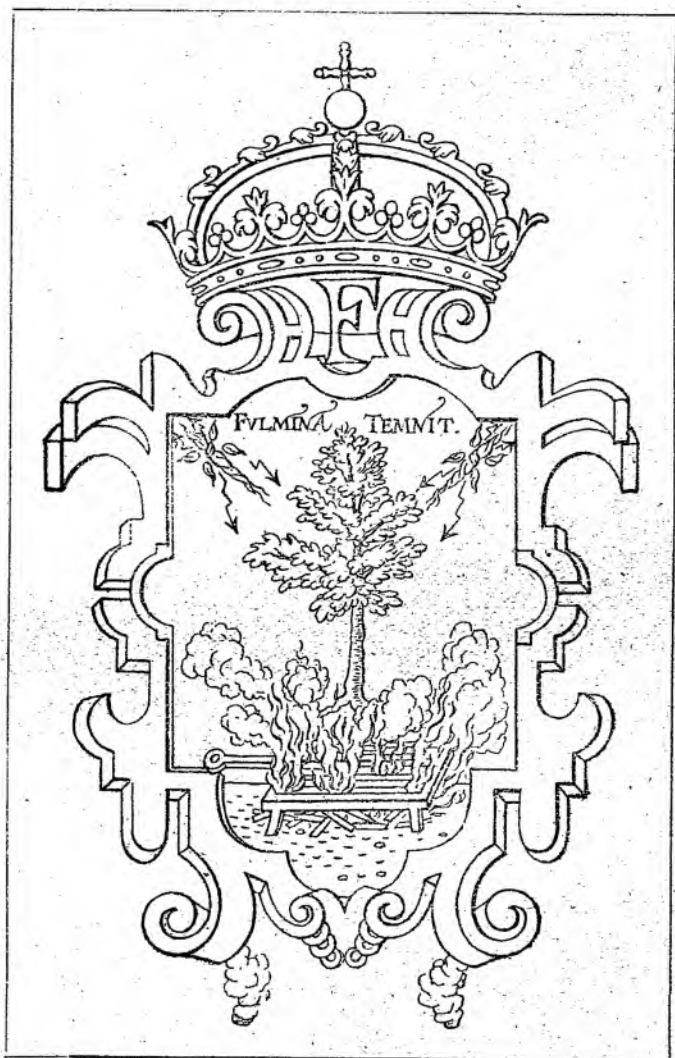


ESCORIAL



SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ESTUDIOS	
J. DE LA RIVA-AGÜERO: A propósito de un estudio norteamericano sobre Goldoni y su influencia en España. (Goldoni in Spain by Paul Patrick Rogers, Oberlin College, Ohio, MCMXLI)....	163
M. GARCÍA BLANCO: Espronceda o el énfasis.....	185
POESIA	
ENRIQUE AZCOAGA: Poesía	215
BLAS OTERO MUÑOZ: Poesías en Burgos.....	221
MANUEL MUÑOZ CORTÉS: El libro de las ausencias (fragmentos).....	225
MANUEL VELA JIMÉNEZ: Cosillas históricas. La Barrabasada de Juanchu de Jáuregui. (Flandes, 1581).....	237
NOTAS	
Lope de Vega en Indias, por Vicente Rodríguez Casado	249
Filosofía del trabajo, por B. Ibeas	265
Julián Marías: «Miguel de Unamuno», por Luis Jiménez.....	272
«Nietzsche», de Quintín Pérez, S. I., por José Luis Castillo.	282
Consideraciones sobre la extremada sensibilidad, por Pablo Cabañas.....	288
El ritmo como ley fundamental del cinema, por Fernán	292
LIBROS	
Dos cartas sobre el libro «Historia de la Medicina», de Pedro Laín Entralgo, por Manuel Cardenal Iracheta	296
Eblis, de Jorge Campos, por Ramón de Garcíasol.	301
La poesía de Juan Ramón Jiménez, por M. C. . .	303
El poeta de la soledad y el silencio, por Rafael de Urbano	305
Otros libros.	

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

DIRECCION:

JOSE MARIA ALFARO

SECRETARIA:

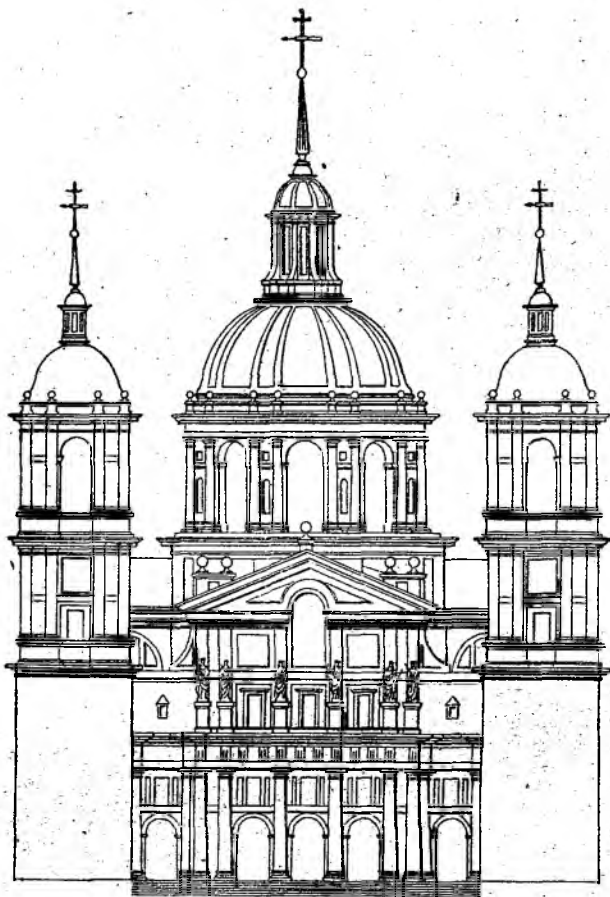
ALFONSO XII, 26

TELÉFONOS 14460 Y 14464

ADMINISTRACION:

CARRETAS, 10

TELÉFONOS 24730 Y 24739



Estudios

J. de la Riva Agüero: *A propósito de un estudio norteamericano sobre Goldoni y su influencia en España. (Goldoni in Spain by Paul Patrick Rogers, Oberlin College, Ohio, MCMXLI).*—M. García Blanco: *Espronceda o el énfasis.*

A PROPOSITO DE UN ESTUDIO NORTEAMERICANO SOBRE GOLDONI Y SU INFLUENCIA EN ESPAÑA

(*Goldoni in Spain* by Paul Patrick Rogers,
Oberlin College, Ohio, MCMXLI)

POR

J. DE LA RIVA-AGÜERO

LA literatura italiana es, quizá, entre todas las del occidente de Europa, la más noble, ilustre y clásica; la de más bella dicción, por el musical idioma que le sirve de instrumento incomparable; y la que, desde el siglo XIV hasta el XVII, ejerció soberana primacía y civilizador magisterio, equivalente al de las antiguas griega y latina, sobre las otras modernas, entonces sus dóciles alumnas, sin exceptuar la inglesa. Latino-americanos son los que, por insuficiencia de cultura, poquedad de alma o complejos de renegado inmigrante, suelen olvidar y aun negar tan palpables evidencias. En cambio, los anglosajones instruidos de ambos continentes las reconocen y pregonan. Por eso estudian, con celo y ahinco, la historia literaria de Italia; y no sólo en sus épocas mejores, sino en todos sus periodos, y hasta en sus más medianos y anticuados representantes. En estos días nos suministra de ello una significativa prueba el opúsculo mo-

nográfico *Goldoni en España*, publicado hace ocho meses por Pablo Rogers, del Oberlin College de Ohio, fruto de sus investigaciones europeas, interrumpidas por la guerra civil española de 1936 y la mundial presente.

Con todo, Rogers principia quejándose de su asunto. "Goldoni (apunta desde la primera página) tiene poco que decirnos hoy a los que no somos italianos." Y no carece de alguna razón. A los mismos italianos es de creer que les interese ahora Goldoni más por sus pintorescos rasgos de regionalismos venecianos, en costumbres y dialectos, que por calidades generales y superiores de psicología y arte, las cuales no faltan en él, pero no son las predominantes en su obra. Ocurre desde luego preguntar: ¿por qué haber elegido un autor de los menos vivos y actuales, dentro de ese siglo XVIII que fué el único incoloro y estéril de la literatura italiana desde sus orígenes, y precisamente escoger al dramaturgo que el propio Rogers confiesa haber influido sobre las letras de España en mucho menor grado que los dos polos opuestos de aquella centuria: Metastasio y Alfieri? (1). Si salimos del teatro, hasta el exquisito Parini influyó más en la literatura española, porque su peculiar manera neoclásica se refleja especialmente en las sátiras de Jovellanos, en las epístolas y elegías de Moratín, y en varias odas de Meléndez y Quintana.

Verdad que ya desde el primer tercio del siglo XVII no puede negarse la decadencia literaria de Italia, natural efecto de su decadencia política, de su servidumbre del extranjero, aunque fuera esta subordinación en obsequio de fines europeos más altos, y mantenida por raza tan afín, semejante y fraternal como la ibérica. Mas todavía el barroco literario del siglo XVII se mostraba con igual aparato lujoso y soberbio que el barroco en las artes plásticas. El napolitano Marino, al que a menudo y no sin fundamento se ha comparado con Gabriel D'Annunzio, ostenta,

(1) *Goldoni in Spain*, págs. 3 y 9.

entre sus disparatadas ocurrencias, un brío y una bizarría extravagante, a veces magnífica y sonora, y otras de dulzura melodiosísima, una brillantez y rumbosidad ornamentales que deslumbran. Posee muy agudo sentido de lo pintoresco, un relieve multicolor, un despilfarrado alarde, una desbordada sensualidad pagana otoñal, por ejemplo, en su poema *Adonis* y sus bacanales, en sus sonetos descriptivos, en sus metros cortos sobre la lluvia, en sus composiciones mitológicas, en sus imágenes de fuentes, edificios, estatuas o cuadros, que recuerdan curiosa y exactamente las mayores virtuosidades y prodigalidades del estilo llamado por antonomasia *decadentismo*, resucitado de 1890 a 1914. Ese *mal gusto*, abuelo fiel del que alcanzamos en nuestra juventud, fué ingenioso y riquísimo por cima de cualquiera ponderación. Sus conceptos y sutilezas se difundieron y aplaudieron por Europa entera; y no carecía de antecedentes en los tres maestros medievales: Dante, Petrarca y Boccaccio, en el mismo Policiano, la flor literaria más preciada del siglo xv, y en los propios modelos del antiguo clasicismo grecorromano. Significó la edad alejandrina y simbolista de las postrimerías del Renacimiento. Fué más allá: convirtió la palabra en mera música o en alusión recóndita, como nuestros *malarmeanos* sobrevivientes o nuestros vanguardistas de actualidad. No hay así mucho de que extrañarse ni porqué excomulgar a los barrocos, si de buena gana toleramos a los insolentes equivoquistas pseudo novadores de nuestros días. Tras de Marino y sus discípulos (que no eran tan vituperables como los pudorosos críticos e historiadores rigoristas de la escuela liberal, desde últimos del xviii y en todo el xix, fallaron unánimes con estrictez pueril), surgieron el savonés Chiabrera y el toscano Filicaia, académicos mitigadores, pero no remitentes por completo a aquellas tendencias seiscentescas. Los dos poetas rememorados, Chiabrera y Filicaia, de indudable nervio y valer, hicieron resonar dignos acentos morales y patrióticos, respetuosamente escuchados por los países vecinos. Hasta hoy llegan a

conmovernos, si no estamos desprovistos de justo criterio retrospectivo y de viveza de sentimientos. Las más conspicuas personalidades de la literatura italiana en el XVII, ni en absoluto, ni menos con las modas que ahora privan, merecen el tradicional baldón que se les ha imputado a perpetuidad.

Al revés, para nuestro gusto, en el siglo XVIII todo palidece, se entibia y se enerva. Al barroquismo sombrío y centelleante, a ratos gigantesco y trágico en medio de sus fanfarronadas, sucede el rococó hinchado, fofo, lánguido, de sobrada hojarasca decorativa, de colores muy suaves, en demasía claros y risueños. Aparece la falsa y empalagosa sensibilidad. Exhaustas por el momento las dos fuentes más puras, la religiosa y la cívica, que fertilizan las expresiones supremas de la literatura italiana (fuentes omitidas o desestimadas por los detractores ramplones), quedaron sólo las inspiraciones amorosas, idílicas, muelles, melódicas y pastoriles. En ninguna parte esta monotonía melindrosa y dulzona del setecientos, común a la sazón a todas las naciones europeas, fué más embotadora que en Italia. Allí se extremaba por la abdicación, no ya sólo política, sino mental, plenamente espiritual, ante ideas y enseñanzas forasteras. Aunque en otros campos la cultura italiana se regeneraba con Vico el inagotable, tan reformador y copioso; con Muratori y Bettinelli, la poesía de Italia estaba en el caso de repetir con Petrarca: *Omnia paulatim consumit longior aetas*. El teatro de una nación en tal crisis de personalidad no puede ser, y menos exhumado a los doscientos años, extraordinariamente palpitante.

Sin embargo, en el apogeo del rococó italiano, en lo que llamaremos su estío o canícula exhuberante (que corresponde en Francia a la Regencia y al estilo Luis XV, y en España al churriguerismo y gongorismo persistentes bajo Felipe V y Fernando VI), el teatro engendró en Italia una de sus más halagüeñas, aunque más superficiales y frívolas manifestaciones, la *ópera literaria*, o sea, el drama melódico, la tragedia musical que Zeno y Metas-

tasio, anticipando y elaborando con esmero la letra para los compositores, y adornándola de arias, canciones y coros, derivaron del drama pastoril, cuyos tipos en anteriores períodos habían fijado el Policiano con su *Orfeo*, Tasso con su *Aminta* y al fin Guarini. Ya desde el siglo XVI Rinuccini, y a principios del XVII el recordado Chiabrera, iniciaron la transformación de dicho drama pastoril en genuino *melodrama* (que no es lo que peyorativamente se ha llamado después así, aplicándole tal designación a los dramones sentimentales y lacrimosos, pero sin música ni canto). Fué Apóstol Zeno, a la vez poeta y crítico, veneciano como Goldoni, y como él adversario del énfasis marinista y la delgadez conceptista, quien, al iniciarse el siglo XVIII, determinó la constitución de aquel género mixto de la tragedia asociada a la música, y lo justificó en su célebre *Diario de los literatos de Italia*, que dirigía desde 1710, en unión del Conde Escipión Maffei. Poeta aúlico imperial, en Viena, Zeno en todo precedió y protegió a Metastasio, el grande e indiscutible poeta rococó de Italia.

Inmenso río de leche y miel, por su elocución selecta y floridísima, y en esto y casi todo eco amplificador del Tasso y de Guarini; suntuoso monumento cortesano de graderías y columnatas de mármol y pórfido, adornos de espejería y estucos, y fondo celeste y oro; el genial romano Metastasio, a pesar de sus artificios y cortapisas, endebles y estrechos términos psicológicos, cubrió como con un recamado manto de ceremonia cuanto quedaba de legítima poesía en su tierra y en su tiempo, y la hizo desfilar una vez más triunfante y dominar omnímoda en todo el mundo civilizado. Libre imitador y aprovechador del Ariosto y de Marino, de Quinault, de Racine, de los dos Corneille y hasta de Crebillon (*Jerjes*), lo apellidaron sus coetáneos *el divino* y *el Sófocles itálico*. Su potestad y magia llegaron a este hemisferio porque en el Brasil y en la América hispana se aplaudían con frenesí sus versos cristalinos. Se conquistó el sufragio de los más descontentadizos jueces. Voltaire, que se inspiró en él para su

Mahoma, lo declara superior a Corneille y Racine en *La clemencia de Tito*. Juan Jacobo Rousseau lo estimaba *genio*; y lo que en su dictamen valía más, *verdadero poeta del corazón*. Los jesuitas españoles Eximeno y Arteaga lo ponían por los cielos, comparándolo con Calderón y los clásicos griegos y latinos. Y el piemontés anglófilo e hispanófilo Baretti lo calificaba en su *Frusta letteraria* de *creador* auténtico, y lo encomiaba tanto como deprimía a Goldoni. Habrá en todo esto alguna exageración, debida al avasallador ímpetu de la moda; pero queda mucho de exacto en sustancia. Hoy todavía nos es su lectura deleitosa; y su calidad de libretista no empece para reconocerle elevados timbres poéticos, como se comprueba con el caso posterior de Ricardo Wagner.

Ignoro por qué Mr. P. P. Rogers se apiada, en su página 9, sobre “*la desgraciada suerte de Metastasio en la rígida Corte de Viena*”, y pretende que allí “su condición no era muy superior a la de un esclavo”. El mecenatismo de los monarcas del Antiguo Régimen tenía quizá inconvenientes mucho menores que el de los advenedizos banqueros y periodistas de estos tiempos, y los caprichosos vaivenes de un público plebeyo y tumultuario, desprovisto de jefes naturales. Mas sea en teoría lo que fuere, el siempre fascinador Metastasio, invitado y protegido por el Emperador Carlos VI, obsequiado y lisonjeado por la gloriosa Emperatriz María Teresa, amado por Donna Mariana Pignatelli, la Condesa viuda de Althann, con quien en secreto se casó (pues era *abate*, pero no de órdenes mayores), ídolo de la sociedad y la escena, amigo y confidente de archiduquesas y próceres, que murió, saciado de honores y beneficios (2), en radiante apoteosis, a los ochenta y cuatro años, no se me imagina oportuno dechado de la infelicidad y servidumbre tan frecuentes en el gé-

(2) *Y dándose a veces la gala de rehusarlos, como lo hizo con la dignidad de Conde y la Cruz de San Esteban.*

nero humano. Lo único que no le permitía la etiqueta era ser comensal privilegiado en ciertos banquetes oficiales; y no me parece que es desdicha tan extraordinaria. Si, como muchos favoritos de la fortuna, padeció a temporadas de hipocondría, y se mostró en la madurez y la ancianidad, según por otra parte es de regla, menos fecundo y novedoso que en la juventud, ello se debió ante todo a la propia frágil delicadeza de sus nervios de artista mimado, y a la larga interrupción de sus obras, a las economías y escaseces inevitables, en la Corte y su teatro, durante la guerra de Sucesión de Austria. Después de ella reanudó su producción. El gran éxito de *Atilio Régulo* es de 1750, cuando ya el autor había cumplido los cincuenta y tres años; la *Fiesta china* data del siguiente, 1751; *Clelia*, de 1762; *Rómulo*, de 1765, y el *Ruggero*, de 1771, cuando era más que septuagenario. Casi todos sus autoapologías y sus consideraciones sobre las poéticas de Aristóteles y Horacio, porque como su maestro Zeno fué a la par dramaturgo y crítico, las redactó en avanzada vejez. No hay así que compadecerlo demasiado.

Al paso que Metastasio proviene del drama pastoril y mitológico de Guarini y Policiano, de Quinault, y aun de los trágicos griegos (que por su inspiración lírica y sus coros se aproximaban mucho más a la *ópera* o gran melodrama del XVIII que a la seca tragedia de gabinete, estilo Maffei), Goldoni descende de las comedias realistas del Ariosto y Maquiavelo, al cual leía y admiraba mucho en su mocedad; de las latinas de Terencio, a quien dedicó una de sus piezas mejores, y en cuanto puede colegirse, a lo que hubo de ser la escuela nueva ateniense de Menandro. Pero sus modelos más próximos y ajustados estaban en Francia con Molière y con los dramaturgos epígonos del XVIII, sin excluir la comedia burguesa y sentimental. Del mismo modo que Julio César, en el epigrama citado por Suetonio, denomina-

ba a Terencio un *semi-Menandro* (*dimidiato Menander*), podría apellidarse a Goldoni el *sub-Molière de Italia*, lo que ya supone mérito considerable. No quiere esto decir que Goldoni, y muy particularmente en sus comienzos, no fuera también discípulo y admirador del soberano Metastasio y de su precursor Zeno, y que siguiendo tales huellas no escribiera numerosas comedias musicales, verdaderos melodramas metastasianos, como son, por ejemplo, *Gustavo y Oronte*, y aun tragedias como *Enrique y Griselda*. Con todo, en la obra goldoniana hay que atender en primer término a dos tendencias importantes y personalísimas que le dan fisonomía inconfundible en la literatura italiana de su tiempo. Su primer propósito logrado fué reemplazar con la comedia de observación y costumbres la vulgar y envejecida *Comedia del Arte*, o bufa, improvisada y enmascarada, que prevalecía desde el siglo xvi en los escenarios cómicos de Italia, a modo de una resurrección o reminiscencia de las antiguas *farsas atelanas* (según lo indicaba el Abate Galiani), mecanizadas en la rutina de las cuatro máscaras del Norte: el veneciano Pantaleón, el Doctor boloñés y los bergamascos Arlequín y Brighella, a los que en el Sur se sustituía o completaba con el napolitano Polichinela y otras máscaras igualmente consuetudinarias y convencionales. El segundo carácter principal en el teatro de Goldoni es su regionalismo veneciano, en usos y lenguaje, porque escribió en dialecto véneto muchas de sus más afortunadas comedias. Goldoni vivió siempre enamorado de su patria Venecia, en la que nació el año de 1707, hijo de un acreditado y activo médico que era reciente veneciano, originario de Módena, y por algunos bienes súbdito a medias de aquel Ducado.

La República Serenísimá entraba en el postrer siglo de su cauducidad, tan prolongada y licenciosa. Consciente de su postración extrema, que corría parejas con la de Génova, la otra oligarquía, antaño émula suya; habiendo renunciado ambas a toda efectiva política exterior, subsistiendo de la mera tolerancia de

sus enemigos de otrora; olvidada, en lenidad senil, del cumplimiento de las leyes y disciplinas domésticas, se sumergía, como en un perfumado baño letal, en el encanto de su voluptuoso tramonto mórbido. Los monarcas destronados, los deterrados políticos, los vencidos y epicúreos de toda especie se domiciliaban en la casi inerme ciudad de las lagunas para gozar de los carnavales dilatados, de los disfraces propicios, de los ocios regalones y los refinados placeres, como en unos reales jardines de Armida, como en la gruta marina de corales y flores de una nueva Calipso, como iban los antiguos a Cirene, a Rodas o a Atenas subyugadas, como hace pocos años se agolpaban nuestros contemporáneos en París. "Hay Imperios que sólo son hermosos en su ocaso." Es la cabal fórmula del derrotismo, expresada por el sagaz Abate Galiani, quien, con sobrada anticipación, se la aplicaba a la Francia de Luis XV, después de la guerra de los Siete Años, sin tomar en cuenta las sorprendentes reacciones nacionales que tiene la Historia en reserva. Nieta de Roma y de Bizancio, Venecia acababa su existencia independiente como sus añejas metrópolis; pero con mejor gusto que ellas procuraba conservar la pureza del arte, la esbeltez de la línea estética gallarda, que había naufragado allá en los similares tiempos decrepitos de Estilicón y los Paleólogos. Todavía Venecia se defendió hasta el fin, sin duda que no en lo material y político (pues en las tremendas páginas de Nievo se ve cómo expiró, sin resistencia, el año fatídico de 1797), sino en lo espiritual y artístico, manteniendo las buenas tradiciones contra las extremosidades de lo barroco (la Iglesia de San Moisés, con su fachada convulsiva, resulta una excepción). Tal vez por eso sus más adictos vástagos, Zeno y Goldoni, combatieron en las letras las hipérboles túmidas y las bambollos peores. Venecia era fina hasta en su agonía. Construyeron los últimos palacios, deliciosas joyas marmóreas, Rossi y Giorgio Massari. Decoraron las últimas salas Tiepolo, los Canaletto y los Longhi. Como Goldoni, por su extracción y nacimiento, y

sobre todo por su educación, prefería mucho más los ambientes burgueses y populares a los patricios, no ha de comparársele con los amplios y rozagantes frescos del Tiépolo, que son del estilo de Metastasio, sino con los pequeños y curiosos cuadros de Guardi, el menudo y vernáculo costumbrista. Pero otras veces, afrancesado o simplemente barroco a la manera italiana del setecientos, las figurillas amorosas de sus comedias mundanas evocan las de las tabaqueras con esmaltes y pedrerías que atestaban los bolsillos de senadores y nobles, y que aún nos encantan, a pesar de las invectivas de Parini en su *Noche*.

