expresarlo en un lirismo puro, con natural lenguaje propio, que surge no con propósitos de destacar el rico vocabulario empleado, sino poniendo éste con dócil arte al servicio de la expresión literaria.

He aquí, cómo es fácil, sin olvidar esto, descubrir una técnica muy personal en la creación poética de Albareda que, siguiendo los nobles cauces del romance tradicional y la mejor escuela lorquiana, ni se esclaviza del gran poeta granadino como la mayoría de quienes le siguen, ni se anquilosa en una imitación medievalista a que pudo arrastrarle el metro y el carácter del tipo de poema adoptado.

Hay una huella uniforme en todos estos romances del Caribe que delatan lindamente su pureza lírica; en todos aparece la misma posición del poeta, cuya honestidad rara vez hallamos en la poesía: un motivo, captado por su fina sensibilidad, del mundo que le rodea, frecuentemente revelado en los dos primeros versos, se escancia en la composición, ya transformado y aromado en la íntima creación del poeta con un lirismo absoluto; posición esta que es la única salvadora de la poesía a través de todos los tiempos.

Así los temas, siendo de una ingenua sencillez aparente, al ser interpretados por Albareda, se transfiguran en ricas creaciones poéticas, dotadas de originalísima plasticidad y agilísimos pensamientos, en que lo emotivo sigue la amplia curva que se tiende de lo dramático a lo humorístico con calidades sentimentales siempre lozanas.

El sonido de “el tambor de la Guajira” le sugiere en seguida un cuadro de sabio patetismo en que la ironía impide el amaneramiento del sentir. La ruta “de Caracas a Macuto” es como el pentagrama sobre el cual compone una melodía madrigalista de exaltado erotismo:

*Bésame, bésame más,
la tibia carne mojada.
Llévame en tus brazos fuertes
a las alcobas del alba.*

Unas veces, como en *Salgar*, es un paisaje, sencillamente, el que se convierte en poema. En *Pregón*, es el de “Carbón de Puerto Colombia”

el que se hace poesía en una glosa humorística llena de garbo. El contraste entre la gran metrópoli anglosajona y la serenidad suramericana hace surgir el poema *De New York a Usiacurí*, de original factura. Esta breve canción porteña, de sencillez medieval:

*Ayúdame marinero
a llevar todo mi amor,*

feliz invento popular sobre otras canciones oídas, no necesita desarrollar su contenido poético para dar lugar a una graciosa paráfrasis de vivo colorido. La visión de un *Cauce seco* será la base única donde se apoyará todo un grácil motivo poético. Bajo la *Sombra de samán y guamo*, todo un poema, lleno de intencionada y picante gracia, se desarrolla con una visión magnífica de ambiente y carácter. Lo mismo un *Cocal*, *El llano de Cabullare*, y, en fin, la ceiba de una *Plaza*, bastan a Albareda para forjar magníficas composiciones al simple choque de estos motivos que percibe con su exquisita sensibilidad de poeta.

Muchas páginas de indudable interés crítico llenarían los análisis estilísticos demorados de estos poemas de Albareda contruidos con una elegante y segura arquitectura y una apretada técnica literaria que, por desgracia, no se dan mucho hoy en la poesía de este género, lanzada, a menudo, a un desparramado lirismo.

Pero esta firmeza poética, este eliminar puntos débiles y medular los poemas con unidad de tema y con una tónica equilibrada en su versificación, es la característica del *Romancero del Caribe*, entre otros aspectos también no menos interesantes.

La imagen y la metáfora presentan en Albareda una morfología personalísima. En todo momento el poeta no teme alargarlas en una complicada voluta mental porque, a la manera de Góngora, cuida siempre de unir los extremos —el punto de partida y el de llegada— con los matices intermedios de las asociaciones de ideas en que la amable dilatación, con que alcanza calidades poéticas casi inaprehensibles para otros autores, se sujeta a una rigurosa exactitud siempre traslúcida y expresivísima.

He aquí la descripción tajante, a pico en el estilo, de las horas abrumadoras de la siesta suramericana:

*Sed. Ardor. Sobre la siesta,
sol de metales y avispas.
Aire sin agilidad.
Yermo sin sorbo de orilla.
Pájaros abandonados
que la dócil muerte olvida,*

que se cargan de enervamiento singular en estos dos versos:

*La tierra pesa sin árboles
y el cielo sin teología.*

La descripción del chaguaramo, la palmera real venezolana, se condensa en este detallado y exacto metaforismo arquitectónico:

*Los chaguaramos empinan,
empinan la noche alta,
en el capitel corintio
y vegetal de sus ramas.*

Qué angustia auditiva hacia lejanos mundos descubre en la playa, expresada en estos espléndidos versos que han apasionado al prologuista del libro, Manuel Machado, nuestro gran poeta clásico y joven siempre:

*Con cien orejas de concha
está escuchando la arena,
entre remos de nostalgia,
la canción del que no llega.*

Originalísimos y de plástica inolvidable por su propia contaminación metafórica —cuchillo de sol y hojas de palmera, como cuchillos— son estos dos versos donde se condensa de modo magistral todo un paisaje:

*Cuchillos de sol ensayan
puntería entre palmeras.*

Sólo comparable a esta otra del mismo poema, donde la voz se apaga, con todos los ruidos, en un flúido que se vierte impalpable e indefinido:

*Un cántaro de silencio
roto detrás de la puerta.*

Pero este encanto personalísimo de los versos de Albareda se reitera felizmente en todo momento. Veamos algunos más.