Era Goldoni, por naturaleza, ameno, apacible, regocijado, aunque sujeto por contraste a accesos hipocondríacos, a la vez manso e irónico, un tanto pusilánime: un D. Leandro Moratín de reducidas dimensiones, con menor elegancia y menor pulcritud de ingenio. Apenas le importaban ni se le alcanzaban más que los asuntos literarios y teatrales. De allí que los tiros de su sátira no sean muy penetrantes ni sangrientos, ni sus caracteres muy complicados. Estas limitaciones suyas, unidas a su innata prudencia y al hecho de haber redactado sus *Memorias* cuando ya contaba más de setenta años y disfrutaba de una pensión en la Corte de Francia, concurren a que aquellas *Memorias* carezcan de la sinceridad y médula que pudieron contener. Atenúa y aun calla algunas circunstancias, comenzando desde las de su adolescencia, porque en todo ocupa la antípoda del cinismo de Rousseau. Mucho ha de provenir de la circunspección que Venecia inculcaba en sus súbditos con el proverbial sistema de constante espionaje y delaciones, hasta en los años finales de relajación de la suspicaz Señoría. Mas, con todas las restricciones e idealizaciones de nuestro Goldoni, sus páginas autobiográficas nos enteran de varias de sus calaveradas y fugas juveniles.

Precozmente aficionado a las cómicas mozas y a las camareiras de ellas, le tomó tirria a los estudios de filosofía escolástica, que emprendió en Rímimi, y por esa más alegre frecuentación

abandonó a su maestro, el fraile dominicano Candini. Con una compañía de comediantes se escapó de Rímini a Chioggia, donde residía su familia. Descubierta allí, obtuvo el perdón de su bondadoso padre. Tenía quince años de edad, y para curarlo de la melancolía de este su primer fracaso de vida libre, bastó que lo llevaran a su idolatrada Venecia. En el renombrado teatro veneciano de San Juan Crisóstomo aplaudía las primeras piezas de Metastasio y escuchaba al gran cantor Farinelli. Enviáronlo después a estudiar a Pavía, con una beca del Seminario de San Pío V. Allí, más que a los autores de Derecho y a los clásicos griegos y latinos, leía a los dramaturgos italianos y franceses, sin descuidar por ellos a los ingleses y a los españoles, de los que logró más que mediano conocimiento. Ese colegio de Pavía, muy *antiguo régimen*, descuidado, indulgente y bonachón, permitía a los alumnos largos paseos por la ciudad, que empleaban en diversiones y amoríos. Goldoni pasó la raya de la tolerancia con unos versos burlescos contra ciertas doncellas de Pavía. Se consideraron libelos difamatorios, y fué expulsado el autor. Nuevamente de regreso en Venecia, entró a servir en la Administración de la República como auxiliar de los gobernadores para las Posesiones de Tierra Firme, o en las Delegaciones a provincias vecinas. Con tal motivo nos describe las regiones que recorrió de Udine y del Friul, fértiles, animadas por rica y multiplicada nobleza, que con infantil alborozo prosperaba y se recreaba, advirtiendo apenas el leve dominio de San Marcos. De allí tornó a la pingüe y muelle Lombardía, gobernada por virreyes austríacos. Pero esa Italia subdividida en estadillos minúsculos, semisoberanos u ocupados por extranjeros, que a la distancia de dos siglos se nos antoja tan pacífica y arcádica, no dejaba de padecer con frecuencia los estragos de la guerra, flagelo sempiterno por los choques de las potencias mayores, aunque fuera la guerra de entonces tan limitada y cortés que la denominaban con razón *de encajes*. En 1733 Goldoni vivía en Milán, muy a

gusto, absorto en sus tareas diplomáticas subalternas y en el amor de una hermosa córtesana de Venecia, cuando tuvo de improviso que abandonar la capital lombarda, cañoneada por el ejército aliado francopiamontés. Se retiró a Parma, y presenció de cerca los destrozos de la batalla del 19 de julio de 1734, en que el Mariscal de Coigny derrotó a los austríacos de Mercy des Billets, y perecieron 25.000 hombres, entre ellos el Duque de Wurtemberg. Los desertores robaron el equipaje de Goldoni y el de un abate que huía con él.

Al fin, nuestro autor, que ya se había recibido de abogado, y viajó por otras muchas regiones de la Italia septentrional y central, se casó en Génova y comenzó a sentar la cabeza y a cultivar su ingénita e invencible vocación dramática. Abandonó el género de la pomposa tragedia con que se había iniciado; disminuyó su excesiva imitación de Metastasio, que le robaba originalidad y no convenía a su índole, y se dedicó a la de Molière y a la comedia de costumbres, que era su adecuado campo. Al ejemplo de Molière y a las lecturas españolas de Pavia ha de atribuirse su mezquino y canijo *Don Juan Tenorio* (inspirado en el inmortal *Burlador de Sevilla*, de Tirso), que es de 1736. Constituyó una lamentable equivocación: no era su mediano talento proporcionado a tan arduo asunto. Sus aciertos principian con *La vedova scaltra*, comedia a la francesa molierista, de observación y carácter. Llena Italia de recuerdos y ejércitos españoles y de consiguientes rencores hispanófobos por la subsistente hegemonía de sus príncipes o infantes en casi toda la Península (ocurrían las intervenciones y recuperaciones de Felipe V e Isabel Farnesio), Goldoni lleva a las tablas la caricatura de la caballerosidad castellana con el galán Don Alvaro, tan vanaglorioso y linajudo que remite su propio árbol genealógico a su dama como el medio más eficaz que se le ocurre para seducirla. Burlas análogas hace de la fatuidad francesa, de las que luego, cuando se fué a residir a Francia, se retractó y dijo arrepentir-

se. No es el envanecido Don Alvaro el único español que figura en la primera época del teatro de Goldoni: la excelente comedia *El amante militar*, compuesta con reminiscencias de las campañas de 1732 y 1740, ofrece los dos tipos de oficiales españoles contrapuestos, el simpático y ejemplar Alférez Don Alfonso, y el Teniente Don García, presumido y tonto. Junto con las tradicionales chanzas antihispanas iban de concierto las consabidas mofas contra los del Reino de las Dos Sicilias, a quienes suponían muy parecidos a los españoles. En estas comedias de Goldoni salen a relucir el parlero y fanfarrón Don Marcio (*La bodega del café*), el bufón Don Facio (*Torcuato Tasso*), el Don Octavio (en el *Bugiardo*, imitación goldoniana en prosa del *Menteur* de Corneille, y a su vez reflejo de Alarcón), y otros varios vejámenes y ludibrios de napoletanos más o menos españolizados, en el *Adulatore*, que pasa en Gaeta, y cuyo principal personaje es el Gobernador Don Sancho. Las escenas más felices en Goldoni son las de gentes humildes, las de pescadores y gondoleros venecianos, escritas casi siempre en dialecto, y que por su sabroso naturalismo plebeyo lo hacen predecesor y maestro innegable de los *sainetes* de D. Ramón de la Cruz.

No sólo acertó Goldoni en cultivar los géneros cómicos de costumbres burguesas y populares, rompiendo convencionalismos académicos, sino que despreció abiertamente las pedantescas trabas de las asendereadas unidades pseudoaristotélicas. Ciertamente que la gran ópera italiana no solía observarlas, según lo demuestran los ejemplos y las expresas doctrinas de Metastasio; y que en la misma Francia, retóricos como Marmontel, tan apreciado por Goldoni, las impugnaban abiertamente. Otros defectos y vicios de aquella época decadente reprendió y zahirió Goldoni, como el *chichisveo* o pretenseo amor extático y petrarquista de los caballeros *servidores* o *patitos* de damas casadas, que ya comenzaba a declinar en Italia, donde tan arraigado estuvo, y el afán coleccionista de los presuntuosos e ignaros *dilettanti*, verbi-

gracia el Conde Anselmo en el *Anticuario*. No se detuvo aquí, por desdicha. Arrastrado en su ligereza por los impulsos revolucionarios del siglo, tachó de hipócrita la educación religiosa que se proporcionaba en los conventos (*El padre de familia*, que no tiene de común sino el título con el drama homónimo de Diderot). Emprendió apenas con transparente embozo el encomio de las logias de francmasones (*Las damas curiosas*). Además, han advertido algunos críticos que en sus comedias más notables, como en la arriba mencionada *Bodega del café* y en la aplaudidísima *Locandiera*, exhibe a los criados en nivel intelectual y moral superior que a los señores. Particularmente en la *Locandiera*, el logrado intento cómico estriba en escarnecer la amarga y soberbia pobreza del marqués de rancia estirpe y el vanidoso derroche del conde recién ennoblecido, ante la coquetería y gracias de la mesonerilla y el buen juicio de su novio, el camarero. Hay en Goldoni atisbos conscientes a medias de Rousseau y de Beaumarchais.

A los cuarenta y cinco años se hallaba Goldoni en la cumbre de su inspiración y en la mayor creciente de su vena. No sólo abastecía a los teatros venecianos, sino a los demás de Italia. En Turín compuso su *Molière*, enteco homenaje a su prototipo anhelado. Otras veces se iba a Génova, cuna de su mujer; o a Boloña, a visitar a su mecenas y discípulo el Marqués Francisco Albergati-Capacelli, el corresponsal de Voltaire y propietario de una espléndida casa de campo. Entre las de veras primorosas comedias de Goldoni está la trilogía *Smanie della villeggiatura*, que es de 1754 y se inspira en las admirables mansiones veraniegas de los patricios vénetos a orillas del Brenta, y en diversas villas de Toscana. *El filósofo inglés* procede del *Espectador* de Addison; las dos *Pamelas*, la *Soltera* y la *Casada* (1750 y 1759), naturalmente, de la ruidosa novela de Richardson. Con su ideal de clásico aticismo se enlaza su favorita comedia romana *Terencio*. Pero a los que con más asiduidad y de cerca seguía era, según la

corriente del tiempo, a los escritores franceses, lo que explica los excesivos galicismos en que incurre. Sus predilectas lecturas francesas lo surtieron dos veces de temas sudamericanos: uno privativamente peruano y otro amazónico. Los indios peruanos estaban entonces muy de moda, con la *Alcira* de Voltaire y *Los Incas* de Marmontel. Una literata de Lorena, Madame de Grafigny, la maltratada huésped de Voltaire y la Marquesa Du Chatelet en el castillo de Cirey, imitó las *Cartas Persas* de Montesquieu en las *Cartas de una peruana*, *Zilia*, impresas el año de 1747. Goldoni las aprovechó para su comedia novelesca *La peruana*, estrenada en 1755. No fué el único préstamo que recibió de la Grafigny, a la cual encarecía como "honor de su nación y su sexo", sino que poco después acomodó a la escena italiana su mediocre drama *Cenia*. De los *Viajes* del Abate Prévost, publicados a partir de 1746, tomó *La salvaje*, que ocurre en las Guayanas, y cuyos protagonistas son la amazónica Delmira y el generoso conquistador español Jiménez. Casi al propio tiempo, retornando a argumentos italianos, presentó la comedia *Torcuato Tasso*, contrahecho busto de héroe que reclamaba panegirista de mayor talla y alcance. Fuera de la Grafigny, entre las escritoras francesas, puso a contribución a Madame du Bocage, adocena-da imitadora de Milton y desairada amiga del Abate Galiani. Derivó de su tragedia *Las Amazonas* la tragicomedia *Dalmatina*, cuyas escenas transcurren en Tetuán. Marmontel, con uno de sus cuentos morales, le dió materia para *El escrúpulo*. Entre tanto, el Duque de Parma, Don Felipe de Borbón, le encargó que organizara para el teatro ducal la compañía de Opera bufa italiana, y le concedió pensión permanente. Bajo el pontificado de Clemente XIII, que era el veneciano Rezzonico, lo llamaron a Roma para que vigilara la representación de sus propias obras en el Capránica. De vuelta a Venecia se contrajo a escribir sus más pintorescas comedias populares en dialecto veneciano, como son: *La casa nova*, *I rusteghi*, *Le baruffe ciozzote*, *Teodoro*

Brontolón y Ultima notte di carnevale, cosechas de estas lozanas temporadas.

Precisamente, cuando debía de hallarse más contento y honrado en su patria, se le recrudecieron los ataques de melancolía por las polémicas y diatribas que hubo de afrontar. Tuvo que combatir, no sólo con el grosero y mazorrero Abate Chiari, zafio dramaturgo, que venía a ser lo que después Comella en Madrid ante Moratín, sino con el deslenguado piamontés anglo-manero Baretto, que en impulsividad y rudeza emulaba a Forner en España, y sobre todo, tenía que habérselas con el furioso reaccionario Conde Carlos Gozzi, tan encarnizado denostador de Goldoni como del estafalario Abate Chiari. Los representantes de la familia patricia Gozzi eran dos hermanos, ambos literatos, autores dramáticos, críticos y miembros de la academia veneciana de los Granelleschi; pero muy semejantes en disposición y pareceres. El mayor, el Conde Gaspar, de los primeros rehabilitadores del Dante, lo que prueba honda perspicacia estética, y uno de los que más tronó en las invectivas de sus *Sermones* contra la molicie y mengua de los venecianos, defendió siempre a Goldoni en privado y en público, y hasta se encargó en ausencia de éste de corregirle las pruebas de la impresión de su *Teatro*. Muy de otro el menor, el Conde Carlos, mucho más intransigente que el primogénito en materias gramaticales y literarias, se empeñaba en mortificar a Goldoni, en fraguar conjuras para frustrar la representación de sus piezas y en menospreciarlas y reemplazarlas con una reforma de la antigua comedia de máscaras, que no sin talento emprendió al escribir y dar a la escena algunas *fiabe*, inspiradas en cuentos populares de la infancia. Goldoni nunca fué hombre de combate, como tampoco lo fué su discípulo español Moratín. Pronto se desalentó y aceptó la propuesta de ir a Francia que, para el Teatro de los Italianos en París, le dirigió el Duque D'Aumont, el mismo satirizado por Marmontel.

Terminada su contrata de dos años, se quedó en la Corte de Versalles al servicio de Madama Adelaida, hija de Luis XV.

Sostiene Mr. Rogers que la partida de Goldoni a Francia *fué un mal paso*, del cual el poeta veneciano se *arrepintió siempre* (*Introducción*, pág. 1). No dudo que autor tan regional y tan prendado de su nativa Venecia deploraría a menudo, con vivaz nostalgia, no volver a ella. Cuando en 1787 lo visitó Moratín en París, el ochentón comediógrafo lloraba a lágrima viva la ingratitud de sus conciudadanos. Nos lo atestigua en su carta Moratín, el cual, con la fácil ternera de la época, acompañó a llorar a su querido maestro. Mas éste, prudente o voluble, no exteriorizó su pesar en las *Memorias*, sino muy al contrario, no se harta de asegurar en ellas que ama a Francia tanto como a Italia (3). La verdad es que, por lo menos en los primeros años, su salida de Venecia le significó una gozosa liberación de insidias y ultrajes. París lo aplaudió y festejó muchísimo. La permanencia en la ciudad, que era centro director literario de Europa, dilató su influjo, como el pedestal cesáreo de Viena el de Metastasio, no obstante la menor significación social de Goldoni. Ni era ésta desestimable tampoco. Voltaire, árbitro de la fama, lo apreciaba sobremanera, correspondiendo a la admiración sin restricciones que el veneciano, poco escrupuloso o poco entendido en materias teológicas y filosóficas, le protestaba de continuo. Entre los dos dramaturgos hacía de intermediario D'Argental, el Ministro de Parma en París, uno de los voltérianos del grupo íntimo. Se reconcilió Goldoni con Diderot, un tiempo irritado por creerlo cómplice en la acusación de plagio que le increpaba a éste Freon, aprovechando pérfidamente la ignorancia del público y la comunidad de títulos de los dos dramas aquellos que arriba indiqué.

Entre todo lo que compuso Goldoni en París hay una pa-

(3) Goldoni: *Memorias*, tercer tomo, parte III, caps. XXIII y XXX.

tente imitación del teatro castizo español, la ópera bufa *El Rey de caza*, arreglo del calderoniano *Alcalde de Zalamea*, a través de Sedaine. Pero la consagración, el máximo triunfo de Goldoni en Francia fué su *Bourru bienfaisant*, escrito por él en francés y representado con entusiasmo en el Real Sitio de Fontainebleau el año de 1771. Con todo ello, es comprensible que rehusara volver a Italia, por más que luego, en la extrema vejez y ante su joven amigo español, se doliera de no ser repatriado a Venecia, o mejor, de que Venecia no le señalara alguna congrua pensión en el mismo París, donde se hallaba tan halagado y contento. Su sobrino, a quien adoptó por hijo, se acomodó igualmente en Francia. Ni él careció de la pensión regia mientras duró la Monarquía. De la domesticidad de Madama Adelaida pasó a ser maestro de italiano de las hermanas de Luis XVI. Disfrutó de todas las ilusiones filantrópicas que acompañaron el advenimiento del nuevo reinado, del bienestar consiguiente al honroso Tratado de Versalles, de la apoteosis funeral de Voltaire. Formó coro a las reputaciones crecientes de Marmontel y La Harpe, Beaumarchais y Rivarol. Redactaba con minuciosidad las *Memorias* de su prolongada vida. Lo visitaban muchos de los viajeros distinguidos que se congregaban en la capital francesa; entre ellos el insigne piamontés Alfieri, que había comenzado a imprimir, con su dura garra aquilina, en la escena italiana, aquella vibrante concisión y energía tan apartadas de la blandura que la caracterizaron durante ese siglo. Pero al estallar la negra tempestad de la Revolución todo cambió para el amable y cándido octogenario. Suprimieron, de golpe, la pensión del agradecido servidor de los Borbones. Cuando José María Chenier logró convencer a los jacobinos energúmenos de la iniquidad de la medida, ya Goldoni había muerto de pobreza y amargura (8 de enero de 1793).

* No hemos ocultado sus limitaciones y deficiencias. Habida cuenta de ellas, resulta siempre uno de los más suaves e ingeniosos escritores italianos de su tiempo, uno de los más sosegados y

recomendables, a pesar de sus crudos galicismos. Hemos procurado indicar los pocos e indirectos reflejos españoles que en sus obras se advierten. Acerca de las influencias que a su vez ejerció sobre el teatro de España, podemos afirmar que Mr. Rogers las aprecia discretamente en el folleto que examinamos. Obtuvo Goldoni popularidad y eco en España como sucesor de Metastasio y como afrancesado molierista, en reacción contra la irregularidad violenta y encrespada de la castiza escuela teatral de Cañizares, lírica y altisonante. Por eso D. Ramón de la Cruz y D. Leandro Moratín debieron algo y aun mucho a Goldoni en el tono y la intención.

No se había interrumpido ciertamente en el siglo XVIII el comercio intelectual entre España e Italia, aunque ambas penínsulas se sometieran por grados al ascendiente francés, entonces incontrastable. El reinado de Felipe V, así en política como en música y en poesía, permaneció embebido en influencias italianas. El mismo acatado preceptista D. Ignacio de Luzán, traductor de la *Clemencia de Tito*, de Metastasio, procede menos de Francia que de Italia, donde se educó y moró diecisiete años, asimiló sus principales ideas y aprendió sus primordiales reglas poéticas. En Madrid ejercía la crítica dramática el napolitano Pietro Signorelli, el que después tradujo el repertorio de D. Leandro Moratín. En cuanto a la música italiana de ópera, que traía consigo de manera inseparable los libretos literarios de Metastasio y Goldoni, en ninguna parte quizá fué su victoria más completa y magnífica que en España, gracias a la protección de los monarcas Felipe V y Fernando VI. El teatro madrileño de los Caños del Peral, que se inauguró en 1738 con el *Demetrio* de Metastasio, lo dirigía el Marqués D. Aníbal Scotti, Mayordomo Mayor de la Reina Isabel Farnesio; y presidieron el del Buen Retiro el célebre Carlos Broschi Farinelli y el Abate Pico de la Mirándola. Rogers expone bien esta materia (cap II, págs. 6 a 8). Hay que aducir, como el más fideligno testigo, al Padre Feyjóo,

por lo mismo que él prefería la antigua música española. En su *Discurso XIV* del tomo I del *Teatro crítico*, exclama: "Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto. En cuanto a la música, se verifica ahora en los españoles, respecto de los italianos, aquella fácil condescendencia a admitir novedades que Plinio lamentaba en los italianos respecto de los griegos: *Mutatur quotidie ars interpolis, et ingeniorum Graeciae flatu impellimur.*" La reacción de Carlos III contra el melodrama en italiano (descrita por Rogers en las págs. 10, 17 y sigs.), hasta el punto de confinar las óperas italianas a sólo los Sitios Reales, fué una arbitrariedad dictada en 1766 por el Conde de Aranda, quien deseaba fomentar los dramas franceses, y en todo se atenía a los ejemplos de Francia. Allá también, bajo Luis XIV, se prohibió el teatro en italiano; y hubo de restablecerlo en la Regencia el Duque de Orleans. Después reiteraron, en 1780, bajo Luis XVI, la proscripción de las compañías italianas, como lo repitieron los ministros de los otros Borbones en España en 1777 y en 1799. Moratín (Carta a Jovellanos, 28 de agosto de 1787) atribuye tal rigorismo vandálico a la reacción cortesana contra Grimaldi. Esta caprichosa persecución a las representaciones en italiano perjudicó a la boga de Goldoni, cuyas comedias musicales hubo que traducir más o menos bien. Varias veces tuvo la suerte de que las trasladara D. Ramón de la Cruz. Rogers (pág. 16) cita *Las pescadoras*, que el sainetero egregio arregló en zarzuela con el título *Pescar sin caña ni red* en 1765, por consiguiente, un año antes de la prohibición de la lengua italiana en las tablas. Agrega Rogers a los trasuntos o arreglos goldonianos hechos por Cruz *I portentosi effetti della Madre Natura* (pág. 16), y el *Filosofo di Campagna*, que convirtió en la zarzuela *El filósofo aldeano* (*Apéndice*, págs. 54 y 55). A éstas añade Cotarelo *La esclava reconocida*, negándolo resueltamente Rogers (pág. 65). Queda por averiguar si también imitó o refundió D. Ramón de la Cruz a Goldoni en el sainete que se le atribuye *El enemigo de las mu-*

jeros (y que ha de proceder de *La locandiera* goldoniana), y en *La escocesa*, en *Celinda* y en *Las Amazonas modernas*, títulos comunes en las colecciones de ambos.

Moratín, cuando acudió en su juventud a rendir tributo de simpatía a Goldoni, le comunicó que “en los teatros de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso *La esposa persiana*, *La mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres (La locandiera)*, *La enferma fingida*, *El criado de dos amos*, *Mal genio y buen corazón (Le bourru bienfaisant)*, *El hablador*, *La suegra y la nuera* y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena”. A este elogio tan estricto y tasado que le rinde el más ilustre de sus discípulos en lengua española (tan superior a él por su lirismo y nitidez de estilo), querríamos que siquiera se sumara el reciente estudio de Mr. Rogers. Algunos resabios de prejuicios políticos y de criterios antiestéticos concurren para que, en su conjunto, en sus apreciaciones finales, moteje de *aburguesada* (pág. 7), de *pacata y siempre conservadora* (pág. 42), *desprovista de toda trascendencia universal* (pág. 1) la obra entera del buen Goldoni; lo que, dentro de la tabla de valores empleada por el propio Mr. Rogers, en flagrante contradicción con los datos que él mismo franquea, y con cuanto nosotros dejamos expuesto, nos parece frisar en desmedido y muy injusto desdén.

18 de febrero de 1942.

«ESPRONCEDA O EL ENFASIS»

POR

M. GARCIA BLANCO

«Cruzando va cual fulgurante tromba».
(*El Diablo Mundo*).

A José María de Cossío.

LA corta vida de Espronceda ha situado a una distancia relativamente próxima en el tiempo la celebración de dos centenarios: el de su nacimiento y el de su muerte. En los primeros años de éste siglo tuvo lugar el primero. Hubo entonces, y ya lo señaló Santos Oliver en un libro olvidado, cierta intención política en la conmemoración. Y aunque no se prescindiera del todo de la obra literaria del poeta, predominó el recuerdo de su vida, transida toda ella de un afán disperso e impetuoso, y tanto como al hombre de letras se tuvo presente al emigrado, al conspirador, al héroe de la Libertad. Su memoria fué celebrada con la aureola que convenía a su perfil de "empecinado" de la política y de la poesía.

Hoy nos encontramos ante el centenario de su muerte. Para celebraciones de esta índole ha imaginado Angel Valbuena una triple denominación: los que él llama centenarios del fervor, de la crítica y puramente académicos. Bajo la triple advocación

de otros tantos elementos: el fuego, el viento y el hielo. Cualquiera de estas tres categorías va bien con la figura del gran poeta romántico, y las tres unidas formarían un clima apropiado para evocar la época en que vivió.

No sabemos a cuál de los tres tipos centenarios pasará el actual. Recordemos que en el de 1908 ya veía destacarse D.^a Emilia Pardo Bazán a Espronceda “sobre un fondo de oro, fuego y humo, en un dramático celaje de tempestad”. Pero, por nuestra parte, quisiéramos acercarnos al poeta con el fervor que pueda brotar de la lectura de su obra, y con cierto bagaje crítico impulsado por tal lectura.

PRECISIONES.

Y, antes de entrar en materia, desearía establecer ciertas afirmaciones previas.

Cuando hablo del énfasis me atengo al doble sentido de esta palabra. El más remoto es el de ilustración o demostración, y quien con énfasis se expresa, trata de poner de relieve un concepto, una idea o un ademán. Este destacar algo equivale a un subrayado por parte del que escribe o actúa, y es una apreciación subjetiva. En tal sentido, aunque con escasa vigencia, aún perdura entre nosotros el giro “poner énfasis en algo”, análogo al del verbo inglés *to emphasize*, de uso corriente en dicha lengua.

Pero hay otra apreciación derivada de este sentido originario y etimológico, que resumiríamos en una sola palabra: afectación. Entonces es el oyente, el crítico o el lector quienes señalan en lo que ven o estudian si se trata de algo enfático o no. La apreciación, aunque conserve su valor subjetivo para quien la formula, es algo ajeno respecto al autor, y resume una manera de ver de sus contemporáneos o seguidores. Y digo segui-

dores, con un mero sentido cronológico, porque este juicio es variable y distinto en cada época, pues es innegable que la actuación exaltada de un poeta romántico, perfectamente natural para sus coetáneos, pueda resultar, y de hecho resulta, indiferente y aun afectada para nosotros si no tenemos en cuenta el momento en que se produce.

Finalmente, este juego del énfasis natural y del afectado, entre lo que el autor subraya intencionalmente y lo que otros ven y le atribuyen a su actitud, nos plantea el problema de la sinceridad de todo escritor, zona delicada cuyos límites son muy confusos y difíciles de deslindar.

Probablemente, no sólo Espronceda, sino el Romanticismo en general, nos ofrecen un vasto escenario sobre el que actúa este juego del énfasis, ya que es un producto del subjetivismo, raíz esencial de aquel movimiento literario.

ESPRONCEDA VISTO POR ALGUNOS DE SUS CONTEMPORÁNEOS.

Pocas vidas más aptas que la de nuestro poeta para la aplicación de este reactivo. Lo vario de sus actividades, y sobre todo, el ímpetu que pone en ellas, más el reflejo poético que dejan en su obra, han creado en torno suyo una leyenda de la que aún se descubren ciertos restos. Pero si hasta nosotros ha llegado el tatachín vocinglero de sus versos, unas veces por el cauce semiacadémico de las antologías o de las preceptivas que estudiamos en nuestra niñez, y otras por la tradición oral que nos han transmitido las generaciones de nuestros padres y de nuestros abuelos, no hemos sido nosotros quienes labramos este pedestal, sino que nos lo encontramos hecho. "La leyenda de Espronceda en España —ha dicho un crítico moderno— fué una forma sentimental de la crisis romántica."

Es más, toda esa popularidad real del poeta, asentada en

aquellos de sus versos que pasaron al caudal t3pico de tantas generaciones ha impedido un acercamiento efectivo a su figura y a su obra. Y no digamos nada de la desmañada fama callejera que pregonaba una mercancía po3tica que no era suya entre el guirigay urbano.

Ya dijo el fino escritor mejicano Alfonso Reyes que a Espronceda había “que ponerle en limpio”, superando su condici3n de estar en borrador, libre ya de tachaduras y borrones. Esta tarea se ha cumplido hoy. Podremos estar conformes o no con toda o parte de su obra; pero ley3ndola sin apasionamiento descubrimos en ella calidades po3ticas extraordinarias, junto a valores pasajeros e intrascendentes.

An3loga labor se ha llevado a cabo en su vida, tan rom3ntica como su obra, si bien tiene un origen m3s remoto, pues los propios contempor3neos del poeta, algunos al menos, se esforzaron por desvirtuar dicha leyenda, devolvi3ndola a un cauce preciso y claro. El primero de ellos, D. Patricio de la Escosura, su amigo, primero, y pariente suyo m3s tarde. En el discurso que pronunciara en la Real Academia Española, en 1870, se propone arrancar la memoria de Espronceda “de la picota del esc3ndalo”, como 3l mismo dice. All3 nos lo pinta como hombre, en el fondo, de excelentes dotes, a quien las circunstancias “hicieron aparecer como un personaje semidivino y semist3nico, encarnaci3n del tipo de Don Juan, mezcla de amor y de libertinaje”.

Y recordando la corriente identificaci3n entre su h3roe, Don F3lix de Montemar, y el propio autor, la rebate reduci3ndola al m3nimo, por creer a su biografiado “m3s hip3crita del vicio y de la impiedad que imp3o y vicioso realmente”. Enfasis sincero, probablemente, convertido en afectaci3n por sus contempor3neos.

Luego, elevando el s3mil, lo compara con Prometeo, robador, como 3l, del fuego; pero a quien el desengaño le roy3 las

entrañas. Ni más ni menos que en aquel famoso pasaje de *El Pe-layo* —el cuadro del hambre— nos describe el poeta la lucha del moribundo con el buitre, que trata de devorarle:

*hasta que así, y el uno al otro junto,
muertos al fin quedaron en un punto.*

Y aunque el énfasis esté aquí del lado de Escosura, basta con señalar el interés generoso por desbrozar de escoria la figura de Espronceda.

Otro es el caso de D. Juan Valera, que también conoció al poeta en su juventud. Valera se acerca como crítico a su obra, y al hacerlo, nos deja planteado el problema de la sinceridad de los arrebatos poéticos de Espronceda. “No niego yo —escribe— la sinceridad de su dolor profundo, de su desesperación blasfema y de no pocos de otros furoros suyos; pero me inclino a creer *que todo ello era momentáneo y sentido sólo cuando el estro le picaba* y él componía sus hermosos versos.”

Esta afirmación dirige el énfasis vital del poeta, sus gestos más voluntariamente destacados y subrayados, hacia su actividad poética, lo que le asigna un valor de puro gesto literario, de simple *posse*, y como tal, a veces insincera. Pero, percatado de ello, el propio Valera nos sugiere el tema para un trabajo futuro. “Sería muy curioso estudio psicológico —añade— si alguien acertara a hacerlo, el de investigar si el estro de Espronceda agita de tal suerte lo íntimo de su ser, que acaba por agotar y consumir su vida, o si las causas de su muerte nada o poco tuvieron que ver con la vehemencia de sus pasiones juveniles.”

Mesonero Romanos, por último, recuerda en sus *Memorias de un setentón* las reuniones literarias que hacia 1833 tenían lugar en el Parnasillo madrileño de la plaza de Santa Ana. A ellas concurre Espronceda, “*quien con su entonada y un tanto pedantesca actitud*, lanzaba epigramas contra todo lo existente, lo pa-

sado y lo futuro". Lo pedantesco supone insinceridad, énfasis afectado. Y así sería. Disculpable el gesto si nos imaginamos al poeta, de regreso en Madrid, tras un periplo dilatado que tiene por etapas Lisboa, Londres y París, como portador de novedades literarias, con una intentona armada en su haber —la de Chapalangarra— y como emigrado, en fin, que vuelve como un campeón de la Libertad. Pero el gesto debió ser sincero, pues a los pocos meses era encarcelado por sus ataques al Gobierno de Martínez de la Rosa.

LA CRÍTICA DEL SIGLO XX Y ESPRONCEDA.

Como crítico también —posición de Valera— y desapasionado por tanto, interpreta Adolfo Bonilla, en los primeros años de este siglo, la figura y la obra de Espronceda. Y también se plantea el problema de su sinceridad. "Pienso —escribe— que el poeta es más sincero cuando escribe que cuando habla. Pero en ambas actividades sólo obedecía a su inspiración. *Su amor propio le llevó a representar toda su vida un papel* para el cual no había nacido, y al cual era muy superior." Bonilla, como Valera, se interesa más por la obra literaria. Para ambos la sinceridad de ella excluye un gran caudal de énfasis, de afectación, y si ésta existe, forma parte del acervo común del Romanticismo. Y los dos críticos coinciden en atribuir a la inspiración no sólo la obra, sino los actos vitales; pero el segundo la valora como amor propio, y alude a la representación de un papel inferior a sus méritos. Cauce posible para un énfasis afectado, a una *posse* estudiada.

Esta última apreciación la hará suya, ampliándola, el más esforzado biógrafo del poeta, D. José Cascales, quien a su tarea de rebuscador de datos esproncedianos, une la de impugnador de la leyenda que rodea a su vida. Su conclusión es ésta: "Como

hombre reunía privilegiadas dotes de actor, y así pudo pasar cual un Montemar por temperamento, no siendo otra cosa que un ciudadano Nerón por deporte.” Para él pasó Espronceda por la vida como un fruto del énfasis afectado, es decir, insincero, aunque su aportación documental lo reduzca a sus justos límites.

La paternidad de esta leyenda desbordada que rodea al poeta, la ha señalado recientemente Alonso Cortés. Según éste, comenzó a elaborarse en vida de Espronceda, y apenas muerto —en 1843— aparece su semblanza en *El Laberinto*, en la que se destacan estos elementos: vida desordenada, salud precaria, nieblas de escepticismo y profundo hastío. El autor de esta biografía inicial, cantera de otras muchas que la siguieron, fué Ferrer del Río, quien tres años más tarde amplió el retrato añadiéndole la greca definitiva, la frase precisa, que como un canto rodado atravesará las subsiguientes semblanzas del poeta. Hela aquí, altisonante y ambiciosa: Espronceda es “el Don Juan Tenorio del siglo XIX, gallardo y melancólico como el burlador famoso”.

De poco sirvió que alguno de sus contemporáneos trataran de corregir el abultado perfil. Y escasa fué la trascendencia de aquel gesto unánime y conmovido de los poetas que le lloraron en verso junto a su tumba. Hasta nuestros días ha llegado envuelta su figura en los cendales airosos de un énfasis vital. Aunque no toda la culpa haya sido de este primero y poco bien intencionado biógrafo. El juicio de Lista, tan sobado y repetido, el de la plaza de toros como parangón esproncediano, al ocupar un puesto en los Manuales de Literatura, ha sido otro de los avatares de esta leyenda.

Hoy parece zanjada la cuestión. La frase de Menéndez y Pelayo, juzgando a Espronceda como poeta romántico que muestra al exterior la “corteza de su tiempo”, haciéndole aparecer como escéptico y desenfrenado, sin serlo, y las investigaciones biográficas modernamente realizadas, han abierto camino a un perfil más ponderado de nuestro poeta, dotándolo de una dimensión

enteramente humana, con cualidades buenas y defectos reales. Vida romántica, y como tal exaltada, que al proyectarse sobre el ambiente de su época halla en la misma, si no justificación, disculpa al menos. Y no poca resonancia.

EL ÉNFASIS DE LA OBRA DEL POETA.

Si la vida de Espronceda es un magnífico exponente de este juego del énfasis, en el doble sentido que señalamos, tratemos ahora de extender a su obra nuestra observación.

Ya señaló Moreno Villa que un denominador común de los poetas románticos es el ser paladines del yo de Fichte, cuya filosofía nutre, con no escaso caudal, al mundo del Romanticismo. La exaltación de ese yo, su sublimación, tiene, según Antonio Marichalar, un doble cauce: si el romántico es ponderado, se convertirá en un ser olímpico. Y ya dijo Valera que a Espronceda le faltó la serenidad olímpica para ser un igual de Goethe. Si el romántico es un hombre sin equilibrio, le llevará a la desesperación. Nuestro poeta siente una honda preocupación por ese subjetivismo del yo, pero no de primera mano, sino a través de las influencias que fuera de España recibe. Horro de formación filosófica, su contagio le llega por vía estética, y como además no es ponderado, sino un hombre desasido, desarraigado, la proyección de ese yo deriva por el cauce de la desesperación.

La exaltación olímpica del yo —con las limitaciones advertidas— nos la daría su propia vida, con sus yoes sucesivos y desorbitados. Desde el que abandonando la senda trillada se presenta —niño aún— a sus amigos, descendiendo por el canalón del patio de su casa, según la anécdota que nos ha conservado Escosura, hasta el yo alborotador del Madrid político y literario de 1833 y 1834. Los intermedios son: el yo que arroja al agua sus últimas dos pesetas al entrar en Lisboa, el raptor de Teresa,

el que quiere luchar por la libertad de Polonia, el guerrillero de Chapalangarra, en su aventura fronteriza de Vera del Bidasoa.

Pero al llegar a la creación literaria, su yo se desdobra y fragmenta también en héroes inconcretos, que sólo en ocasiones logran cierta precisión. Un yo —es decir un héroe—, convencional acaso, pero de perfil nítido, es Montemar. Otro, más ambicioso, aunque también menos rotundo, es el Adán de *El diablo mundo*. Los restantes se desvanecen en otros yoes más pequeños e incidentales: el pirata, el mendigo, el verdugo, el reo de muerte. Porque aunque todos nacen de una influencia literaria, si ésta es adventicia —Goethe y Voltaire para el Adán; Vigny, Byron, Béranger, De Maistre, para los restantes—, tal condición se revela en su pergeño. Sólo Don Félix de Montemar es auténtico, porque a la impresión accesoria del *Don Juan* byroniano se impone la tradición nacional que creó esta figura, la grandeza de cuyo perfil responde —ya desde los versos cervantinos elegidos como lema a un sentido y a un cuño entrañablemente españoles.

Énfasis natural exaltando el yo, y énfasis afectado al no lograrlo encajar en un paradigma perdurable. Porque hasta en *Él Estudiante de Salamanca* se ve muy bien —ya lo señaló Moreno Villa— cómo Espronceda se recata, y apartándose de Byron, que hace escabel del héroe para su propio volar, deja correr la acción.

UN ÍNTIMO “YO”.

Pero el yo más íntimo de su obra es el del *Canto a Teresa*, que por ser autobiográfico es una concreción literaria de su propio yo vital. Y pese a lo lesivo de sus apostrofes para la memoria de la amada, es de lo más valioso de su obra. Aunque a los contemporáneos del poeta no les agradara —recuérdese la condena explícita de Escosura— y fuera otro de los pilares para su fama de Don Juan décimonónico, hoy nos seduce aún la expre-

sividad de esta vena del más puro romanticismo. “Expansión de mi corazón”, llamó a este canto su autor, y hasta, al publicarlo, invitó a sus lectores a que lo saltaran. Lejos de seguir su consejo, hoy nos complacemos en desoírlo.

Alfonso Reyes consideró a este canto como un gran poema platónico animado por estos elementos: una disposición juvenil de la mente, una vitalidad que ansía la hazaña, un anhelo abstracto de amor y una ascensión purificada del apetito. Este yo desbordado del Romanticismo, tan ejemplarmente condensado en el *Canto a Teresa*, breviario amoroso de Espronceda, acusa la falla de una formación filosófica. “La primera parte del poema —nos dice Díaz-Plaja— en que el poeta, entregado a su ilusión, se va haciendo su mundo, intervenido por un yo central y básico en torno al cual todo gira, no alcanza categoría olímpica; la segunda parte, en cambio, el duro choque con la realidad —personificada en Teresa— le lleva a la desesperación como único reactivo de una mente, de una pasión sin equilibrio.” Hasta el trágico sarcasmo final nos recordaría la pirueta tragicómica de Chaplin si no lo abonaran tantos antecedentes españoles de complacencia y desprecio por la muerte.

Desde luego es un gesto romántico y no exento de afectación. Porque a los hombres del Romanticismo sólo les mueven las soluciones extremas

*y entregado en los brazos del destino
no me importa salvarme o zozobrar*

Y cualquier exclusivismo afectivo rechaza todo término medio. Aunque ello implique la caída en lo que Alfonso Reyes llamaba un autoengaño ilusorio al circunscribirse bovarianamente a una ilusión que ellos mismos se crean. “Se ven a sí mismos agigantados —escribía el citado Alfonso Reyes—; se admiran de lo hondo que sufren o de lo plenamente que gozan; creen que el solo

hecho de vivir es, en ellos, una portentosa heroicidad; todos sus actos les parecen dignos de la Historia; son capaces de publicar sus cartas de amor puestas en verso, y esperan que sus cosas íntimas sean sagradas para todos; se consideran semidioses, y hasta se figuran que el pecado original fué exclusivamente inventado para ellos. Son hombres de acción, es decir, son soñadores." Y Espronceda lo fué siempre. Lo importante para un romántico es la expansión, que no es siempre comunicación. De ahí el auge del monólogo, que al ser gritado pierde su calidad íntima de soliloquio para adquirir la sonoridad del aria o el ímpetu de la imprecación. Es igual, el yo se exalta, si no por lo que hace, por lo que dice, y ya en ese camino, es fácil el tránsito al lamento. Si aceptamos la división que de las poesías esproncedianas propone Angel Valbuena, animadas unas por un romanticismo de exaltación, y otras por un romanticismo de lamentación, la suma de ambas calidades sería el *Canto a Teresa*.

ESPRONCEDA, GESTO SONORO.

La impresión quizá más destacada que nos produce hoy la lectura de las poesías de Espronceda es la de sonoridad. No sólo las suyas, en general las de los poetas románticos, Zorrilla, por ejemplo. Para lograr tal efecto, disponen aquéllos de diferentes medios. Uno es la onomatopeya o armonía imitativa. El acudir a esta especie de metáfora auditiva, a este gesto sonoro, nos produce hoy una sensación de cosa afectada. Y, sin embargo, sus cultivadores actuaron con un énfasis sincero al emplearla. Pretendieron poner de relieve un aspecto determinado, destacar un estado de ánimo, y consiguen su empeño.

En la introducción que para *El Diablo Mundo* escribió Ros de Olano, amigo y compañero del poeta, se leen estas palabras: "Antes, la armonía imitativa estaba reducida a asimilar en uno

o dos versos el galopar monótono de un caballo de guerra, por ejemplo, y hoy nuestro aventajado poeta *expresa con los tonos*, en todo su poema, *no sólo lo que sus palabras retratan, sino hasta la fisonomía moral que caracteriza las imágenes*, las situaciones y los objetos de que se ocupa. *Esta es —termina diciendo— la armonía del sentimiento*, llevada a la perfección por el sentimiento íntimo y delicado del que escribe.”

La cita es larga, pero como testimonio insoslayable. De ella se desprende un empleo consciente del gesto sonoro por parte de nuestro poeta. Es decir, que la reiteración en el uso de este antiguo medio expresivo les parece, a Espronceda y a sus contemporáneos, medio normal para subrayar no sólo sensaciones, sino sentimientos. El discípulo de Lista pone en práctica una lección de preceptiva literaria; pero al encariñarse con ella practica un virtuosismo de tipo análogo al de las arias cantables o al de los solos musicales. El acierto en la ejecución producirá una impresión semejante a la del equilibrista que desafía limpiamente el peligro, suspendiendo al conclave de sus espectadores.

*Como el arco del músico se agita
cuando violenta inspiración le excita*

nos dice en *El Diablo Mundo*.

Claro que la reiteración de la onomatopeya también tiene sus peligros. Uno de ellos el de convertir la sonoridad en ruido. Y este ruido, de inferior calidad estética, es lo que hoy no nos impresiona, aunque admiremos lo primoroso de su ejecución, sin rozar una nota, o lo plástico de su imitación. En el caso de Espronceda, además, la conversión en ruido de su materia poética es evidente. Lo han señalado sus críticos. Para Moreno Villa, es la música de organillo callejero, popular y madrileña; para Marichalar, es el reflejo de su otro ruido, el biográfico. Y aquí viene el traer a colación los lances más expresivos de su vida: el ser llamado “Buscarruidos”, su afiliación a la partida del

Trueno, su intervención en la intentona de Chapalangarra y hasta su veraneo en Carratraca. Lógico era que este proceder tan ruidoso —sonoramente señalado por Marichalar— desembocase en una obra poética no menos clamorosa.

Pero lo esencial para nuestro objeto es el empleo consciente de este medio tan sonoro de expresión. Lo señaló Ros de Olano, y lo subraya Marichalar. “Cada vez que toma la pluma —escribe éste— parece decirse furioso: ¡Ahora me van a oír!” Varios pasajes de *El Diablo Mundo*, si no bastara tanto ademán sonoro en su vida, y en su obra, nos revelarían esta apreciación. He aquí el primero:

*Vamos andando, pues, y haciendo ruido,
llevando por el mundo el esqueleto
de carne y nervios y de piel vestido.*

El segundo indica ya una preferencia:

*Ya habrá el lector, si como yo del ruido
y bulla popular y movimiento
alguna vez aficionado ha sido...*

Finalmente, el tercer pasaje, aunque nos ofrece un sesgo humorístico, revela un empleo intencional de la armonía imitativa. Es éste: Al comienzo del canto IV las seis primeras octavas son una lograda descripción del amanecer sobre un paisaje bien interpretado. De pronto, lo echa todo por la borda, y dice:

*y resonando... etcétera: que creo
basta para contar que ha amanecido;
y tanta frase inútil y rodeo,
a mi corto entender no es más que ruido;
pero también a mí me entra deseo
de echarla de poeta, y al oído,
palabra tras palabra colocada,
con versos regalar, sin decir nada.*

Nos hallamos ante una afirmación de énfasis afectado. Y, sin embargo, el ruido poético, fué sincero en Espronceda. Y consustancial con su arte, que está muy lejos y es muy distinto —huelga repetirlo— del “manso ruido” garcilasiano, y de la “soledad sonora” sanjuanista. Su poesía no es de silencio, pero tampoco de ruido solo en sucesiones o series onomatopéyicas.