Por ejemplo, este interior impresionista en amarillo cromo:

*Los cuatro mangos del patio
hacen rubia la mañana,*

donde una figura femenina destaca su colorido y movimiento:

*La india columpia su gozo
en el cuenco de la hamaca.*

O este cómico expresivismo auditivo finamente humorístico:

*El cerrojo de un rebuzno
entreabrió la madrugada.*

A veces, la descripción, miniaturesca, se convierte en la ingenuidad estática de una pintura primitiva de sutil dibujo y lavados colores:

*Sueño lunado de aromas
tiene las manos cortadas:
una mano lleva un pájaro
azul de ensayar distancias,
la otra mano la desnuda
geometría de su palma.*

o adquiere con dos rápidos brochazos movimientos inusitados:

*El parabrisas del alma
va desprendiendo paisajes,
como una mano atrasada
las hojas del almanaque,*

que contrastan con la lentitud movida de esta tranquilidad hogareña, con ritmo de nana en el paisaje:

*A este despertado hastío
de agotar velocidades,
prefiero el clásico ritmo
del sol de la media tarde,
unas gallinas, un pozo,
chinchorro entre mameyales,
el rancho, niño dormido
en los brazos de la madre
que come arepa con huevo
y bollo de yuca y ñame,
una totuma con agua,
un libro de buen romance
y el lagõ feliz que estudia
el reposo de los árboles.*

Leyendo *Romancero del Caribe* se vienen a la pluma innumerables versos suyos en que se ha conseguido un maravilloso efecto poético: "un cauce olvidado en grietas" da la imagen árida, seca, resquebrajada de un río sin agua. El calor tropical se mide en estos versos de bochorno: "Muerde silencio de fuego — la chicharra de la siesta," "La noche se va del llano — desgarrada por caimanes", en los ríos del llano de Cabullare. No hallará la materia escultórica más certera apreciación que ésta: "hay ternura en el granito — y primavera en el barro"; ni el amor sensual más ardiente imagen que la de este recuerdo acariciador en que el sustantivo y su adjetivación adquieren fuerza sin igual: "y conocías la oscura — avaricia de mi tacto".

Saboreando el *Romancero del Caribe* cada uno ha de hallar en él bellezas tan singulares, creación poética tan original y lograda, que juzgará este libro como uno de los lazos más indestructibles de la Hispanidad por su pervivencia divina de poesía américohispana que ha sido conquistada por el arte de un poeta de España con el fervor de su corazón.—JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS.

Este libro de Chesterton, que ha traducido Orbaneja a nuestra lengua, es ejemplar en un sentido muy preciso que conviene esclarecer. No se requiere grande esfuerzo para discernir lo ejemplar y lo normativo: decimos de algo que es ejemplar cuando sirve de modelo, pero también cuando obra como medio de expresión que nos hace comprender una de las maneras en que viene haciéndose una cosa. Hay, pues, una forma de lo ejemplar que pide imitación y otra que promete aclaración. Y en este sentido preciso llamo ejemplar a este libro de Chesterton, recientemente traducido al castellano. Es ejemplar porque, de manera extrema y desnuda de artificios, muestra una de las formas posibles de entender y de narrar luego la biografía de un hombre, grande o pequeño. ¿Hay tantas maneras de biografíar como biógrafos? No importa ahora saber si cada uno comporta la suya; lo cierto es que, a simple vista, el lector más ajeno a estas cosas distingue una biografía hecha con copia de materiales y otra en que el biógrafo, más o menos pertrechado, se lanza a la aventura de recrear a su héroe sin más ayuda que la imaginación y la memoria.

Que el libro de Chesterton se ha ido haciendo sin datos palpables es cosa que cualquiera echa de ver desde sus primeras páginas; que el autor va entresacando recuerdos y sugerencias combinadamente es algo tan claro que nadie en sus cabales osaría poner en duda. Pero esta forma que Chesterton imprime a la biografía de Carlos Dickens no agota su originalidad, porque no es infrecuente en otros autores ni presupone un tratamiento inequívoco del material que se ha puesto en juego. Si hubiera juicios estimativos aplicables a la forma inmediata en que nos aparece una biografía haciendo caso omiso de su contenido, cabría llamar arbitraria a la que se ha urdido sin datos a la vista, y concienzuda a la conseguida con el acarreo de fichas y cotejos sin cuento. ¿Quién puede hoy permanecer en la angostura de un juicio semejante?