OTROS RECURSOS DE SONORIDAD.

Porque para lograr sonoridad, y volvemos al tema tras este paréntesis ruidoso, disponía de otros medios, menos estudiados quizá, pero de solvencia artística. Uno de ellos, el empleo de los esdrújulos, cuya vocal postónica, oscurecida por la que más destacada lleva su acento a cuestras, se presta a tonos intermedios a veces muy finos. Claro que si los esdrújulos empleados tienen alguna consonante de vibración múltiple, la onomatopeya es entonces evidente. Véanse —mejor dicho, óiganse— estas parejas: “horrísono” y hórrido”, “ráfaga” y “rápido”, junto a “flamígero” y “lóbrego”. Y si el esdrújulo revela ya cierto énfasis lingüístico —recuérdense las pronunciaciones populares “méndigo” y “périto”—, cuando se emplea poéticamente sin tino se cae en la más vulgar afectación. Bastaría citar una insufrible octava de *El Diablo Mundo*, en su canto III, toda ella a base de rimas esdrújulas. ¿Virtuosismo? Seguramente. Pero del peor gusto. Aunque el autor se sonría desde el alambre, satisfecho de su equilibrio, nosotros no le disculpamos.

Si el empleo de la onomatopeya, e incluso la preferencia por los esdrújulos, es un recurso casi general de los poetas románticos, como lo es también la polimetría, de la que fué Espronceda un entusiasta, hay otros medios para lograr sonoridad, con cuyo empleo, lejos de conducirnos a un escenario de ruidos, se nos brinda un puro efecto de simple musicalidad.

Alguno de estos medios es del más claro abolengo clásico, es decir, que procede de los mejores poetas de nuestros siglos de oro. Tal ocurre con la simetría del verso, especialmente del endecasílabo, estudiada hace algunos años por Dámaso Alonso en la poesía de Góngora. De acuerdo con el autor de dicho estudio, entendemos por simetría del endecasílabo “la distribución en dos zonas de la materia aprehensible que ofrece el verso, dos zonas que parecen simétricas con relación a una línea central, de tal modo que lo que se nos da en la primera, vuelve a reproducirse en la segunda”. Igualmente aplicamos la expresión “materia aprehensible”, a “todos los elementos (lógicos, fonéticos, sugeridores de sensaciones coloristas, etc.) que conjuntamente percibidos obran con virtualidad lógica o estética en el cerebro del oyente o lector”, según indica Dámaso Alonso.

En los versos de *El Diablo Mundo* que aducimos por vía de ejemplo, se da también, como en los gongorinos, una mutua relación entre ambas zonas, que puede ser de intensificación o de contraste. He aquí algunos con sus esquemas correspondientes:

1. Gerundio-sustantivo / conjunción / gerundio-sustantivo:

Brindando glorias y vertiendo amor
Brotando aromas y vertiendo amores

O en otro orden:

Aire buscando y anhelando luz.

Compárese con el verbo de Góngora:

Gimiendo tristes y volando graves

2. Pronombre-sustantivo-verbo / conjunción / pronombre-sustantivo-verbo:

Su cuerpo bañan y su sien circundan

Compárese con el verso gongorino:

Su orgullo pierde y su memoria esconde.

3. Esquema repetido de sustantivo-nexo de preposición y artículo-sustantivo:

Hojas al bosque, flores al jardín.

Su correspondiente gongorino, aunque no exacto por diferir en la línea-eje, pudiera ser éste:

Guerra al calor y resistencia al día.

4. Esquema de adjetivo-adverbio / adverbio-adjetivo:

Invisible doquier, doquier presente.

Como en los versos de Góngora estudiados por Dámaso Alonso, los elementos gramaticales de cada parte se hallan repetidos con el mismo orden en la segunda. Igualmente la separación de ambas zonas simétricas está a cargo de una conjunción, o desaparece sustituida por una pausa rítmica y sintáctica.

No podemos precisar hasta qué punto practica Espronceda este recurso tan familiar a la técnica gongorina; pero el testimonio aducido brinda cierta posibilidad a una seducción casi segura ejercida por la poesía de don Luis. Además, hay en la obra de nuestro poeta ciertas expresiones que involuntariamente despiertan un eco gongorino. He aquí algunas:

*Y el que mayo pintó de rosa y nieve
semblante alegre que salud destella.*

Otro:

Los campos de zafir con rayos de oro.

Otro:

Cuando si llueve en la estación florida

Decididamente, y pese a la desigual comparación que hizo Moreno Villa entre el colegio madrileño de la calle de Valverde y la Universidad de Oxford, la formación retórica de Espronceda junto a Lista y Hermosilla le puso en contacto con la mejor poesía española de los tiempos clásicos.

Ya señaló el hispanista francés Foulché-Delbosq las reminiscencias de otros poetas españoles en la obra de Espronceda, que son como el eco del pasado, al que no fué infiel el Romanticismo. Bastará citar el de las *Coplas de Jorge Manrique* en la poesía "A una estrella", incluso con una estructura métrica análoga; y los del romance de Meléndez Valdés "Rosana en los fuegos", en algún pasaje de *El estudiante de Salamanca*.

Otras reminiscencias de poetas españoles de los siglos XVI y XVII, como Pedro de Espinosa, han sido objeto de particular estudio, y tal vez sea oportuno recordar cómo entre las poesías autógrafas de Espronceda que el profesor norteamericano Churchman encontró en Madrid, algunas de ellas habían sido copiadas por el poeta de los manuales de Literatura y de Preceptiva literaria al uso entonces, y eran de viejos autores españoles. Le faltó, sí, un conocimiento directo de las fuentes, como el que Rubén Darío realizó durante su época de bibliotecario en Managua, o el acercamiento inteligente de nuestros poetas contemporáneos a sus compañeros de siglos atrás; pero ya sabemos que Espronceda no tuvo otra formación que la de los colegios madrileños, más la autodidáctica que quiso darse en los ambientes sucesivos que vivió. Ya lo decía él mismo en un verso que es una confesión:

Yo con erudición, ¡cuánto sabría!

Lo indudable es que en la poesía de Espronceda no todo es

ruido poético, aunque la sensación de éste sea predominante, lo cual es motivo de énfasis natural en su obra y aun de afectación. Claro que esta perduración de los tornasoles de Góngora —el “lozano Góngora”, como por estos años le llamaba el Duque de Rivas—, según frase acertada de Alfonso Reyes, no es más que eso; y cierto también que los joyeles gongorinos lucen en él como carbón y vidrio, según nos dice Marichalar; pero para el tiempo en que escribe, supo mantenerse en un plano poético enteramente original. Aunque a él ascendiera, más por intuición que por conocimiento. Su mérito está en haber incorporado esos antecedentes, y sobre todo en el mantenimiento de una tónica diversa pero personal. Por ello hoy nos atraen en él no los valores de su época, sino aquellos otros que dan a su obra cierto matiz de inactualidad, de algo logrado y perenne. No el trazado de aquélla, ni sus alardes técnicos, ya mustios, ni sus problemas íntimos, sino lo que hasta nosotros ha llegado con calidad impresionante. No el torrente, sino el remanso que le sucede. No el panorama devastador de la riada, cuyas huellas podemos ver, sino la recuperación de la calma que la sigue, que hace posible la germinación en las orillas.

LA EXPRESIÓN LITERARIA.

Sabemos que toda época pone en circulación una serie de términos, imágenes y expresiones que son justamente el perfil de su expresividad, el ademán insobornable de un momento determinado. Esos elementos nos permiten hasta una valoración lingüística de aquél. El léxico y la manera de expresar una emoción, como reflejos precisos de una sensibilidad. Sabemos también que el Romanticismo crea su propio vocabulario. Unas veces exhumando palabras olvidadas, a las que dota de más complejo sentido, y otras importándolas desde los más diversos climas literarios, y otras, finalmente, creándolas por sus propios medios, uti-

lizando los procedimientos tradicionales de la lengua. Recuérdense, en un sólo poema de Espronceda, por ejemplo, los términos “armipotente” y “aurirolladas olas” (*Oscar y Malvina*).

El tema ha merecido una general atención. Pero las conclusiones son provisionales, y aun carecemos de los estudios que permitan el trazado de un cuadro general, cuyo interés huelga de ser encarecido. En la obra de Espronceda puede espigarse un buen cúmulo de ejemplos. Sobre todo en la adjetivación. Moreno Villa intentó una valoración de ésta, eligiendo tres momentos de la producción del poeta. Una adjetivación no homogénea, salpicada o engastada en sus versos: tipo, el *Pelayo*. Más cohesiva, en *El estudiante de Salamanca*. De plena identificación entre el vocabulario y las formas de expresión romántica: *El Diablo Mundo*.

Posteriormente, el libro de Graves Baxter Roberts, *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, Iowa, 1936, dedica un capítulo a nuestro poeta. Sus conclusiones reafirman puntos de vista ya mantenidos antes, que encuentran plena confirmación tras este detallado análisis. Una de ellas nos señala cómo Espronceda acude a la poesía española de los siglos XVI y XVII buscando modelos para su técnica en la adjetivación. Menor es el caudal que toma del neoclasicismo del siglo XVIII, y en cuanto a la influencia de los románticos extranjeros—franceses e ingleses principalmente— se reduce al empleo de ciertas maneras de adjetivar en las descripciones físicas y en la expresión de algunas ideas. Queda aún la vena de lo popular, que es en Espronceda menos abundosa que en el Duque de Rivas, del que difiere en los medios que emplea para lograr plasticidad, y un desinterés casi absoluto por lo arqueológico, aunque sea el *Pelayo* un conato de exhumación de un tema histórico.

Hoy, sin embargo, sabemos que el Romancero deja oír un eco débil en algunas de las octavas que en dicho poema dedica a la batalla del Guadalete. Junto a esta huella romanceril, tan agu-

damente señalada por Menéndez Pidal, otros han aludido a la picaresca, y no han faltado tampoco las alusiones a cierta complacencia en lo horrible y monstruoso, trayendo a colación el realismo español. Recuérdense, para esto último, estos dos pasajes de *El estudiante de Salamanca*, cuyo parangón con ciertas obras pictóricas de Valdés Leal no parece descaminada:

*El cariado, livido esqueleto
los fríos, largos y asquerosos brazos.*

O éste:

*La árida, descarnada y amarilla
junta y refriega, repugnante faz.*

Pero el libro que comentamos, alguno de cuyos puntos de vista no compartimos, no señala apenas, en su rigor académico, la preferencia, decididamente romántica, por ciertos términos y expresiones, ni subraya lo que de énfasis pudiera haber en la anteposición del adjetivo al nombre, o en la acumulación de epítetos, en series unidas por conjunciones, o simplemente yuxtapuestas. Pudiéramos concluir que el énfasis romántico aparece en la obra de Espronceda reelaborando normas anteriores de adjetivación, de cuño clásico, popular y neoclásico, pero adaptadas o interpretadas con una sensibilidad de su época, reavivada en presencia de ciertas influencias extranjeras, no tan hondas como pudo pensarse.

En esta síntesis general sería romántico el gusto por cierto género de adjetivos que se refieran a lo impreciso y vago, lo alucinado y fantasmagórico, lo ardiente y fogoso, lo lastimero y desesperado, el juego de luz y sombra (1); y la utilización de una

(1) Sobre este tema, limitándose a *El estudiante de Salamanca*, ha publicado un artículo recientemente E. Allison Peers, que no he logrado ver.

técnica no inventada, pero sí dirigida con distinto sentido. La influencia extranjera pudiera limitarse a lo irónico —muy byroniano— y al sentimiento de la injusticia social —muy huguesco— con raíces en el siglo XVIII francés, al que hoy sabemos que se acercó directamente Espronceda para su ficción de *El Diablo Mundo*, concretamente a Voltaire.

EL TITANISMO, ÚLTIMO ESCABEL DEL ÉNFASIS.

El problema de la influencia de autores extranjeros en la obra de nuestro poeta es un caso típico del énfasis con que ya sus contemporáneos pusieron de relieve ciertas coincidencias de aquélla con la de otros poetas famosos, cuya producción conoció fuera de España, nominalmente Byron. La anécdota del conde de Toreno y la réplica feroz de Espronceda son buena prueba de ello.

Misión de la crítica ha sido el rectificar este perfil literario de un byronismo a ultranza, reduciendo a justos límites tales influencias. Hoy ya sabemos que si lo de segundo Don Juan Tenorio no pasa de ser una frase, lo de Byron español es un aserto excesivo. Precisadas las fuentes de la obra esproncediana, la menos nacional de nuestros románticos, según algunos críticos, se descubre que la entraña española de su quehacer poético es más densa de lo que antes se pensaba. En sus aciertos y en sus fallas.

El énfasis de sus coetáneos nos legó una silueta de Espronceda extranjerizado y plagiaro servil de otros ingenios. La crítica nos precisa que su conocimiento de éstos, la presencia de temas no nacionales en su poesía, no pasa de ser una modalidad del intercambio fecundo entre varias literaturas. Y no poco de la moda literaria de entonces. Que Espronceda no perdió su tónica española lo descubrimos en su lenguaje, donde los galicismos, por

ejemplo, son más escasos de lo que pudiera pensarse. Pero la prueba definitiva nos la brinda su manera de acercarse a este tema del titanismo.

Sabemos que los románticos organizan su cruzada titánica mediante la creación de unos símbolos para ello adecuados y dotando a la vieja mitología de un sentido propio. Son pilares de esta recordación titánica la figura de Prometeo, la de Satán, a quien se considera como precursor de la contienda humana por la libertad, y la de Caín. De ahí los diversos nombres, titanismo, satanismo, canismo que el mundo romántico pone en circulación.

Igualmente sabemos que en el dominio poético este titanismo desorbitado arranca sobre todo de Shelley, y en no pequeña parte de Byron; más lógico y coherente aquél, menos preciso el segundo. Esta concepción, tan cara a la metafísica romántica es ante todo una rebelión antiquietista y antimística, que trata de sustituir —utópica o sectariamente— un estado espiritual al que se juzga anacrónico, antirracional y antihumano, reemplazándolo por el amor y por una moral “de alma abierta”, como dice Bergson.

Todos estos “antis”, ese aire de rebelión, tenían que prender en el ánimo de Espronceda, que también tiene su Satán, el de la introducción de *El Diablo Mundo*, que no nos presenta como un aliado del hombre en su lucha por el bien y contra el mal, sino como una personificación de sus dolores y de sus ansias de saber.

Václav Cerny, que ha estudiado el titanismo en la poesía romántica occidental (2) y el sentimiento religioso de la poesía de Espronceda, cree que, a pesar de lo dicho, el satanismo de

(2) El título de esta obra es *Essai sur le titanisme dans la poesie romantique occidentale entre 1815 et 1850*. No habiéndome sido posible su consulta directa, me atengo a la detallada reseña que de ella publica Georges Cirot, en el *Bulletin Hispanique*, 1936. El trabajo del mismo autor sobre los sentimientos religiosos de Espronceda apareció en la Revista citada en 1934.

éste no pasa del planteamiento del problema del mal, que no resuelve, y sin que se adhiera a ninguna de las soluciones entonces vigentes en Europa. Es decir, que nuestro poeta vuelve, o, mejor dicho, no abandona la tradición religiosa española, combinándola con el sentimiento dominante en los románticos españoles.

“En España —viene a decir V. Cerny— no puede, sin embargo, hablarse de titanismo. Falta hacer la historia de la palabra, que sólo se interpreta como “espíritu de revuelta”. Y más adelante señala un posible germen hispánico de titanismo en el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*. Lo cierto es que justamente en *El Diablo Mundo* se halla un pasaje en el que las reminiscencias de este monólogo calderoniano son patentes.

Habla Salada, barriobajera goyesca, amada del héroe:

*¿Te acuerdas, Adán, del pez
dorado, que entre cristales
gira, admirando del sol
los rayos en que se parte,
y oyendo el rumor del aura
entre las flores suave,
embebecido en su música
ansía quebrantar su cárcel,
por gozar de la armonía
de luces, flores y aire?
Pues, ¡pobre pez si cumpliera
su voluntad! Que al hallarse
en otro ajeno elemento
del elemento en que nace,
céfiros, luces y flores
le dieran muerte al instante.
Sueños son esos, Adán,
los que tu mente distraen,
aire que anhelas coger,
porque los sueños son aire.*

Hasta aquí la reminiscencia no pasa de ser literaria. Pero el

problema acucia al héroe, quien más adelante, interrogando como Segismundo, nos dice:

*pero ¿por qué
riquezas que son palpables,
galas que miran mis ojos,
no han de estar nunca a mi alcance?
Tanta ansiedad me fatiga,
mil pensamientos combaten
dentro de mí, pasan, huyen...*

Pero es en el último canto del poema, cuando Adán, ante el cadáver de la joven, se consuela con la madre de ésta sobre un fondo de aquelarre. Entonces quiere ser Prometeo, figura tiónica:

*sí yo un tesoro,
robaré al mundo y compraré la vida,
y la apagada luz, luego encendida
veréis brillar, y enjugaré ese lloro,
volviendo al mundo la que os fué querida.
¿Dónde, decidme, encontraré yo fuego
que haga a esos ojos recobrar su ardor?*

Ajena a todo, la pobre vieja resignadamente exclama:

¡El Señor me la dió y El me la quita!

Adán hace suya esta exclamación, y la

*repite luego en su delirio insano,
y penetrar tan insondable arcano
su mente embarga y su ansiedad irrita.
El Dios ese que habita
omnipotente en la región del cielo,
¿quién es, que inunda a veces de alegría,
y otras veces, cruel, con mano impía
llena de angustia y de dolor el suelo?*

*Nombrar le oye doquiera
y a todas horas el mortal le invoca,
ora con ruego o queja lastimera,
ora también con maldiciente boca.*

Y apenas esbozada la imprecación titánica:

*los hombros encogió. Dudas sin cuento
de su ignorancia y su candor nacidas,
no del alma lloradas y sentidas,
sueños de su confuso entendimiento
su mente asaltan, y por vez primera
Adán súbito siente,
volar queriendo, sin saber adónde,
del corazón ardiente
la perpetua ansiedad que en él se esconde.*

Y no sólo la embozada imprecación se diluye, sino que sin ir más allá vira en redondo y, al amparo de un clima ortodoxo, la duda cede y aparece el lamento. El problema planteado por la intuición del héroe abandona la postura inicial, desviándose de un rumbo para adoptar otro.

*¿Cómo en vuestro dolor, dijo inocente,
madre infeliz, la cana cabellera
tendida al aire, y los quemados ojos
con muestra lastimera
y bañados de lágrimas, de hinojos
no os postráis ante Dios? ¡Ah!, si El os viera,
desdichada, a sus pies, cual yo a los míos,
y los ojos de lágrimas dos ríos,
y ese del corazón hondo lamento
de amarga y melancólica querella
oyera, y el profundo sentimiento
que en esa seca faz marcó su huella
y en vuestro corazón fijó su asiento,
contemplara cual yo*

Juntos lloremos a sus pies tus penas:
El nos dará su bondadoso abrigo.
A la fuente volemos,
eterno manantial de eterna vida;
y la rica simiente allí escondida
juntos recogeremos.
Seca, buena mujer, tu inútil llanto,
vuélvate la esperanza tu energía,
y el cuadro de tu mísero quebranto,
soledad y agonía,
muestra a ese Dios, y con humilde ruego
que no será, confía,
sordo a tus quejas, ni a tu llanto ciego.

Volvamos a la primera conclusión de Václav Cerny. Si el titanismo es en España puro espíritu de revuelta, como tal lo acogió Espronceda, que debió de encontrarlo en la obra de los poetas señalados como fuente de alguna de sus poesías. (El autor citado señala en su libro a Byron y Leopardi, en parte (3), y a Víctor Hugo, como miembros de la primera generación titánica. De Maistre y Augusto Barbier pertenecen a la de los vencedores de 1830.)

Aun admitiendo el germen de titanismo hispánico en Calderón (4), y eso que su ortodoxia es incuestionable, no parece ilógico que Espronceda —aun concediendo a este precedente un puro valor literario— reaccione a tono con la tradición nacional. Con énfasis natural —por rebeldía— acoge un tema vivo en los

(3) El pesimismo de Espronceda, en relación con el pensamiento de Leopardi, fué ya objeto de estudio por L. Banal en un artículo aparecido en la *Revista Crítica Hispano-Americana*. Madrid, 1918.

(4) Sobre el famoso monólogo calderoniano, tantas veces comentado por Unamuno, y al que "Azorín" compara con un grabado de Durero, y su trascendencia en las letras españolas, especialmente en el teatro, véase el artículo de Alfonso Reyes "Un tema de *La vida es sueño*. El hombre y la naturaleza en el monólogo de *Segismundo*." *Revista de Filología Española*. Madrid, 1917, IV, 1-25.

medios poéticos europeos que él vivió; pero con sinceridad no menos natural —por reacción española— abandona el peligroso mimetismo nórdico, para enraizarse en lo que fué su punto de partida.

Lo inevitable era que por el solo hecho de exhibir el titanismo como alharaca —siquiera en esbozo— de su quehacer poético adscrito al Romanticismo, sus contemporáneos, y luego parte de los críticos, vieron en él algo diabólico e impío, un blasón más para su silueta de hombre desaforado.

A ello se unía la comparación de Espronceda con otros poetas románticos, extraños, cuando no opuestos, al titanismo, por ejemplo, el Duque de Rivas y Zorrilla. (En cuanto a la fuerza del sino en el *Don Alvaro*, alguien ha dicho que es más bien un problema a resolver con el Destino, no con la Providencia. Y para el anti-titanismo esencial de Zorrilla, suele aducirse a su Don Juan, limitándose a llamar al cielo, aunque éste no le oiga.) La nota discordante que encarna nuestro poeta frente a sus dos compañeros de trilogía romántica será durante mucho tiempo base para una valoración moral adversa de su actitud. Ya señalaba Moreno Villa su apartamiento con relación a los dos citados, fieles y firmes en su ortodoxia. Y, sin embargo, ya lo insinúa Marichalar, no podemos ver en el poeta extremeño, como en Lautreamont, “un maldito”.

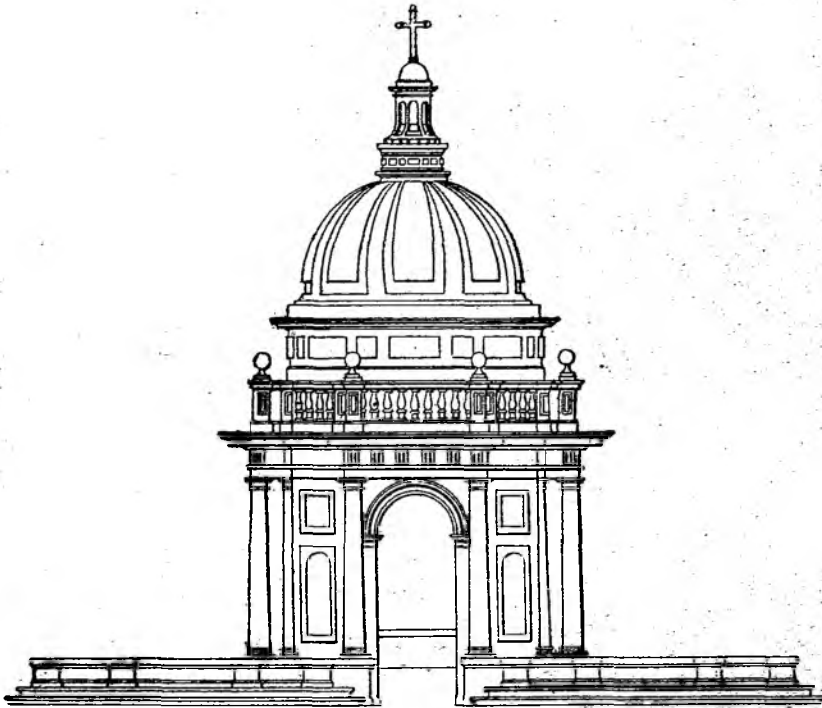
Puro juego del énfasis. Enfáticamente acoge una novedad peligrosa, pero al subrayarla, percatado seguramente de sus trascendencia, la abandona, para volver a sus creencias iniciales, básicas y no olvidadas. Pero bastó el ademán para que aupado sobre ese énfasis ingenuo haya estado durante mucho tiempo envuelta su memoria en un prestigio siniestro.

FINAL.

Mucho jugó el énfasis en la vida y en la obra de Espronceda. Su propio entierro —aquel concierto de loas funerarias, aquellas comparaciones con Lope y Garcilaso, con Calderón y Cervantes, con Dante y con Homero, aquel poner sobre su tumba una corona que adornaba la de Calderón— fueron póstuma exaltación de un énfasis colectivo. La crítica, más tarde, siguió también afe-rrada a un canon enfático —para lo bueno y para lo malo— que la moderna sensibilidad ha puesto en su punto.

A cien años de aquel 23 de mayo de 1842 en que el poeta descansó para siempre, muchas sombras desaparecieron y más claros perfiles ocuparon su puesto. Gran parte de la obra del poeta ha periclitado y su emoción ya no es la nuestra. De ella salvamos la impresión conjunta de maestría, de menester bien cumplido. Y ciertos aspectos parciales que no han perdido vigencia: los de Espronceda cantor de España, los de su íntima congoja, tan sinceros en su raíz sentimental como logrados en su expresión estética.

Puesto ya en limpio, viéndole *sub specie aeternitatis*, apreciamos mejor su calidad de poeta excelente. Y encuadrándole en su época, creemos acertada la afirmación de uno de sus recientes editores: "Espronceda "se exageró" a sí mismo, como era uso entre románticos, pero no "se mintió" nunca, ni se desalmó totalmente".



Poesía

Poesía, por Enrique Azcoaga; *Poesías en Burgos*, por Blas de Otero Muñoz; *El libro de las ausencias (Fragmentos)*, por Manuel Muñoz Cortés; *Cosillas históricas: La barrabasada de Juanchu de Jáuregui (Flandes, 1581)*, por Manuel Vela Jiménez.

P O E S I A

P O R

ENRIQUE AZCOAGA

I

A M O R

UNA palabra busca mi desvelo,
tan pura como el llanto amanecido,
tan joven como un ciervo perseguido,
tan honda, flor de flores, como el cielo.

*Una graciosa salve cuyo vuelo,
celebre, mayo ileso, tu rendido
sosiego; una palabra sin olvido
que nombre de rodillas tu consuelo.*

*Un pájaro encendido, una balada,
una canción fragante, una armonía,
nacientes cual tu brisa salvadora.*

*¡Tan pura como es limpia tu mirada!
¡Tan joven como nace tu alegría!
¡Tan honda como el alma creadora!*

DESTINO

*Sólo canta quien siente cual campana,
el mar de una congoja, la agonía
perpetua de salvarse cada día;
lo humilde y el vigor de una mañana.*

*Sólo canta quien siente la inhumana
premura de la muerte en su armonía;
quien es duelo en la espuma, y alegría
de Dios en su congoja soberana.*

*Quien cifra, quien espera, quien apura
la gloria en Dios, el mirto en la constancia
naciente de la tierra fiel, serena.*

*Quien siente en todo, un beso, una ternura
tan honda como el cielo, una fragancia
que a canto y sangre anuncia vida plena.*

EN LA MUERTE DE MI HERMANA

*¿Qué flor se hizo mensaje? ¿Qué palmera
por tu ternura mansa, más erguida?
¿Qué espiga dió la tierra? ¿Qué rendida
violeta en tu homenaje persevera?*

¿Qué entraña, hermana, nutres? ¿Qué madera sencilla encarceló tu mejor vida?

¿Qué olivo tu humildad esclarecida?

¿Qué almendro en flor, tu alma placentera?

¿Dónde tu amor —¡oh cántico!— sin gloria?

¿Dónde la fresca risa fracasada?

¿Dónde el jacinto leve de tu estrella?

¿Perdida eternamente en la memoria perpetua de la tierra?...

¿O destinada

a ser de un tronco vivo la querella?

4

¡Qué cerca de la muerte los cantares más lejos de la muerte; qué propicia la luz de mi canción a la delicia perpetua de vivir en sus lugares!

¡Qué llenas mis estrofas regulares de espanto insuperado; qué codicia postrera se descubre en la avaricia triunfal de mis momentos singulares!

¡Qué humilde la palabra conducida, purísima tarea, hasta la gloria total de una violeta o de una aurora!

*¡Qué inútil mi jornada preferida!
¡Qué pobre mi cosecha transitoria!
¡Qué sólida tu dicha, alma cantora!...*

*El mar y tú. Tu dicha con su duro
lento verter de espumas rescatadas.
El mar y tú: mis playas frecuentadas
por este afán de mar en que perduro.*

*El mar me trae el ayer. Tú mi maduro
presente enamorado. Tú enlazadas
la dicha y la congoja. El mar trenzadas
la gloria y la agonía de ser puro.*

*Tengo en ti, amor, la prueba de este canto
que pena como el mar; que su alegría
logra para vivir en tu pureza.*

*Tu espuma y él. Tu risa y su quebranto.
Que amor sin mar y mar sin agonía
no son cimas lozanas de grandeza.*

*Mi voz vierte al amor la muerte ciega,
siembra mi vida muda en el cercano
misterio de las cosas, y en su arcano,
grana este fiel mensaje que me anega.*

*Mi voz se hunde en las cosas y despliega
calladamente en ellas su verano,
deseosa de lograr que el canto llano,
tenga de cosa acento y son de entrega.*

*Con ansia de encontrar en sus clamores
la norma del clamor que la conduce
de mí a la flor, del hombre a su grandeza.*

*Con ansia de encontrar en sus rumores
la senda del rumor que reproduce
el hierro de mi dicha y mi tristeza.*

POESIAS EN BURGOS

POR

BLAS DE OTERO MUÑOZ

1

BURGOS

SE tropiezan, encima de los ojos,
las torres con los ojos, lentas, grises,
como un cauce parado de la historia
que va a correr por dentro de los ojos.
Y llega al alma, oh puente de mi alma
donde se para el curso de las cosas:
la mula torda tiene muchas leguas
y quiere reposar bajo mi pecho.
Me siento castellano en este tronco,
en esta rama disparada: cielo.
Me siento castellano de la tierra
de mi alma, con torres derruidas.
Al llegar a estos Burgos de Castilla,
las torres dan contra mi frente, suenan.

Dán, dán, dán... Las once de Castilla,
siempre las once en este cielo duro.
¿Habéis hecho las torres con miradas,
con pétalos de piedra, enamorado
el cincel de la rosa, hacia su cielo?
Pero estas torres grises, estas torres,
tan anchas y tan finas, tan paradas...
Dentro, silencio. ¿Si andaré despacio
por miedo a oírme, por temor a verme
peregrino, en la ruta que se ha muerto?
¿Qué dicen esos hombres? ¿Con quién sueñan
las doncellas dormidas, reclinadas?
Atrás... ¡El sol, que es para todos! Triste,
bajo las escaleras permanentes;
la plaza me recibe, todo el cielo...;
respiro al fin, oh día de Castilla.
A la derecha, el río, el río idéntico
y distinto; lo mismo que esos hombres
que duermen, y estos que transitan. Lloro.

2

CATEDRAL

*Elévate despacio, prisionera,
y, a la vez, disparada por tu anhelo,
sube calladamente desde el suelo,
como una gris y fija primavera.*

*Asciende lentamente, de manera
que sujetes y escapes con tu vuelo,
y, al fin, inusitada, vete al cielo,
quédate aquí, lejana y compañera.*

*Ya me estoy modelando a tu figura
—quédate aquí para aprender tu estilo—,
levanto torres, abro un ventanal.*

*Estate así, persiste entre la altura
y el suelo; vuela, sueña, reza en vilo,
piedra de Dios, hermosa catedral.*

3

EL PUENTE

*Las doce de Castilla, y tú, lejana.
¿No sientes cómo suena el papamoscas
de Burgos? No. Tú no lo sientes.
Sonaran las sirenas en tu pecho,
sirenas de las fábricas oscuras.
Yo escucho las campanas.
¿Ves qué despacio, qué solemnes? No.
Tú no lo ves, aunque tus ojos sueñan.
Quisiera ver las torres
volcadas en tus ojos, disparadas
en ese cielo azul y más suave.
¡Qué nueva tú para la antigua piedra,
sostenida de siglos; tú, tan leve
como una pluma sobre el corazón!
Mujer, mujer: el aire de Castilla
y el sol redondo de las catedrales,
son el manto de historia que te baña.
Te espero en este puente, meditando
en el pretil, mientras las aguas sueñan.*

SOLEDAD

*Me acompañan las torres soledosas,
al caer de la tarde, las campanas,
el sol del mediodía y las mañanas
abriendo antiguas, perfumadas rosas.*

*Dolor. No me rodean hombres: cosas.
La mesa, este cuaderno, las ventanas,
afuera, el aire; no formas humanas,
sino formas desnudas, silenciosas.*

*Palpito yo. Me lato. Me compruebo.
Este cuerpo es el mío, el primitivo,
en la vieja Castilla, antiguo y nuevo.*

*Dentro, el alma me sube como hiedra.
Estoy ya solo. Sueño. Anheló. Vivo.
¡Torre del alma, bien pulida piedra!*

EL LIBRO DE LAS AUSENCIAS

(FRAGMENTOS)

FOR

MANUEL MUÑOZ CORTÉS

A Marga:

...sweet silent thought

SHAKESPEARE.

VÍSPERAS.

VOY a partir de España. Voy a separarme de esta tierra mía que tiene sembrados trozos de mi vida, germinados en frutos: unos, de bendición; otros, de desasosiego y tortura. ¿Llevaré clavados los recuerdos? Lejos de los campos españoles, ¿quién me hablará de su hermosura? Los alcores seguirán tendiendo su mansa elevación sobre el riachuelo, las navas florecerán en primavera: yo no los veré tenderse ni florecer. Cuando los rebaños vuelven de las tierras de extremos empiezan a alborear los montes; con la invernada llegan las tardes de sol claro y viento frío. Allá, en la meseta, el chopo lanzando hacia el cielo su ástil. Yo no sentiré mi piel estremecerse con el aire helado ni mis ojos verán la limpia tensión plural de la-chopera.

En las horas abrasadoras de las siestas extremeñas, las jaras brillarán con reflejos resinosos; los canchos despedirán calígine asoladora. Yo, lejos, no sentiré mi cuerpo relajarse bajo el calor, ni mi ojos dolerse por la luz. Las olas del mar en las playas del sur cantarán su temperada melodía; las que baten los acantilados su rugir estruendoso. Yo tendré mis oídos abiertos al recuerdo y a la nostalgia. Y también a la esperanza.

Soy un trozo de la tierra de España. Y al arrancarme de ella mi sangre y mis huesos se estremecen de dolor. Pero ¡no importa! Soy un trozo de la tierra de España, y allá donde esté mi carne, será tierra y espíritu de España, y mi voz, cordial tremolación de la voz eterna de España, y mi alma, un trozo del alma de España.

Porque sobre los campos está el cielo, y sobre el cielo el Señor. Y sobre los alcores, el chopo y el mar, está el destino de España, del cual soy un trozo sangrante, pero determinado a obrar.

Voy a partir de España. Que Dios me ayude.

LAS TARDES Y LOS TIEMPOS.

Introducción.

La mañana es alegría; la tarde, meditación; el crepúsculo, tristeza casi siempre. Entre el limpio torrente claro de la alegría y las aguas muertas de la tristeza, la tarde es la perfección de la jornada; entonces es cuando el ímpetu se ciñe a formas cuando aún la soledad del campo y los tonos cárdenos del véspero no hacen detenerse angustiado el corazón. En la mañana, el hombre se da al mundo; hay una entrega, una fusión cálida y ferviente de nuestro corazón con el corazón inmenso del mundo; en el crepúsculo el hombre se vierte en la soledad de su ser en sí, se ensimisma en la ciudad interior de los recuerdos hirientes y las es-

peranzas muertas; el cielo sangra como si se hubiesen roto las venas del alma de la tarde. Sólo en esta hora, cuando todo el mundo es ecuación de ímpetu y serenidad, el hombre se siente dueño de sí mismo, hay en él un perfecto equilibrio de la alteración matinal y del dolorido retorno interno que trae la puesta del Sol.

Las tardes son una amorosa conjunción de ser y tiempo, de hombre y mundo. Por las llanuras, por los montes, por los bosques y el mar, hay en estas horas un rumor inmenso de vida y tensión. Todo el día ha ido pasando:

*Lo giorno se n'andava e l'aere bruno
toglieva gli animali che sono en terra
dalle fatiche loro...*

Las horas han ido transcurriendo; en los viejos relojes de las torres, la sombra pasó del mediurno; el día ya ha culminado, la tarde es el fruto que granó y que ahora quiere darse hecho dulzura. En esas horas, la soledad no hiere, porque el mundo nos da su voz y su compañía, su alegre multiplicidad plasmada en las cosas del Señor. Las tardes son una amorosa conjunción del ser de las cosas, del ser del hombre y del tiempo. La esperanza cae sobre los recuerdos con la dulzura serena del sol sobre los campos. Toda nuestra vida se hace distancia de ella misma, distancia que no se hunde en nebulosas lejanías, sino que está medida en el clásico equilibrio del ímpetu sujeto a formas; si brotan nuestras palabras, siempre tendrán ritmo y expresión; si el silencio es la voz de nuestras almas, será un silencio de cumbre, de dulzura y de eternidad.

Labradores en las aradas, segadores en las segadas, hortelanos, pastores allá tras el otero, en esta hora de la tarde, labran, siegan, cavan y guardan. Todós los campos suenan a verso de Geórgica; todos los ruidos son humanos; las voces de la tarde

son fuertes y serenas, se adentran en nuestros corazones, que laten con ritmo pausado.

Estas son voces de las tardes de España.

Primavera.

Por el azul cruzaron las primeras golondrinas. Sus cuerpos oscuros pasaban rápidos en un vuelo lleno de orden y gracia, traían el ardor y la vida cálida de las encendidas tierras del sur, en donde habían pasado la invernada. Ahora volvían a pasar sobre los campos rojos, sobre los alcores pelados, sobre los barbechos y la verde promesa del trigo naciente. Unas mujeres en las laderas de los cerros escardaban con afán, y un perro retozaba en el arroyo. Las golondrinas volvían al severo campo castellano, a la lineal adustez de la meseta, llenos sus cuerpos del calor del sur. El tiempo venía cuajado de promesas calientes como la sangre de los pájaros emigrantes, el tiempo tenía en su caminar un ritmo de vuelo ordenado y grácil, en cada hora había un anhelo por colmar el presentimiento, era tiempo de vísperas, y las golondrinas, en su regreso, con su sangre caliente, con sus cuerpos oscuros bajo la tarde azul, eran una promesa de retorno, una voz que aseguraba el cumplimiento de los anhelos bulliciosos como las alamedas en la jocunda hora matinal.

Verano.

En la gloria de los campos rutilantes bajo el sol, brillaba un trigal sangrado de amapolas. Las espigas se movían suavemente con el aire que llegaba en unos momentos, o se agitaban por la tolvanera que bajó del verdor cuajado de riscos pardos de la sierrcita de enfrente. Las espigas relucían claras, granadas, en la culminación de su esfuerzo, comenzado oscuramente en la otoña-

da. Toda la tarde vibraba en un anhelo dorado de cosecha. Ahora, decían miles de voces moviéndose en el aire, ahora, venid a tomarnos, para vosotros somos, para vosotros éramos cuando aún estábamos hundidas y mudas en la tierra, para vosotros cuando nuestro verdor húmedo y brillante llenaba de color los campos, para vosotros granamos. Y todas las voces eran una antifona del canto del Mantuano:

vos sed non vobis...

Y toda la tarde dorada era un anhelo de trascendencia.

Otoño.

El aire junto a la huerta llegaba cargado de todos los olores de la tarde, sahumero ardiente bajo el cielo azul. Unas alondras volaban sobre los surcos de las aradas, pasaban rápidas junto a los álamos y volvían a pasar sobre la tierra cuyas entrañas hendidas exhalaban un cálido vaho húmedo de vida henchida de germinación. Los surcos corrían sin terminar nunca sobre la terrosa plenitud oscura, se encaramaban a los alcores extendidos; líneas inmensas, trazos hondos cuyos bordes brillaban por el sol del atardecer; entrañas hendidas, abiertas como los brazos de una mujer morena con un apasionado anhelo de ser madre. El aire llegaba cargado de los olores fuertes del otoño, olores duros, no acariciantes como los de la primavera. Por las orillas del río pasaba un rebaño de ovejas, las esquilas sonaban entre los álamos con una vibración grave como la tarea del tiempo. Las voces de la tarde eran un murmullo sereno, con esa serenidad humana que da la esperanza y la renunciación unidas. El otoño se abría como un fruto maduro. Las hojas de los chopos, un vuelo dorado de despedida. Aquel júbilo vibrante, trémula

bandera de verde y plata que se agitaba al aire matinal de la primavera, ahora se había hecho dulce color de oro y bronce como las piedras salmantinas en la puesta del sol. Aun el calor de la tarde caía sobre los campos y el aire llegaba sahumado por olores rudos y fuertes, tiempo de siembra. Los surcos estaban abiertos, oscuros, infinitos, esperando en sus entrañas las simientes. Las alondras pasaban volanderas mientras por un sendero entre lindes de piedra parda se alejaba el hato de ovejas cuyas esquilas dejaban en la tarde de otoño sus sonos graves y el sol hería con dorado fulgor las copas de los chopos, y toda la tierra era una esperanzada entrega a la nueva misión.

Invierno.

Las tardes de invierno son breves, corto intermedio entre la altura meridiana y el hundimiento vespertino. A veces, en la Sierra, la oscuridad cae prestamente de los picos nevados. Los campos están en silencio bajo la nieve, los robles sin hojas, estremecidamente desnudos; los arroyos, helados unos, otros arrastran trocitos de carámbano. En los caseríos descansan los carros después de traer la leña. La leña del roble al quemarse da un suave olor que llena la cocina. Allá abajo, en la meseta, no hay nieve, pero el cierzo hace temblar de frío; por la mañana la escarcha cubre las barbecheras. Cruzan los grajos entre los álamos pelados: todo es silencio. Se dice que el invierno es silencio y tristeza; silencio, sí; tristeza, ¿por qué? La vida parece detenida, pero esta detención entristece tan sólo cuando se toma el momento como eterno en sí. Nada es eterno en sí, todo puede ser eterno a través del hombre. Cuando se percibe el mundo en su fuerza interna y cuando lo fundimos con la fuerza de nuestra alma, el mundo, la fugaz impresión de lo contornal, se hace perenne. En los puertos sopla la ventisca, los robles están cubiertos de nieve,

todo calla. Por el sendero, entre lindes de cantos ahora bajo la blancura, vamos descendiendo. ¿Hay tristeza en nosotros? En la meseta los chopos acendran su ímpetu enflechado. No hay tristeza en el mundo. Cada uno de nosotros se crea un mundo que nace de la fusión del contorno con nuestra alma madurada por las fuerzas de la vida, por la eterna polaridad de la alegría y el dolor. Todo es silencio en la tarde invernal; junto a la alameda, el arroyo helado. Arriba, las nubes claras, brillantes; el azul es claro, el sol va alargando las sombras, el viento es frío. Entre la parda masa de los robledos, en las faldas de la Sierra, humean los caseríos. A esta hora, en las cocinas arderá la leña difundiendo por toda la casa un suave y amable olor. Sobre las mesas bajas la humilde colación, el pan dorado, el cuchillo de mango de cuerno, la cazuela con el condumio; en los bancos fuman en silencio unos hombres junto al hogar. El hogar es de ladrillos y piedra, ya de color fuliginoso. El invierno es silencio, pero no tristeza. La tristeza o la alegría no son fuerzas del mundo, son fuerzas de nuestra alma. Y una fuerza no es perdurable sino en sus resultados. Ya se va haciendo de noche; en las calles torcidas los carros descansan, los bueyes están tendidos en los establos. Sobre el campo sopla un viento helado. En el hogar arde la leña de roble, su olor es suave. Fuera, un perro ha comenzado a aullar...

Salvación del crepúsculo.

Y una tarde trajo en su alegría la salvación del crepúsculo. Sobre la lejana densidad violeta de la Sierra, en el horizonte, una lluvia de fuego se vertía en nubes exaltadamente rojas. La llanura tomaba matices inciertos, y los árboles de la Casa de Campo tenían un verdor denso y profundo. Todo en el cielo parecía detenido en un milagro de belleza y serenidad. Nada de angustia, todo

era plenitud de gozo y perfección. Cantaban unas niñas en la plaza, sus voces pasaban sobre las ramas de los árboles allá abajo, caían sobre el río como una nube de palomas cándidas y sencillas, llegaban a las tapias y allí chocaban, volviendo a encontrarse con las que sonaron después, mezclando su eco con ellas en alegre algarabía.

En lo alto del cielo el azul ya era pálido, ya sin la hondura de la tarde. Era la salvación del crepúsculo, era la salvación de una hora del día salvándola del hundimiento en una sima de tristeza infinita.

Así es la voz de mi última tarde de España.

INTERMEDIOS.

De tristitia rerum.

No, las cosas del mundo no tienen tristeza. Las cosas del mundo son amigas siempre. Hoy los árboles que están frente a mi ventana habían aparecido cubiertos de voces alegres, hojitas de verdor tímido y claro que nos dicen: ¡eh, amigo!, ¡que ya estamos aquí! Nos saludan con sus timbres gozosos, claras como las voces de las niñas cuando salen del colegio. Las voces cubriendo al árbol, esas voces que en la tarde azul están vibrando sobre el cielo y sobre la brisa, cantan y nos llaman: ¡eh, amigos, que ya estamos aquí! ¡Venid con nosotros! ¡Venid al arroyo y al prado y a la flor! Y este era el árbol que en las tardes de invierno proyectaba sus ramas oscuras contra el cielo frío y nublado, y sus ramas eran matemática desesperanzada, y ante él, en los atardeceres hibernales, creí en la tristeza de las cosas.

Pero he aquí que hoy las ramas eran líneas, sonoros pentagramas cuajados de alegres melodías sencillas, puras como la rosa, sencillas como el amor del mundo, grande e inmenso, pero

tan bueno como una de esas rosas amarillas que florecen en la tierra como otro vez florecieron en nuestro vivir.

El agua en la noche.

Ninguna voz del mundo es tan honda y solemne como la del agua en la noche. Todo está callado; sobre los campos, la profundidad inmensa de silencio y ensueño. Sólo hay la presencia del sonido en ese rumor de un arroyo que corre con grave son, fundido en la gravedad total de la hora dormida. Los árboles acendran la oscuridad de sus masas; las torres ciudadanas, sombras sobre el claror de la noche; arriba millares de voces calladas: todo el espacio está cuajado de vibraciones.

Nunca el hombre se siente más solo que en la noche; nunca como entonces hay dentro de él la lucha de estar con el mundo o estar contra el mundo; el alma, todo el ser, es impulso, tensión de saeta que quiere ascender en un vuelo de goce y entrega; pero es también calma, enclumada inmersión dentro de sí mismo, y las vibraciones del mundo, las voces insonoras de la noche se unen con los estremecimientos tenues, como latir de corazón vencido, del alma en la soledad, con las voces de sus silencios, con el callar de su dolor. Todo está apagado, sólo la presencia del agua vibra rumorosa. En la noche del alma deja oír su rumor de entrañable perennidad el río de los recuerdos.