Si un acopio lento y trabajoso de documentos puede cobrar formas personalísimas, porque se dé la dichosa coincidencia de que el investigador cree con sus hallazgos la vida de sus protagonistas, no es menos frecuente el que una biografía, sin apoyarse en datos precisos, los respete en lo esencial y no acierte a emprender el vuelo libre de su constrictión. No se hace más que repetir un lugar común diciendo que

la biografía toma su acento, su ambición y su forma, no del héroe, sino del biógrafo. Y este lugar común, repetido una vez más, manifiesta un hecho primario: cada hombre tiene, como sus piernas y su voz, una distancia que le acerca o le aleja de los otros. Cada biografía se halla tomada a una distancia como si el biógrafo, en vez de contar las peripecias que colman una vida, la fotografiara, buscando la luz y la perspectiva que le son más propias. Por esto son tan distintas las biografías de un mismo autor —Chesteron, pongo por caso—, aunque hayan sido concebidas y escritas en la misma época. Si miramos las obras biográficas de Chesteron, hay una radical disparidad, que en manera alguna proviene del protagonista ni del ambiente en que tuvo que bregar y que morir; cuando aún no hemos intentado aclarar este hecho solemos decir que el autor simpatiza con algunos de sus héroes, odia a otros y mira con indiferencia a los demás. Quiérase o no, en toda biografía hay como un reflejo de algo que el biógrafo lleva en sus entrañas, aunque sea a la manera de un proyecto de vida en el futuro, que puede ser más vago que un ensueño.

¿Por qué nos seduce con tanta dulzura este último libro de Chesteron *Vida de Dickens*, que acaba de publicar la Editorial Summa en su ya interesante Colección Europa? ¿Será acaso por lo que nos dice de Carlos Dickens, de cuya serena actualidad no pueden hacerse encarecimientos? ¿O será nuestro interés fruto del tiempo en que Chesteron escribió esta biografía? Quien busque en ella datos nuevos sobre Dickens ha errado el camino; pero quien se contente con asistir a un recuento de peripecias conocidas, tiene que desistir pronto de su empeño y seguir a Chesteron enajenadamente o cerrar el libro con disgusto. ¿Por qué es tan interesante, a pesar de que desde sus primeras páginas nos persuade de que Carlos Dickens, más que en cuerpo y alma, está tomado como un pretexto? La respuesta nos llevará como de la mano a aclarar por qué esta biografía puede y aun debe calificarse de ejemplar y en qué manera.

Ya en la más sencilla recogida de informaciones se muestra el criterio del investigador, aunque sea con apariencias de objetividad; ¿por qué se fija en estos hechos y desatiende los otros? ¿Por qué acopia documentos sobre las ganancias del autor, pongo por caso, y descuida el que una noche, vulgar como todas, se quedó solo en su cuarto? Todo investigador, sabiéndolo o sin saberlo, recoge parte de los hechos posibles, y naturalmente el que la figura vaya tomando vida humana

está condicionado por esos datos en que se la hace destacar. No es menester ninguna advertencia sobre la ordenación de los datos acumulados; aquí lo objetivo es precisamente lo arbitrario.

Chesteron conoce bien la vida de Carlos Dickens, pero lo que ha dado pábulo a su biografía es la asidua lectura de las novelas que ha dejado escritas su héroe. Chesteron las leyó, no reparando por igual en todos sus pasajes, sino asimilando los que de alguna manera expresaban situaciones en que había pensado o que, llevado de su nostalgia inextinguible, habría querido para sí y para sus coetáneos. La obra ulterior de Chesteron revela con cuánta pasión hubo de leer las obras de Dickens. Si fueron ellas quienes le despertaron ese afán de buscar lo acostumbrado en todas las vicisitudes de la vida, o fué justamente ese afán de placidez y continuidad entrañable el que hizo a Chesteron encontrar a Carlos Dickens, es cosa digna de un estudio en que alternen el documento y el amor en porciones muy semejantes. ¿No describe Chesteron en su biografía de Dickens el programa de sus ideas, sus creencias, sus presentimientos y sus pesares? En Carlos Dickens y, sobre todo, en sus obras, adivinó Chesteron lo que él mismo deseaba, lo que algún día, con clara certidumbre, querría ser. Ciertamente que en esta biografía hay más del autor que del protagonista, suponiendo que sea lícito hablar así; pero, aparte de que esto ocurre en toda biografía digna de tal nombre, es cosa harta averiguada que la biografía toma su riqueza, su vigor y su frescura del biógrafo. Lo que varía es el camino recorrido. Y lo que se pregunta quien lea con atención esta *Vida de Dickens* es si el camino que en su reviviscencia anduvo Chesteron no fué el camino que le llevaba hacia sí mismo. ¿Puede decirse nada semejante de las otras biografías que nos ha dejado?—EMILIANO AGUADO.