De la plenitud de los días.

En el vértice de la dicha está el gozo de la plenitud de los días. ¿Qué puede hacer un día lleno? No decimos día lleno de alegría o de tristeza, decimos pleno, cuajado de esencia propia. Hay días cuyas horas, aunque todo se aúne para hacernos dichosos, están como torre sin campanas; sentimos en ellas un vacío inmenso, profundo y gris. ¿Qué da este sentimiento de oque-

dad? ¿Qué nos exalta, por el contrario, que hace sorprendidamente feliz a nuestro ser cuando sentimos que las horas están granadas como una espiga en junio? En esas horas vibramos con todos los estremecimientos del mundo, y nuestras almas se mecen como las ramas de los álamos al viento de abril. En el vértice gozoso de la alegría están los días llenos de sí mismos, y cada una de las horas va dejando en nosotros un sabor de agua fresca, una plenitud de apacible serenidad. Se ha dicho que el tiempo no se percibe cuando se es dichoso. No, el tiempo se percibe siempre. Aun cuando en una hora inerperada se colma la víspera y el presentimiento de lo gozado, penetra en nosotros un sentido de la temporalidad; pero esas horas son como campanas que suenan con serenidad y paz. Este es el gozo de la plenitud de los días.

Cada hora de estos días trae un júbilo virgen y puro: Júbilos que danzan bajo un sol irradiante. El derrotero de la vida se percibe con claridad de mar bajo los cielos del sur. Bendigamos al Señor en el gozo de los días plenos de sí mismos, de horas con alegrías cándidas, con goces serenos, plenos también de gracia como el chopo, la estrella y la flor.

ALBA.

Sobre los valles tranquilos se extendía el nacimiento de la mañana. En ella nacían todas las cosas del mundo, la luz iba dando ser, nombre y valor a los árboles, a las piedras, al arroyo que en la noche sólo era voz. Desde lo alto del monte se veía nacer el mundo; allá lejos, un indeciso horizonte cuajado de tonos candorosos. Por el senderito perdido entre peñascos bajaba un cabrero conduciendo a un reducido hato; un cabritillo iba rezagado. Todas las cosas del mundo iban naciendo en la mañana; humeaban los casales; el sol caía ya sobre las laderas cuajadas

de castaños, de robles, de pinos. A lo lejos, la llanura del Guadiana. La mañana iba naciendo, y con ella nacían las cosas del mundo y la hermosura y la bondad de las cosas del mundo. Cercanas, persistentes, las otras sierras aun estaban cubiertas de nieblas que iban deshaciéndose. El más mínimo ruido vibraba sonoramente, oíamos voces, ruidos de trabajo, los balidos de las ovejas que habían dormido en las majadas; todas las voces del campo vibraban, vibraba la mañana con las voces de los campos ahondando en nuestra alma. Todo era amorosa alteración; la mañana nacida entre trémulos virginales albores traía una resurrección de las cosas, todo era tan hermoso como en el día primero, así cantan los arcángeles en el Fausto. Y con la nueva vida nacía en nosotros una liberación de la costumbre; cuando el hombre mira con el alma limpia el nacimiento de la mañana todo se le aparece intangible, todo virginal y nuevo. La mañana resonaba hecha una voz pura, clara y vibrante; cada cosa, al resurgir en sus formas, quería no destacar, sino hermanarse con las otras en un anhelo de orden ganado a través de la trascendencia y el amor. Sólo se trasciende en un orden a través del amor; esta era la lección de la mañana. El sol caía sobre las peñas, y en su reflejo veíamos un anhelo por iluminar todas las cosas del mundo, por hacerlas amorosamente vivir. El primer rayo de luz había tenido la alegría de los acordes iniciales de la *Pastoral*, había sido una voz que despertó al pájaro dormido en la rama, que había aclarado la gravedad del arroyo en la noche y que había llevado al mundo un mensaje de resurrección, una eucaristía de promesas gozadas ya en el presentimiento. Después había venido un esfuerzo del mundo por ganar la luz; todas las fuerzas se proyectaban hacia ella como la garza contra el viento. Y el amor era el premio del esfuerzo, y la trascendencia fué el fruto del amor.

Münster, 1941-1942.

COSILLAS HISTORICAS
LA BARRABASADA DE JUANCHU
DE JAUREGUI

(FLANDES, 1581)

POR

MANUEL VELA JIMENEZ

AMBERES andaba alegremente alborotada con musiquillas, bailoteos y comilonas. En plazas y mesones, jubilosa la sangre por el berborroteo, mozos y mocillas, vejetes y chavales, los primeros a vueltas con las segundas y los arrugados a gozo de vista, publicaban su contento. Aquí, unos locuelos —jóvenes de amorcillo casquiveleto (aunque muchas veces caro); ya se sabe: “amor puesto en hombre loco, cuesta caro y dura poco— andaban haciendo la serpiente y derribando con escandaloso estrépito la gente cachazuda, y de manera especial los gordinflones, con papadas y barriga de pavorde, rojizos luego por el susto. La animadversión de la gente flaca a los tripagordos es cosa natural y probada. Por eso sin duda aquel gran caballero de espada para herejes y azores, para tordos, que se llamó Don Luis Zapata de Chaves, por temor a las grasas, no comió cocido en diez años, anduvo vendado el cuerpo largo tiempo y dormía con las grebas puestas para enflaquecer las piernas. Y aun

iba más allá el hombre. Vestía y calzaba tan justo que era menester descoser a la noche las calzas para quitárselas, y cuando había sarao y danzas se pasaba la víspera en cama, como tullido, porque era opinión que, acostado, adelgazaba las pantorras. Pero dejemos a Don Luis con sus tribulaciones fisiológicas y vayamos al pleito, alguacil, al jolgorio que por aquel entonces —corría el mes de marzo de 1581— había en Amberes. En unos patinillos con el techo más alto, el cielo, ardían fogatas descomunales, y arrimados a ellas recios asadores con asnicos y mejores gallinas, lechones, capones, perdices y pajaritos que no era aquella ocasión de gabrieles y pan pringado en agua de lunares. Los cocineros, coloradotes, orondos, chatos los más como se estila en el gremio; todo era andar de ceca en meca, pasando revista a los caldos y a los asados con aires de maestros de campo.

—Ea, ea, Federico, veamos cómo anda esa salsa de pavo: ¿A que no la hizo vuesa merced como yo le dije? Para cinco escudillas se toma una libra de almendras tostadas, que han de machacarse cumplidamente en el mortero, luego los higadillos de los pavos, migajones de pan, vinagrete blanco, amén de dos yemas por escudilla; mézclese todo bien mezclado y ¡ya lo tiene vuesa merced! Mejor la salsa que el asado.

Y Federico decía que sí, que sí. Otro alborotaba porque un mozo de cocina, perdido por chupetear el manjar de los ángeles y el pastel de cabrito, había dejado quemar como perro judío en el poste unos palominos que ya no iban a aprovechar más que para los hombrones. El de aquí andaba a vueltas, más metido en sus cacharros que una alcahueta en vidas ajenas, con una salsa blanca para ansarones, que por los trabajos y trasiegos que le costaba debía saber a gloria bendita. Andaba cegarrita en sus cálculos:

—Su tanto de almendras blancas, lo blanco del ánsar y un grano de ajo quemado, para gustillo; su aquel de jengibre y ca-

nela y azúcar... ¡He aquí el caldo, y ya está hecha la mezcla! Ahora dejarlo hasta que se torne espeso.

Y los zagalejos daban bordos por ver si caía algo. Lo del gitano:

—Nosotros, señor juez, no queremos que nos den nada. Sólo pedimos que nos dejen ir por donde “haiga”...

En un callejón sin salida, como los de Pateta, dos mozos, muy aborascados ellos, dábanse de cuchilladas entre el alborozo de curiosos que creían ser burla la cosa. Algunos apostaban.

Un florín, y aun dos, por el verdillo.

—Dinero, no; pero unas buenas jarras de cerveza por el patilargo, sí van.

Y el de verde, como perico, enfurruñado de verdad el hombre, revuelto el ánimo, con grandes aspavientos, venidas, pases, quites, contras y molinetes, como espadachín veneciano, andábase buscando el pellejo al otro, al de las piernas largas, entrepelado —pelaje de Judas: barba y pelo de dos colores, no la tienen sino traidores—, fraymanchas, con más lamparones en el jubón rahidillo que flecos de cucología en alma de mesonero, receloso, cansino de ancas abajo, agil de cintura, como bayadera. Andaban en danza unas dagas francesas de cuatro dedos de ancho con áliger enmarañado y flaqueza como lengua de víbora o de mujer celosa, que son cosas, en figura, parecidas.

Descabellados, blancos de furor, zancadilleándose a lo villano —lo que aparentaban y debían ser, sin duda—, buscándose las tetillas con ahinco, iban y venían de portal en portal, entre alegrías, chanzas y apuestas de los demás.

—¡Bravo, verdillo!

—¡Hale, largo, que es tuyo— les azuzaban, y de pronto, en una distracción del vestido a lo esperanzado, su contrincante metióle el acero por un ojo, y luego, en el suelo, le dió más metidos que criminal novato a sus víctimas. Saltaron chorros de sangre y diéronse cuenta entonces los del público que el duelo

no era simulado. A los jugadores se les ataron las apuestas al gaznate como si fueran sogas de cáñamo. Las mujerucas salían como brujas seguidas de ángeles, chillando a más y mejor. A muchas les dió el patatús. El Judas dióse a salir por pies, como gozque seguido de avispas, y no le pillara una calumnia.

En el palacio de Guillermo de Orange el baile era distinto. ¡Qué de lindas madamas! ¡Qué de gallardos y lechuguinos! Y una sonrisa en cada boca. Los caballeros, cumplido el gesto, echaban mano al sombrero, con más plumas que un juzgado, y se lo quitaban, presentando la mano a las hermosas, que se la besaban. Si el tal era de sangre azul, le besaban, además en la mejilla; si andaba por ramas de corona, la cosa iba más allá; se imponía el beso en los labios del afortunado, o del desdichado; que todas las feas, según cuenta un flamenco cascarrabias de la época, andaban al copo de eminencias, ganando con protocolo lo que sin duda no podían ganar con remilgos y coqueterías. Entonces andaban peor tratadas que galeotes y lanzas abundantes iban a dar en su prestigio desprestigiado.

—Bestias locas, nunca hartas de ornamentos— les llamaba Lutero en sus agrias fraternas.

—*Amour de femme et ris de chien: tout ne vault rien qui ne dit tien*— era proverbio sabido de comidilla entre franceses.

Y los españoles, por no perder la virtud, los primeros en lo bueno y en lo malo, yendo unos palmos más allá del Digesto —*què ya es ir, y no es guasa*—.

Genus mulierum avarissimus est —decía (dice el Código romano).

—La mujer estudió con el diablo —y sabe un punto más que él— y mil veces lo ha engañado, o la mujer trocó el seso por el cabello —eso decíase por un lado en España. Y aun íbase más allá. —El género femenino tiene más dobleces que un pastel, llora cuando quiere y ríe cuando *quiere*; la mujer, como la mula, siempre sojuzgada, y la boca ensangrentada; y si la

quieres buena, tuércele el cuello, como a la candela...— y basta de refranes, Panza, aunque la tuya sea *albo corvo varior*. Todos sabemos que la mujer de Sancho andá derecha con tres erres: rueca, religión y rancho.

Iban las señoras con más galones que sargento de trompetas, afeitadas, con unguentos y coloretos, el tapujo descarado y las carnes en manos largas y aceradas de ballenas. Martirio eran, pero eran también motivo de esbeltez y realce de belleza. Váyase lo uno por lo otro, que —lo del barberillo al pisaverde— hay que pagar cochura por hermosura. Vestía ésta falda de terciopelo colorado, a lo Lucifer, desde el hombro al pico de la falda. La elegancia debióle costar como a la dama suaba de la historia flamenca, una aldea. ¡A tan alto precio hacían pagar el género los judíos milaneses! Claro que su gozo daba muchas veces de narices en el fondo de un pozo y los talegos de sus ganancias en las manos encallecidas de la gente de guerra. Y si alzaban el grito, lo del Santo Oficio: lumbre a los pies. Aquella, rubia como una madona de Perugino, cariavirgada, esbelta —tallo sonriente, rosita de Jericó, zagala de buen ver—, no cabía de gozo en un traje blanco de tafetán con chaquetilla o capa de adorno de raso, antiguo tabardo mujeril reducido, del color de la alegría: oro, que entonces cada color tenía su sentido simbólico. El verde significaba esperanza; el negro, felicidad; el amarillo, estar como castañuelas; el azul, renunciación, y el blanco, por no hacer interminable la relación, libertad, ganas de andar sujeta, mejor, con grilletes del picaruelo amor; ¡vaya tunante enredador! La de allá presumía de hermoso pelo —y lo era— de trenzas apretadas y largas; la de acá, pasadica ella, como gallina armada, con tintes y potingues que encubrían años y barrancos epidérmicos, andaba de corrillo en corro con tres marisabidillas tiernas, haciendo la Doña Metomentodo. Por un lado, eso. Por el otro, los hombres no echaban un paso atrás en cuanto a lujo y garrideza. Un eschevino de negro, como cuervo, la golilla

escarolada, con más puntos que un rufián sevillano, hacíale cucamonas a cierta señora Melindres, toda deseos sofocados. Donceles boquirrisueños con calzones para enterrar dentro al gigante Taffner, el de la leyenda, y aun a su matador, junto a él también (el bravo Lyderico, primer conde de Flandes); ligas de seda, jubón de talle con mangas acuchilladas que no parecían sino haber sido blanco de genízaros furiosos; medias, calzas de lanilla parda, birrete fantástico con dije de oro y una daga florentina capaz de envalentonar al miedo. Mercaderes muy a lo dinerosos, con tabardo de seda y terciopelo, de los de a 18 florines la vara (una vaca costaba cuatro), luciendo grandes medallones encadenados y unas barbas caprinas deslucidas por la avaricia. Capitanes franceses, colorados, bravo el porte, con más triunfos en la boca que tahir tramposo en la manga, ganados por el amor de las jarras:

—Trago de fraile al colete y que vayan diciendo los moralistas. Si ellos predicán que

Prima crátera, ad sitim et sobrietatem;
secunda, ad hilaritatem;
tertia, ad ebrietatem;
quarta, ad insianiam (1).

yo a la Biblia me atengo: *Bonum vinum latetificat cor hominis*, y si es de los vinos de Burdeos, mejor que de ningún otro sitio.

¿Y la *kermesse*, digamos, a santo de qué venía? Por el cardenal Granvela no sería, ni por el príncipe de Parma, que sólo odios negros guardaban para ellos, como representantes de la

(1) De otra manera:

La primera es de la sed;
segunda, por compañía;
la tercera, es alegría;
la cuarta, borrachería.

religión católica y de la milicia de España que eran, respectivamente.

Todo aquel *gaudeamus*, darle a la machorra y al tonel, y levantar regocijos en Amberes, no tenía otro fin que agasajar al duque de Anjou, recién llegado de Inglaterra con las calabazas que le dió Isabela, llenas de amarguras y desengaños. La felonía de echar mano a la ciudad y a las provincias rebeldes no había agarrado aún en la antojadiza sesera del ambicioso Francisco, y los flamencos, alborotados, llevábanlo en palmas. No tuvieron los indios peruanos para el conde de Niebla las extremadas muestras de cariño que tuvieron los facciosos para el gabacho. Con mucha pompa hicieronle duque de Bravante. Y las fiestas duraron varios días, a manos agujereadas y tripas llenas. Lo peor —o lo mejor— fué que tuvieron epílogo accidentado. A poco da el último paso de su vida en ellas el Taciturno. Veréis cómo fué:

En tiempos de bonanza, sin alborotos ni lanzadas, que mercaderes no acuden a ruido de espadas y sí a ruido de escudos, vino a la opulenta capital del Marquesado de Bravante un tragador vizcaíno con el propósito cierto —cierto en su magín— de ganar más oro en unos años que la gente de Pizarro en el día de Cajamarca.

—¡Guay de vosotros, milaneses. Mal año para judíos tenderetes y cuchitriles de baratijos! —pensaba el hombre (llamado Anastre, Gaspar de Anastre, que no se nos olvide).

Y más contento que mona con lazo nuevo, dióse con ahinco a comprar y vender, desde veludillo hasta el áureo brocado, y desde sortijas de hojalata para niñas tiernas, aún no pechillas, hasta diamantes de mucho precio para damas y señoras. Pero, lo que suele ocurrir con frecuencia, una cosa es apuntar y otra ver caer al gorrión; al infeliz paisano de Sancho de Azpeitia, el carriacedo vizcaíno que se le llevó la oreja, y aun estuvo en punto de llevársele el alma, Don Quijote, creyó que todo el monte

era orégano, y sólo encontró aliagas, guijos de punta y cardos horriqueros en el camino de su comercio. Vino a lo rey de gallos, y lo desplumaron las gallinas. Al correr el tiempo —no fué largo el trote— se hallaba como chupatintas honesto, entregado a la desesperación, y lo que era peor, al hambre, que los duelos con pan son menos, y si el dinero le dijo a la muerte: “Detente”; y la muerte le dijo al dinero: “No quiero”; la medicina del Doctor Oro sana el mal de lágrimas con harta prontitud.

Y el crédulo de entrada, y después cariacontecido Anastre, vino a pasarlas más estrechas que gozque de ciego. Se le nubló el sol de la felicidad y ya no lo volvió a ver hasta en la Gloria, si no fué a dar entre los tizones de la Cueva endemoniada, que debió ser lo más probable. Mercaderes, como el judío de Huete: malos en vida y peores en muerte. Del “se venden telas” al “se quemán almas”.

Corrió primero a escondicucas, luego en corrillos al aire libre, la publicación que el Rey Felipe hacía de la cabeza del de Orange. Buena cuenta de escudos sonrientes para la mano atrevida que se llevara de un tirón la vida del Taciturno.

—Hermosa prebenda —decían muchos; pero lo de la fábula—: “¿Quién le pondrá el cascabel al gato?”

Y el gato valentón salió. Cuidóse el fracasado trajinante de hallarle a corre prisa. Era el tal un paisano suyo llamado Juanchu de Jáuregui, mozo terne, que andaba tragando penalidades por la ciudad, y, como buen vizcaíno, hecho de la piel de Barrabás, amigo de truenos gordos y palabras cortas.

—Juanchu, Juanchu —decíale el mísero codicioso, con esperanza de ver relumbrar los talegos—, la copia de buenos escudos que S. M. el Rey de España manda envuelta en el pregón ese, bien vale echar los dados a una suerte. O subir o baxar. Además, del tiro caen dos cardelinos. Bien para nos y tanto mejor la causa de la Santa Madre Iglesia. Guillermo de Orange es la cabeza de los herejes que alborotan esta tierra; derrotada aquí—

lla, se acabó la facción. Como reo decapitado es el ejército sin capitán. Juanchu, Juanchu, tres libras de cera tengo ofrecidas a Nuestra Señora de Begoña si la galera llega con bien a puerto, como es de desear.

Y el otro callaba, colorado, rubio, con el pensamiento Dios sabe en qué calladicos del diablo.

—Juanchu amigo, camarada; atiende a razones, examina, presta oídos a lo que te cuento. Es la abundancia, el acabarse el hambre y los malos tragos.

—Yo eso lo hago por amor de Dios.

No dijo más. Muy sereno, haciendo aire con sus manazas —palas— sembradas de venas hinchadas, se fué. El tuno del interés no salía de su asombro.

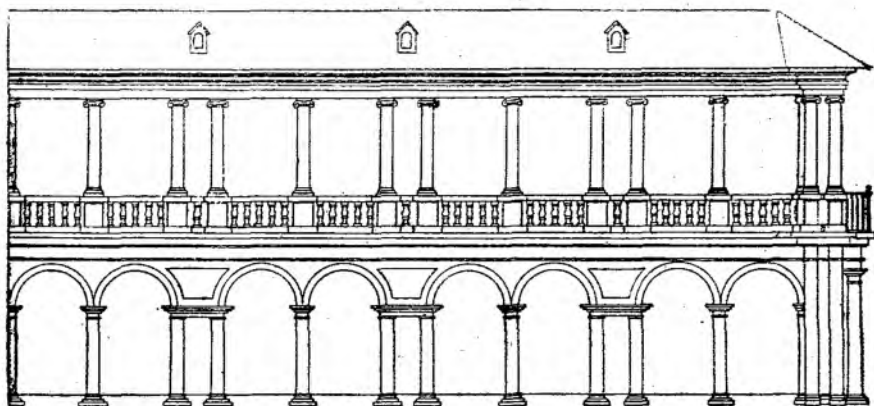
Y lo prometido, cumplido. A los dos días justos. Fuése el valiente al palacio del Taciturno, por las buenas —(Al lobo, en la cueva)—, y se hizo el encontradizo. (Antes había comulgado muy devotamente, como cristiano de ley que era): Dió con el de Orange en un pasillo. Lo reconoció por su cara redonda, triste, con un ritmo amargo en los labios, mitad hiel mitad sonrisa, y por sus ojos ausentes, como en sueños despiertos. Vestía de negro. Sólo una gola chica daba alegría a su ropa y a su rostro. Echó mano a la pistola, y levantóle a toca ropa las mandíbulas con un disparo. Atracó el arma con tanta pólvora que, reventando el cañón, llevósele a él el dedo pulgar. Tan inesperado accidente le impidió sacar la daga con la prontitud apetecida, y pronto le dieron unos alabarderos tantos tajos, que al pobrete no lo conociera al rato la madre que lo parió. Averiguóse la trama, y al mercader de las codicias le hicieron cuartos; al mercader y al dominico que dió el Pan Santo al bravo de la mocedad. Cuatro años estuvieron sus despojos colgados de las torres.

Cuando entraron en Amberes los españoles, en agosto de 1585, sólo quedaban unos fajos de huesos mondos. Buena para los cuervos.

El Taciturno se libró por tablas. Bien vengas mal si vienes solo. Cuando el tiempo está de leche hasta los machos la dan; y cuando uno está por tropezar, tropieza hasta con el lazo del corbatín. Al poco tiempo, Baltasar Gerardo de Villafar, borgoñón, antiguo cortesano del conde Mansfeld, en Delft, le rompió el corazón de un pistoletazo.

—*Mon Dieu, aie pitié de mon âme et de ce pauvre peuple*
—dijo entre bocanadas de sangre.

Así es la vida.



Notas y Libros

NOTAS: *Lope de Vega en Indias*, por Vicente Rodríguez Casado; *Filosofía del trabajo*, por el P. Bruno Ibeas; *Julián Marías: «Miguel de Unamuno»*, por Luis Jiménez; *Consideraciones sobre la extremada sensibilidad*, por Pablo Cabañas; *El ritmo como ley fundamental del cinema*, por Fernán.—
LIBROS: *Dos cartas sobre el libro «Historia de la medicina»*, de Pedro Laín Entralgo, por Manuel Cardenal de Iracheta; *Eblis*, de Jorge Campos, por Ramón Garcíasol; *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, por M. C.; y otros libros.

NOTAS

LOPE DE VEGA EN INDIAS

FUE Lope de Vega, según el sentir de todos sus críticos, encarnación genuina del alma española. El vió y comprendió, quizá como nadie lo ha hecho hasta ahora, el carácter popular, las recias virtudes del castellano y la sociedad de su tiempo. Sus comedias rezuman lozanía y vigor, junto con un claro sentir de los problemas de su patria. No se afirma nada nuevo cuando aseguramos que fué el poeta del vulgo; que en su teatro veía el pueblo representar la imagen de sus deseos insatisfechos, de sus sentimientos, de sus ilusiones.

Esta es la principal razón de que acudamos a las obras dramáticas de Lope en busca de lo que pensaba y sentía del descubrimiento y conquista de las Indias, convencidos de que es fiel intérprete de los pensamientos y sentimientos de aquellos españoles coetáneos suyos.

Se ha escrito tanto —y de tan diferente manera— por los historiadores y eruditos sobre los motivos de la epopeya indiana, sirviéndose de documentadas fuentes, que bien merece la pena que nos acerquemos nosotros a estudiar los problemas de índole espiritual y moral, en el gran poeta de la vieja espiritualidad castellana.

El campo de acción es inmenso, porque es también inmensa la producción de Lope. No pretendemos, por tanto, agotar el tema, ni aun siquiera desarrollar todos los problemas que plantea a la crítica el solo hecho del descubrimiento y conquista de América. Procuramos únicamente hallar una solución de alguno de ellos a través del “Fénix de los Ingenios”. Muy lejos está, pues, de nuestro ánimo proseguir en el camino emprendido por el sabio historiador peruano de la Riva Agüero, o en el que actualmente trabaja con indudable acierto el docto jesuita R. P. Hornedo (1).

(1) Recomendamos la lectura de la obra de J. T. Medina titulada *Dos comedias raras y un Auto Sacramental*. Basados principalmente en la *Araucana* de Ercilla,

Nuestro intento consiste, en suma, en el estudio desde el punto de vista ya referido de las comedias que están dedicadas exclusivamente a los problemas mencionados.

Antes, sin embargo, de proseguir, quisiéramos dejar bien sentada una advertencia terminante: Lope de Vega no es un historiador, ni un erudito, ni pretende serlo: su labor es puramente poética; pero lo que los sabios realizan tras un laborioso estudio documental de los hechos, nuestro poeta lo intuye con maravillosa penetración, con la maravillosa penetración de los genios. No quiere esto decir que Lope inventara simplemente lo que representa en escena. Por el contrario, "nunca le abandonó la conciencia histórica" —afirma Menéndez Pelayo—; "donde había un cronicón de perdurable memoria o una hazaña romanceada, allí acudía con su pluma" para interpretar aquellos sucesos, haciéndose eco del "sentimiento historicista" del vulgo (2).

Tres son las obras en las que concurren estas circunstancias: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, el *Brasil restituído* (3) y *Arauco domado* (4). De los cuatro libros principales que corrían entonces impresos sobre la epopeya americana, sólo dos parece haber leído nuestro poeta. La admirable pero extensa y confusa relación de Gonzalo Fernández de Oviedo y la elegante historia de Francisco López de Gómara. No conoció, en cambio, ni las amables *Décadas* de Pedro Mártir, ni la biografía del Almirante, que en 1571 hizo imprimir su hijo D. Fernando Colón (5). Pero por encima de lo que aprendiera

anotados y precedidos de un prólogo sobre la Historia de América, como fuente de Teatro antiguo español. (Barcelona-Santiago, 1927. Prólogo de 149 páginas).

Conocimos también el artículo del Sr. Hidalgo sobre esta materia *Lope habla de América*, aunque orientado desde distinto punto de vista. Escrito con anterioridad al Glorioso Movimiento Nacional, permanece aún inédito.

(2) Comentarios de Menéndez y Pelayo a la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Edición de la Real Academia. Tomo XI.

(3) Lleva fecha 23 de octubre de 1625 y licencia de Pedro Vargas Machuca, se imprimió por primera vez en la edición que la Real Academia hizo de las comedias de Lope de Vega, anotadas y comentadas por Menéndez y Pelayo (Tomo XIII). El original autógrafa encuéntrase en la Biblioteca Pública de Nueva York.

(4) No comentamos en este trabajo la *Araucana*, auto incluido en el tomo III de la edición de la Real Academia.

(5) Menéndez y Pelayo en los citados comentarios a la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Edición de la Real Academia. Tomo XI.

en esas narraciones históricas, o en los documentos que años después pudiera haber consultado, de haber tenido tiempo para ello, estaba lo que él tenía que decir, más interesante, quizá, y más vivo que la misma realidad; conceptos que él había de escribir al dictado de su público.

“El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón”.

“Numerosas son —nos dice Menéndez Pelayo comentando esta comedia— las tentativas dramáticas de que Colón ha sido objeto, pero no es seguro que ninguna de ellas... saque grandes ventajas a la de Lope, con ser tan ruda y tosca, y seguramente una de las peores de su inmenso repertorio.” “El descubrimiento está entendido a la española” —... y a pesar de su simbolismo, un tanto primitivo...—, “la concepción inicial es poética y grandiosa, y sirve al autor para exponer indirectamente la filosofía del descubrimiento y ensalzamiento de la Cruz y la salvación de infinitas almas”.

Aborda con plena sencillez el problema de la Patria del gran descubridor. En la época en que aún vivían contemporáneos de Cristóbal Colón era difícil hablar de complicadas ascendencias gallegas, catalanas, extremeñas o judías.

*Yo soy Cristóbal Colón
(alto Rey de Lusitania);
nací en Nervi, pobre aldea
de Génova, flor de Italia.*

Descontento, sin embargo, de haberle reconocido la nacionalidad extranjera, deséale atribuir una patria espiritual. Es de tal magnitud el proyecto de su navegación, que el mismo Rey de Portugal no puede por menos de exclamar:

*Grande empresa solicita.
¿Es por ventura español?*

Una prueba más del ineludible subjetivismo de todo relato histórico. Quizá el erudito trabajo de tan concienzudos investigadores galle-

gos, catalanes, extremeños y aun judíos (6) sobre la patria de Colón, no sea sino expresión de este mismo deseo que manifiesta Lope de Vega. Era necesario conceder la paternidad de "tan altos pensamientos" a un español de pura cepa, nacido en las viejas estepas de Cortés, en las rientes rías gallegas, o en la costa brava catalana.

Puede presumirse que fué éste el único procedimiento que en su mano tuvo nuestro poeta para no herir los sentimientos de su público; por esa misma razón acentúa más adelante:

*Vete, Colón, y en Castilla
(que se cree fácilmente),
les cuenta esa maravilla.*

Claro está que Castilla ha de creérselo en cuanto culmine la reconquista de la Península con la toma de Granada; la torpe actitud del osado Boabdil va a precipitar la empresa colombina:

*¡Oh valeroso Rey Chico,
para tus desdichas grande!
¿Agora es tiempo de amiga
que el enemigo combate?*

.....
.....
*Deja el ámbar y las flores
juega el freno, embraza el ante.*

(6) Recuérdase la reciente obra de D. Salvador de Madariaga *Christopher Columbus* (Nueva York, 1940) en la que se atreve a sostener la ascendencia judía del descubridor de América. La autorizada pluma de D. Carlos Pereyra resume así su contenido: «El Sr. Madariaga adopta un buen lema: «La verdad no se casa con nadie». Bajo las banderas de este proverbio español, el Colón del Sr. Madariaga es judío y nace en Italia. Su bisabuelo emigra de Cataluña o de Mallorca en 1390, más o menos. Se apellida Colóm, y al establecerse en Italia empieza a llamarse Colombo. Cuando el futuro descubridor pasa a Portugal y después a España abandona el Colombo y no vuelve al originario Colom, por obra de una fuerza psicológica que es contraria al Colóm originario. El judío errante siente la atracción de una idea extraña a la significación del nombre que lleva y lo cambia para adaptarse a las nuevas circunstancias. Colón será el colonizador...» (Revista de Indias. Tomo II, pág. 136).

*Mira que ya tu Granada
abre las puertas y calles,
y es señal que están maduras
cuando las granadas se abren (7).*

Sin embargo, las dudas, las vacilaciones de los reyes y de los cortesanos comienzan ahora. Una empresa tal necesita oro para ser realizada y no sólo el esfuerzo heroico del conquistador, que en España se obtiene fácilmente; el dinero, a última hora, es motor de los negocios humanos.

DON FERNANDO: *Colón, ¿qué has menester para esta empresa?*

COLÓN: *Señor, dineros, que el dinero es todo:
Es el maestro, el norte, la derrota,
el camino, el ingenio, industria y fuerza
el fundamento y el mayor amigo.*
.....

Ahora bien, ¿cuál es el pensamiento que guía los corazones de los futuros argonautas? Los detractores de nuestra historia sólo ven en el descubrimiento y conquista de América la obra de la osadía puesta al servicio de una desmedida codicia de dinero. Los panegiristas escriben, en cambio, de muy diferente modo. Lope resuelve la situación conjugando las dos tendencias en admirable alegoría. No son términos contrapuestos la noble ambición de extender a otras latitudes el alma española y procurar al mismo tiempo conseguir un bienestar material acomodado al peligro y a la exposición.

PROVIDENCIA: *Esta conquista se intente
que para Cristo ha de ser.*

IDOLATRÍA: *Yo la pienso defender
con armas, industria y gente.
Unos indios ignorantes
que adoran sólo la luz,
¿adorarán vuestra Cruz?*

(7) Se nos viene a la memoria —expresión del espíritu tan contrapuesto de los dos pueblos— aquel famoso romance: «Servía en Orán al Rey — un español con dos lanzas — y con el arma y la vida — a una gallarda africana».

RELIGIÓN: *Y tan presto, que te espantes.*
IDOLATRÍA: *No permitas, Providencia,
hacerme ésta sin justicia,
pues los lleva la codicia
a hacer esta diligencia.
So color de Religión,
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro.*

PROVIDENCIA: *Dios juzga de la intención
si El, por el oro que encierra,
gana las almas que ves,
en el cielo hay interés,
no es mucho le haya en la tierra.
Y del cristiano Fernando,
que da principio a esta empresa,
toda la sospecha cesa.*

Quizá sea en el acto II donde llega Lope a ahondar más en el alma mística del español del siglo XVI. Dos pobres marineros, arrastrados a la gran aventura por el afán de las riquezas, hastíanse de ellas aun sin disfrutarlas. El oro no les sirve; tampoco el risueño pensamiento de su Patria es capaz de ahogar el naciente desasosiego:

*Y cuando estemos allí
lo de acá codiciaremos.*

Bien comprenden que este sentir suyo refleja el de sus convecinos y amigos:

*Despobláranse las tierras
por ver las nuevas que encierras
Nuevo Mundo en tu horizonte,
viendo este mar, llano y monte,
segundas farsalias guerras.*

Pero aun en el calor del combate advierte el español la nostalgia de otra patria mejor; la necesidad de corresponder a la llamada de

Dios que le señala la fecunda misión apostólica entre la barbarie y paganía que allí se adivina:

.....
*Tengo más o busco más;
pero todo este tesoro
deja mi disgusto atrás.
Pues que no estás en el oro,
¡oh!, contento, ¿dónde estás?
Al cielo he sido importuno
por tener y más tener;
ya tengo sin gusto alguno;
de donde vengo a entender
que no te tiene ninguno.*

.....
.....
*Y pues no hay hombre ninguno,
siendo común patria el cielo,
que no esté de gusto ayuno,
mucho se engaña en el suelo
si piensa tenerte alguno.
Dime, contento, en que estás:
¿Es honra, es vida, es tesoro?
Pues quien tiene de ti más,
pensando que estás en oro
no sabe por dónde vas.*

Poco apego a las riquezas demuestra el mismo Almirante cuando al hacer el inventario de los presentes que ha de llevar al Rey se olvida del amarillo metal, y piensa, en cambio, en los bienes naturales del país:

*Llevaré animales y aves
los que aquí extraños hubiere.*

“Arauco domado” (8).

(8) El título completo es: *Arauco, Domado por el Excmo. Sr. D. García Hurtado de Mendoza*. Tragicomedia famosa dedicada a D. Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, hijo del Excmo. Sr. D. García Hurtado de Mendoza, domador del Arauco. (1625).

Las viejas y modernas corrientes "indigenistas", que aquí y allá languidecen en el solar hispánico, han esgrimido como una de sus más poderosas armas esta comedia lopesca. Muy superior desde el punto de vista literario a la que acabamos de comentar, contiene bellezas humanas de mayor categoría. Como advierte Shack con acierto, es obra que consagraría a un ingenio de corto caudal; pero en Lope queda oscurecida entre tantas y tantas comedias de inapreciable valor.

El corte general de la obra es, repetimos, mucho más humano que el que nos presenta *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. El autor olvida presto el título de su trabajo, y la pomposa dedicatoria a "Don Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, hijo del excelentísimo señor Don García Hurtado de Mendoza", para correr con plena libertad por los campos y valles del indómito Arauco. La imagen del indio, cortés y valiente, expresa sin duda el sentir de los españoles de la Península. La visión del Padre Las Casas no es más benévola. El araucano defiende su vida independiente y libre con alegría fiera, compañera inseparable del heroísmo. Realmente, no hay diferencia alguna entre los nobles sentimientos de los indígenas y el carácter de los soldados de Mendoza.

Caupolicán es el héroe de la leyenda que atrae en todo momento por lo delicado de sus sentimientos y la virilidad de sus acciones:

*El fuerte Caupolicán
en quien el madero postra
la tiranía de aquellos
que a los araucanos doman;
el que ceñido de espinas,
y tinto en su sangre propia,
siendo lirio de los campos,
parece encarnada rosa,
mojado y rico el cabello
de laberintos de aljófara,
llegó una noche rondando
los huzíos de su esposa.*

Pero no es sólo el caudillo de los araucanos el único depositario de tan excelsas virtudes. Sus vasallos rivalizan en acciones heroicas y descomunales hazañas. Dígalo si no el suplicio de Galvarino, que sufre con

estoica entereza el corte de sus dos manos, a que le condena Don García por haber asesinado a un español:

*¡Cuánto mejor es morir
con las armas peleando
que vivir sirviendo a un noble
como bestia y como esclavo!*

*Siendo forzosa la muerte
a todo lo que es humano,
¿cuál hombre, aunque nazca rey,
muere mejor que un soldado?*

*Morir de una enfermedad,
sin lengua, desnudo y flaco,
en una cama, es el fin
de los más dichosos años;
pero un soldado en la guerra
muere animoso y gallardo,
vestido y lleno de plumas,
con su lengua y con sus manos.*

*¡Desdichados de vosotros,
araucanos engañados,
si vendéis la libertad
de vuestra Patria a un extraño,
pues que, pudiendo morir
llenos de gloria y armados,
queréis morir como bestias,
en poder de los tiranos!*

*¿Será mejor que esas plumas
de que os miráis coronados,
esas macanas famosas,
esas flechas, hondas y arcos,
llevar las cargas a cuestras
destos españoles bravos,
y morir en los pesebres
de sus galpones y tambos? (9).*

(9) La voz «macana», extraña al idioma araucano, designa las porras que usaban los indios del país. Parece originaria del Perú. Alonso de Ercilla, al hacer una detenida

*¿Será mejor que esos hijos
vayan de leña cargados,
y que sus madres les den
con vuestra afrenta y agravio,
siendo amigas de españoles,
otros mestizos hermanos
que los maten y sujeten
con afrentas y con palos?*

*Mirad lo que hacéis, chilenos;
morid con honra, araucanos;
que yo, aunque manos no tengo,
esta lengua con que os hablo
haré que sirva en la guerra,
sólo hablando y animando:
lo que hace el atambor
que anima al que tiene manos...*

Esta visión del indígena americano es bien distinta de la que poseen otros pueblos europeos sobre los primitivos habitantes de sus colonias. El indio tiene una brillante personalidad; es necesario protegerle, cristianizarle, "hispanizarle". Nada hay aquí de esos vicios asquerosos de que nos habla con su acostumbrada claridad Gonzalo Fernández de Oviedo. La figura de Caupolicán y sus leales, cuán distinta es, por ejemplo, de aquel recibimiento que a Pizarro y los suyos hizo el Inca, bebiendo en el cráneo de su asesinado hermano y escuchando el trágico retumbar de los atambores de piel humana.

"Lope de Vega —escribió Cejador— es el gran poeta de la feminidad; sabe ver en las mujeres el encanto de su sexo, bello y débil a la vez; describe con natural alegría sus virtudes y sus flaquezas." No podía faltar tampoco en esta comedia la mujer que fuese el poderoso motor de toda la acción dramática. Ante el encanto de la joven india, Fresia, nada vale la fortaleza viril de Caupolicán; para requebrarla de amores quisiera el héroe tener en su mano todas las fuerzas naturales

enumeración de las armas de los indígenas de Chile, no la menciona. Estas especies de porras fueron, sin embargo, muy utilizadas por los primitivos habitantes de la América hispana. Tanto que su descripción puede verse en la crónica de Mariño de Lobera, en la de Góngora de Marmolejo, y sobre todo en la historia de González de Nájera, junto con un primoroso diseño.

de la vida: los vidrios de la hermosa fuente, la luna envidiosa de la blancura de su cuerpo, el canto de las aves, el perfume de las flores, la sombra de los árboles, las quejas rumorosas del agua; no sólo la naturaleza esplendente, sino también valerosas hazañas para expulsar al invasor y rescatar las tierras de sus antepasados holladas por plantas extrañas. Su fantasía no puede abarcar más que este íntimo deseo de ofrecer a su amada: “de cascos españoles — todo este mar que por traerlos gime”.

A Fresia, en cambio, le asustan todos estos ofrecimientos; a ella le basta con el cariño de su rendido esposo:

*¿Qué fuente, qué suaves
sombras, qué voces de aves,
qué mar, qué imperio, qué oro o plata pura,
cómo ver que me quieras
tú que eres el señor de hombres y fieras?*

El triste presentimiento que de la derrota de los araucanos expresa Lope por boca de la india, es de un lirismo encantador, comprensible sólo en una mujer finamente civilizada. A la memoria nos viene sin poderlo remediar el romance de “Doña Alda, esposa de Don Roldán”:

*Los ojos si al campo miro,
todas las hierbas teñidas
de sangre ven; si respiro
me están quitando mil vidas,
y en lugar de hablar, suspiro.*

*Sólo escuchan los oídos
tristes aves agoreras,
con cantos aborrecidos;
y tal vez oigo las fieras
dar por este monte aullidos.*

*Si algo toco, me parece
que luego se desvanece;
si lo gusto, que es veneno;
todo está de sombras lleno;
sangriento el sol me parece.*

*Perlas, Millaura, he soñado
lágrimas tendremos hoy.*

.....
.....

Al español no puede repugnarle el enlazarse con las mujeres indígenas de América, cuando a éstas las simboliza un temperamento esencialmente femenino como el de Fresia. Si estos son los sentimientos de la Península, la fusión de las dos razas será un hecho evidente, y desde los primeros tiempos de la Conquista, el elemento mestizo va a tener importancia decisiva en la vida y gobierno de las colonias indianas. "Caso único en la historia de los pueblos civilizadores; el conquistador se mezcla de tal modo con el aborígen que, apenas ha pasado un siglo, las colonias, los virreinos americanos, ofrecen al mundo una personalidad *sui generis*" —escribe el eminente historiador peruano D. Raúl Porras Barrenechea.

El núcleo, sin embargo, de la obra que comentamos, es la épica lucha contra el invasor. Lope no se recata de declararnos sus simpatías. El gesto de los araucanos tiene un valor muy semejante al de los mismos españoles si hubiesen sido atacados en su propio solar patrio. Está de tal modo concebida la América indígena que parece ser ya una prolongación de la civilización cristiana e ibérica. Expresión, en último término, del ansia de extenderse, de comunicarse al mundo. No hay odios de raza, por cuanto no hay razas, sino hombres descendientes de un tronco común; de esta forma queda fuertemente entrelazada la catolicidad con la hispanidad.

El climax de la acción dramática se consigue en aquel famoso duelo entre los dos generales. Las nobles palabras de Caupolicán, que conserva su dominio en la más cruenta de las batallas, indican un alma orgullosa, audaz, fuerte y exenta de toda simulación:

CAUPOLICÁN: *¡Lástima a tus años tengo!*

DON GARCÍA: *Ténla, bárbaro, de ti:*

que yo Mendoza nací,

y he de hacer a lo que vengo.

El "Brasil restituído".

“El *Brasil restituído* —dice el autor de las *Observaciones preliminares* (10)— es una especie de loa donde no se ha de buscar fábula dramática de ningún género, sino exactitud histórica (11), buen lenguaje, fáciles versos y mucho entusiasmo patriótico, cualidades que nunca faltan en Lope.” La acción dramática de la comedia queda reducida a uno de los episodios de la lucha de España contra las restantes naciones europeas, con la particularidad de que esta vez se presenta en las lejanas tierras brasileñas. Un incidente más de los de aquella época que se ha venido en llamar de “decadencia española”, y que, como se ha afirmado con acierto, no es sino el proceso de su “discrepancia espiritual” con Europa.

Rotas las hostilidades entre España y los Estados generales de las Provincias Unidas, en 1621, al vencerse el plazo de la tregua, pensaron los holandeses inferirnos un grave daño atacando las posiciones mal guarnecidas de nuestro Imperio colonial. Jacobo Willeken, al mando de una brillante escuadra de más de 26 naves, desembarcó en el Puerto de Bahía, capital entonces del Brasil, y al frente de más de 3.000 soldados holandeses, alemanes, ingleses y franceses, consiguió ocupar la ciudad. España y Portugal, unidas entonces bajo el cetro de Felipe IV, prepararon poderosas fuerzas para reconquistar tan importantes territorios, consiguiéndolo, en efecto, poco después.

Con estos antecedentes, fácil es suponer la importancia escasa que en la acción militar tuvo el elemento indígena. Lope, en cambio, procura darle realce, subrayando la adhesión que al catolicismo y a España tributaron aquellos salvajes:

(10) D. Marcelino Menéndez y Pelayo en la citada edición de la Real Academia. Tomo XIII, pág. 39.

(11) La exactitud histórica de que habla Menéndez y Pelayo, es también la cualidad más importante que le atribuye el censor Pedro de Vargas Machuca, que concedió la licencia para representar la comedia. «Esta gloria de las armas de España en la restitución del Brasil, que es un asunto de esta comedia, la ha escrito Lope de Vega Carpio, muy ajustado y conforme a la mejor relación que de este suceso tenemos, calificada de un testigo instrumental que se halló en esta guerra y trajo de ella honrosas señas de sus heridas».

*Nosotros, Machado, haremos
con las flechas y los arcos
bravo estrago en cuantos salen
sin que puedan remediarlo
las piezas que tiene el muro,
porque en cayendo, entre cuatro
camina al monte en los hombros.*

La situación espiritual de las tierras brasileñas unidas a España y Portugal por la fuerza de los conquistadores y por el lazo más fuerte de la religión católica, nos la pinta el Fénix de los Ingenios, acentuando aún más el color de los hechos. Para desesperación de los viejos pragmatistas de la acción dramática, aparece en escena el propio país, representado por una dama india:

.....
.....
BRASIL: *Sus portugueses conquistaron fuertes
mi tierra y mar, con otras que ganaron,
después que con Castilla echaron suertes
y mis famosos indios sujetaron;
porque jamás el hijo de Laertes,
y los que su valor acompañaron,
cuando de Troya mísera volvieron
tantos peligros y naufragios vieron.*

.....
.....
*Sucede al infernal ídolo de oro,
Soberano Señor Sacramentado,
Aquel Señor que humildemente adoro,
y en nuevos templos el altar sagrado;
del sacrificio el cándido decoro,
huye el cobarde espíritu, y airado
desciende a las riberas de Aqueronte
como cayendo del celeste monte.*

*Mientras más solicita divertirme,
más firme siempre estoy, cuando más anda
estudioso de verme y perseguirme,
obedeciendo lo que Dios me manda.
Pues viendo que no puede persuadirme,
últimamente solicita Holanda,
por medio de unos bárbaros hebreos
que le han comunicado sus deseos.*

.....

América está firmemente unida a España, según el sentir de Lope. Sus habitantes rivalizan en hazañosos hechos con los portugueses y castellanos, en íntima unión contra el común enemigo. Lo que el público, que veía representar *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, soñaba, cristaliza aquí en pura realidad.

Lejos de la vigilancia de sus sacerdotes y maestros, los indígenas no pierden la fe, aunque sí se despiertan atávicas costumbres, ha largo tiempo suprimidas:

*A los indios del Brasil
llamaron antropofagos,
que entre estos montes y lagos
vivieron vida gentil,
y enseñados a comer
carne humana, la ocasión
deste holandés escuadrón
les ha dado bien que hacer.
Allí los he visto asar;
allí en jigotes deshechos,
pechos sepultar en pechos,
pero no os quiero cansar...*

Las fuerzas castellanas, al mando de Don Fadrique de Toledo, y las portuguesas, a cuyo frente se encontraba Don Manuel Meneses, consiguen dominar la situación, venciendo la obstinada resistencia del enemigo. En el campo de batalla los adalides de los dos países han luchado con sin igual valor, en noble emulación. No se ha roto todavía la unidad de la Península Ibérica. "Lope —nos dice Menéndez Pelayo—,

favorecido de la suerte en tantas cosas, lo fué también en recibir la visita de la muerte antes que sus ojos presenciasen el naufragio de 1640.”

*Destas dos fuertes naciones
que, por nueva unión hermanas,
la emulación de sus glorias
hace parecer contrarias,
fué con notable alegría,
porque fuera Lusitania,
única a no haber Castilla,
por las Letras y las Armas,
y si Portugal no hubiera,
Castilla por Fénix rara
se celebrará en el mundo;
pero juntándose entrambas,
no digo yo mi conquista,
pero aquella piedra santa
que fué sepulcro de Cristo
fuera victoria de España.*

“Grandes fueron los regocijos que tales nuevas sucedieron en la Península, aunque no menores en las mismas tierras brasileñas.” “Semejante espíritu soplaba en las viejas estepas castellanas —dijo Donoso Cortés— que en las pampas argentinas, o en los valles de cualesquiera otra región de la América hispana.” Puede servir de punto final a este trabajo sobre lo que de sus Indias pensara España a través del Fénix de los Ingenios, este corto diálogo entre la Religión y el Brasil:

RELIGIÓN: *Alégame tu alegría,
Brasil, en esta ocasión.*

BARSIL: *En la pena que tenía,
católica Religión,
sucedió a la noche el día.*

*Volvió el sol del Occidente
en cuyos celajes veo
más claro y hermoso Oriente.*

VICENTE RODRÍGUEZ CASADO.

FILOSOFIA DEL TRABAJO

HE aquí un tema, el del trabajo, que, a pesar de haber sido objeto de incontables disquisiciones, puede ser sometido todavía hoy, y no sin fruto, a precisiones y sondeos.

“La noción del trabajo dada por economistas y socialistas es falsa”, decía el Sr. Mella hace muchos años en uno de sus ponderados discursos. Podría haber añadido que no es más adecuada o sostenible la formulada por tratadistas y estudiosos que no han consagrado sus devotos al cultivo de la Economía, ni puesto su fe en las doctrinas y los procedimientos del socialismo. Son mole inmensa los libros económico-sociales que modernamente se han dado a los tórculos, y corren de mano en mano entre los asiduos de la lectura. Si los revisáis os daréis en ellos con exposiciones o análisis más o menos cumplidos de las relaciones del trabajo con el capital, el Estado y los trabajadores; con una noción escueta o ceñida y fundada de lo que el trabajo es y de la misión que en la vida humana está llamado a llenar no os daréis sino por milagro o incidencia.

Trabajar es, sin duda, “ocuparse en cualquier ejercicio, obra o ministerio”, como se dice en el Espasa, copiando las definiciones que del término se consignan en otros diccionarios o enciclopedias, y, también, “producir un efecto exterior por el ejercicio de las energías físicas o espirituales”, según se afirma en el *Handvörterbuch der Wissenschaften*. ¿Trabajaba, sin embargo, el artista de ocasión, que en las aceras de Londres y en tiempos de normalidad diseñaba con tiza de colores el retrato de los personajes o las figuras en boga? ¿Trabaja el tipógrafo demente, que, en un cajetín, encaja y desencaja sin descanso, ni tino, caracteres de imprenta, y mucho menos, aunque asegure lo contrario el articulista de la Enciclopedia alemana ya en cita, el buey que tritura mieses en la trilla o el caballo que arrastra un arado de vertedera?

Todo trabajo es actividad desenvuelta. En contraposición al reposo puede decirse tensión del ser. El operario que mueve una manivela, el médico que ausculta a un enfermo y el pensador que coordina sus ideas, coinciden en poner en flexión su potencia muscular, técnica o psíquica. Sin moción del ser, proyectada de algún modo a lo exterior del mismo, no hay, ni puede haber trabajo.

Pero toda actividad desenvuelta no es trabajo. Por muchos esfuerzos

que se desarrollen o consuman en hacer piruetas voluntarias sobre un columpio o en jugar a la pelota para distraerse o mantener la flexibilidad de los miembros, no se dirá con razón que se trabaja. Tampoco trabaja el que, para modelar una estatua gigante, transporta de una parte a otra pellones de nieve. La actividad del trabajo no se califica y mide por la intensidad o la eficiencia que siempre la acompañan. Lo que la imprime sello diferencial es el fin, que es, asimismo, lo que especifica las intenciones, los actos y las cosas. El dinamismo animal y el mecánico carecen de finalidad o la tienen prestada. Hablar, en consecuencia, del trabajo de un buey o de una máquina es hablar con Lope del trabajo de la enfermedad en un paciente o decir, en metáfora común, que se molesta a uno cuando se le trabaja la chaqueta. Pura ficción analógica o retórica pura. Y el dinamismo humano puede descansar o ultimarse en sí mismo y puede servir de instrumento para conseguir algo. En la primera suposición se da el juego y en la segunda el trabajo. Un joven devoto del deporte se ejercita en él, durante muchas horas, y no trabaja, porque no tiene otra intención al hacerlo que la de ejercitarse; un profesional efectúa lo propio, en lapso más breve, y trabaja, porque realiza su labor con fin diferente del que ésta lleva implicado de por sí. Lo mismo puede decirse del que pasea con un amigo y del que acompaña en paseo a un educando o a un enfermo.

El fin primario y natural del trabajo es el mantenimiento y desarrollo de la vida. Fin de la obra y fin del operante, como dicen los escolásticos. "Con el sudor de tu rostro ganarás el pan", afirma el Génesis, sentando la primera ley vital del hombre.

El trabajo es el recurso más inmediato y útil que aquél tiene para subsistir y perfeccionarse, y por lograr esto se desvela y afana, de ordinario, en ímprobos y aun dolorosas tareas. La mayor parte de los hombres trabajan únicamente por el interés o el lucro que de ello reportan. No se sigue, sin embargo, que el trabajo tenga por solo móvil el interés. Toda motivación psicológica y moral —conciencia, amor, orgullo, ideal— puede influir vigorosamente sobre él y modificarlo. ¿Con qué afán no labora el investigador en su laboratorio, la hermana de la Caridad en un lazareto, el militar en el campo de operaciones y el proselitista en la expansión de su credo? Y el trabajo que se dice desinteresado y lo es de manera inmediata a lo menos —el trabajo de invención y protección de que hablaba el Sr. Mella— es el más importante y fecundo, porque forja y desenvuelve el *cultivo del hombre* o da ori-

gen al conjunto de ideas y principios religiosos, filosóficos, jurídicos, técnicos y morales que llamamos civilización, ambiente imprescindible para que el trabajo manual o físico —el más interesado— pueda desarrollarse en forma normal y poseer eficiencia no precaria.

Tiene, pues, razón Jevons al definir el trabajo —en *Encyclopedia of Social Reform*— diciendo que es “todo ejercicio penoso del espíritu o del cuerpo, hecho total o parcialmente en vida de un bien futuro”. Y habría sido más exacto y breve definiéndole: toda actividad ordenada a la consecución de un fin útil. Útil en la significación de medio o instrumento, y útil en la de provecho o conveniencia, porque ambas acepciones del término tienen aplicación en el caso. El que vende o compra mercancías realiza una operación provechosa para sí y para otros, y convierte el esfuerzo específico que desarrolla en medio de obtener una ganancia.

De lo dicho se infiere que el radio de la actividad laboriosa no puede reducirse, sin incurrir en error, hasta no considerar como comprendida en el calificativo, sino la que transforma las cosas materiales o se manifiesta consumiendo energía muscular. ¿Por qué ha de trabajar el operario en el taller, el labrador en sus tierras y la peinadora en su oficio, y no ha de hacerlo el abogado en su bufete, el pensador en su retiro y la señora de casa en su hogar? ¿Es que sólo las encalladuras pueden ser signo y sello de laboriosidad fructuosa? Toda ocupación productora de un bien físico, económico, técnico, intelectual y moral es trabajo. Quienes no trabajan, aunque pongan a veces en torsión el cerebro y los músculos, son los salteadores de caminos, los usureros y los traficantes de ideas y géneros decomisables, porque nada útil engendran con sus afanes y ajeteo. El hombre no es el ser *sapiens* de Linneo, ni el *factor economicus* o el *faber* de la economía liberal y socialista, pasada ya de moda, sino el *animal, rationis capax* de la Escolástica: un organismo animado de un espíritu inmortal. A lo complejo de su constitución corresponde lo complejo de sus necesidades orgánicas y psíquicas y lo complejo de su dinamismo para satisfacerlas. Se le trunca y desconoce cuando en su totalidad no se le enfoca. Y si las funciones vegetativas y sensibles sirven de soporte en nosotros a las intelectuales y volitivas —porque “tripas llevan pies”, al decir del Refranero—, las segundas son las que nos definen. Aun sin rebasar los dominios de la pura biología, podemos decir de manera inconcusa que el cerebro *vale* más que el estómago.

El hombre ha recibido por transmisión la vida que posee y de que goza; no se la ha creado él mismo. Por ello, tiene el deber estricto de conservarla y desenvolverla con arreglo al fin que al dársela le impuso el Ser soberano que se la otorgó. No es, así, el hombre dueño o señor, sino mero depositario del tesoro de su vida. Pero todo deber comporta un derecho correlativo, que es la facultad moral de elegir y utilizar los medios conducentes al cumplimiento de aquél. Y como sólo por el trabajo se elaboran u obtienen los elementos indispensables para el sostén y el desarrollo de la vida humana, el hombre tiene derecho a trabajar y está en el deber de trabajar.

La naturaleza, en efecto, no nos suministra preformado y copioso, como a los animales, lo que para vivir requerimos. Necesitamos vivienda, traje, calzado y alimentación siquiera. Nada de ello se topa fuera de nosotros en forma inmediatamente apropiable y al simple prender de la mano.

Las casas no se construyen solas, ni los zapatos y vestidos cuelgan hechos de los árboles, ni las materias alimenticias se vienen a la boca aderezadas y en punto. Un bosque virgen y espacioso que, sujeto a roturación y cultivo, puede servir de sostén a una población numerosa, no llega a producir frutos espontáneos suficientes para alimentar, en régimen de carestía, a varias personas.

Algo semejante ocurre en el orden intelectual y moral. Despertamos a la vida de la conciencia con nociones borrosas y escasas de la realidad externa y exterior. Sin esfuerzo encauzado y sostenido nuestro mundo ideológico coincidiría siempre con el del adolescente o del primitivo. En los dominios del pensamiento y del proceder la intuición sola es poco menos que infecunda. Como la perforación de los túneles y la crección de monumentos arquitectónicos o la construcción de magnas obras de ingeniería, la formulación de las leyes del espíritu, de la vida y del cosmos se esboza y realiza a costa de tensiones y sacrificios innúmeros. El progreso y la Historia, lo mismo que la religión, no pueden concebirse sin mártires.

Y si necesitamos del trabajo para subvenir a las exigencias múltiples que la vida nos impone, así desde el punto de vista espiritual como del orgánico, requerimos también de él para conservar la vida misma en eficiencia normal. Organos que no funcionan se anquilosa, e inteligencia o memoria que no se ejercita, decae o fenece. No hay penas que peor sobrelleven el niño y el adulto que la del silencio— inamovilidad

del espíritu— y la de la reclusión —silencio o paréntesis obligado de la actividad libre—. Las clases ociosas que, para no ser víctimas de las enfermedades, se ven obligadas a sustituir el trabajo por el *ejercicio* o el juego, no son campo abonado para el florecimiento de la salud y la inteligencia. De la media y laboriosa surgen de ordinario los pensadores, los artistas y los movilizadores de las energías económicas, y en ellas se plasman también los tipos de humanidad más robustos y perfectos. Las aristocracias, plantas decorativas de salón, no sirven siquiera para engendrar, pues rara es la familia de ese género que no fenece o se extingue al cabo de unas generaciones.

Las consideraciones hechas se robustecen con las que inspira el tema examinado en su aspecto social. Porque el hombre no vive, ni puede vivir aislado en una de tantas Insulas Baratarias como los utopistas han ideado y descrito para pasatiempo y rehogó de perdularios y ensoñadores. Nace en el seno de una familia, desenvuelve su actividad en el de una profesión, está inscrito en un Municipio y pertenece como súbdito civil a un Estado. Los Robinsón Crusoe son moradores de estrellas. Desde los tiempos más remotos hasta nuestros días se ha encontrado siempre al hombre desarrollándose física y moralmente en colaboración estrecha con sus semejantes. Por el mero hecho de existir poseemos todos fin idéntico, nos vemos sometidos a la misma ley natural y estamos ligados por igual vínculo de amor recíproco, que nos impone a los unos acudir en ayuda de los otros para obtener el bien común, que es el bien del conjunto. Tal intercambio de actividades o servicios, fundamento de la sociedad y del Derecho, implica la puesta en común de las cargas y de los provechos sociales. A nadie le es lícito en justicia disfrutar de los segundos y rehuir el cumplimiento o el desempeño de las primeras. Y puesto que el trabajo, actividad del hombre por excelencia, es la fuente de los bienes privados y sociales, todo miembro de la sociedad tiene derecho a que se le facilite o no se le coarte el ejercicio del trabajo, y, a la vez, la obligación estricta de ejercitar éste en pro suya y de sus consocios. Desligarse de ella sin causa justificada o por egoísmo equivaldría a vivir a costa de los demás o constituirse en la situación deshonrosa y condenable del deudor insolvente.

De lo que precede, cabe deducir, resumiéndolo, las siguientes conclusiones:

1.ª La ley del trabajo es para el hombre ley fundamental de su

*

naturaleza. La moral privada entera gira en torno de esa ley como de su centro. Vida ociosa es vida frustrada en su fin.

2.^a El punto de partida o la base ineludible de toda organización social debe ser el trabajo, de suerte que el rango, la fortuna y la consideración debida a los miembros de la sociedad, dependan de su valor de trabajo. El que defraude a la sociedad su contribución de trabajo debe ser desposeído de los derechos y las ventajas de la vida social.

3.^a El trabajo no es fin, sino instrumento de la vida humana, enderezado a desenvolverla y perfeccionarla. No se vive para trabajar, sino que, por el contrario, se trabaja para vivir. La religión norteamericana y bolcheviquista del trabajo carece de fundamento racional.

4.^a El derecho al trabajo no es absoluto, sino relativo, como todos los derechos del hombre. Todo hombre tiene derecho a vivir de los frutos de su trabajo, y por ello, a que, para obtenerlos, no se le impida el ejercicio de éste; pero no tiene derecho a exigir que se le dé trabajo.

Al hablar de la justicia conmutativa y distributiva, y tras de decir, como todos, que no están constituídas respectivamente sino por una igualdad aritmética y una proporción geométrica, añade el gran moralista Gregorio de Valencia que esas equivalencias matemáticas de un concepto metafísico y moral no han de entenderse y explanarse con criterio matemático, sino poniéndolas en relación con las necesidades humanas. El inciso es de importancia suma para la resolución de todas las cuestiones que implican una referencia *ad alium*. Con él se erige un tabique diferenciador e infranqueable entre los dominios de lo económico y lo humano.

Todo acto merecedor del postrer calificativo —no todo acto del hombre— es moral por constitución. Intentar reducirle a la categoría de simple moción o proceso físico o fisiológico, es desnaturalizarlo. Nadie, si no es un materialista cazurro, es capaz de confundir el dolor de una mala digestión con el que nos produce la pérdida de un ser querido. Y conforme a la naturaleza de los actos morales es la norma que los valoriza o justiprecia. Para lo físico y fisiológico rige la crematística o la cuantitativa; para lo moral, la estimativa. Hasta para ser percibido requiere el valor facultad distinta de las otras entidades.

El positivismo dominante en las escuelas del siglo XIX y de los primeros lustros del XX ha mercantilizado hasta tal punto la vida contemporánea que no se da función o servicio que no se valore o tienda a va-

lorarse por módulos exclusivamente económicos. Con frecuencia se oye a los erarios quejarse de la escasa retribución que reciben por su labor, en comparanza de la que reportan el funcionario o el médico por la suya, siendo menos penosa y prolongada que aquélla, y se ve a los profesionales: ingenieros, abogados, profesores, etc., tarifar sus servicios, como podría hacerse con las operaciones de traslado y suministro de productos en las plazas de abastos. ¿No es del siglo pasado el intento que se esbozó en España de regular la dotación de los sacerdotes sentando por base el análisis comparativo de lo que dura su estudio y producen las diferentes carreras? ¿Como si el lucro y no la vocación pudiera constituirse nunca en móvil racional de las profesiones, y el sacerdote, por su ministerio, pudiese merecer o reivindicar una remuneración económica ni más cuantiosa ni más reducida que el ejercitante cualquiera de una profesión o de un oficio!...

Tratándose de la remuneración del trabajo es indispensable, sin duda, tener muy en cuenta la productividad del mismo. Mal podría una empresa otorgar pingües o módicos sueldos a sus obreros y empleados si no obtuviese de la laboriosidad de unos y otros recursos con qué hacerlo. Pero el trabajador no es una máquina que pone al servicio del empresario o del contratista de trabajo una ayuda dinámica computable exactamente en cifras. Es con él asociado en la obra común de la producción y, como tal, desplegador de energías espirituales, que no conocen equivalente material alguno. Si debe, pues, darse proporcionalidad entre la retribución del trabajo y la productividad del mismo, no se sigue que la productividad sea la única norma reguladora de la retribución del trabajo. Todo trabajador lleva inherentes consigo las exigencias de la personalidad que, con el producto de su trabajo, deben ser satisfechas.

Y hay categorías de trabajo, porque hay categorías de funciones y, en última instancia, categorías de hombres dentro de la sociedad. Voltaire mismo decía que si somos iguales como hombres, no lo somos como miembros de la sociedad. Podría añadirse que no lo somos asimismo como hombres concretos, toda vez que no lo son dos árboles de la misma especie, ni dos semillas de la misma planta, aun participando de la misma esencia. Se ha clamado a diestro y siniestro contra la existencia de las clases sociales como opuestas al principio filosófico y teológico de la igualdad fundamental o sustantiva de los hombres. En una u otra forma existirán siempre, porque responden a un modo cons-

titutivo del ser humano y a una necesidad orgánica de la sociedad. Mientras la vida en común requiera servicios diversos y los hombres sean de capacidad diferente, habrá valoraciones de la actividad social o situaciones, rangos sociales distintos. Un picapedrero no podrá ser nunca remunerado ni considerado en sociedad como un médico o un estadista, ni un gacetillero o escribiente como un sabio. La justicia distributiva, norma valorativa de los servicios sociales, exige el reconocimiento de la igualdad en la desigualdad social, por lo mismo que ésta, siendo legítima, procede de la igualdad de naturaleza en los miembros de la sociedad.

Condensando lo dicho, cabría concluir:

1.º El valor del trabajo es inexpressable en sumas de valores numéricos.

2.º La remuneración del trabajador debe ser proporcionada a los servicios y la calidad de los servicios que presta.

3.º El trabajador tiene derecho a obtener por su trabajo los recursos que requiere para el desarrollo de una vida conforme al puesto que ocupa en sociedad.—B. IBEAS.

JULIAN MARIAS: "MIGUEL DE UNAMUNO"

HAY un pasaje de máxima tensión lírica en el *Concepto de la angustia*, de Kierkegaard: es aquel en que es comparada la vida entera a un juego de niños, en la que al final todo, lo más grande y lo más pequeño, se pierde "como unos niños de la escuela —dice con incisiva expresión Kierkegaard— y, finalmente, también el alma —el maestro— deja libre la plaza". Y un poco antes hace la dramática caracterización de la muerte "como un guía *pacífico*, como un recuerdo en que no se recuerda nada, como un guía al que, sin embargo, es sin nuestro seguir, porque es silencioso; un guía que nada oculta, que nada tiene de incógnito —tan pronto como él se presenta, se presenta la muerte—; así, pues, todo ha terminado" (loc. cit., 146, nota, versión española).

He aquí el tema: la Muerte. Irrumpiendo como un toque de clarín en la mañana. Zaratustra, en los confines del pasado siglo,

proclamaba a los cuatro vientos el tema de la Vida. Y como el misterioso y lejano héroe de Nietzsche sentía la Muerte al modo griego —o, más específicamente, al modo de los epicúreos—, a pesar de lo del “eterno retorno”, que no era, al decir de Unamuno, más que una trágica ilusión, precisaba que alguien viviera la plenitud dialéctica de ambos temas con toda la gravedad y toda la agudeza de un hombre moderno, es decir, sintiendo el primer tema existencialmente, sin las preocupaciones teológicas del atormentado pensador danés, y sintiendo el segundo, el tema de la Muerte, no simplemente como un *fin*, sino como un tránsito, ¿hacia dónde? En esta pregunta y aquella dimensión integral de la Vida radica el centro polarizador de la filosofía de Unamuno, que en tal especialísimo sentido constituye la síntesis de ambos epígonos, no de sus pensamientos, sino de las raíces de sus pensamientos. Esto es: si Nietzsche es, en cierto sentido entrañable, el filósofo de la Vida; si Kierkegaard es el filósofo de la Muerte, Unamuno es el filósofo de la perduración. De aquí el interés crucial de esa su filosofía que reclama la instancia de una ocupación seria y sistemática de sus temas fundamentales. En España ha vuelto, o mejor dicho, se ha planteado este interés. Ejemplo de ello, entre otros, es este libro de Julián Marías.

Su propósito central es la determinación del lugar que la obra y la personalidad de Unamuno ocupa en la Filosofía. Este propósito es perseguido, primero, mediante la necesaria polarización temática del pensamiento del maestro, y luego merced al análisis de los medios utilizados por aquél para conseguir su finalidad. ¿Cuál es el problema central que pone en movimiento el pensamiento de Unamuno? ¿Cuáles son los medios que utiliza para resolverlo? Y, sobre todo: ¿son estos medios de tal guisa que revelen realmente aquella toma de posición mediante la cual se caracteriza el filósofo en su peculiar lucha por la consecución de su finalidad específica? Con este repertorio de cuestiones se enfrenta el autor con la ingente personalidad del maestro. Un análisis agudo le permite esclarecer estas cuestiones y responder a estas preguntas: en primer lugar, la cuestión básica, esto es, la *perduración* más allá de la muerte que ontológicamente aparece fundamentada en el concepto de sustancia de Spinoza —el principio sustentado en la tercera parte de su *Ética*—, según el cual toda cosa, en cuanto es en sí y por sí misma es concebida, se esfuerza por perseverar en su ser, y en este esfuerzo consiste además su esencia actual. Pero Unamuno, que

huye del concepto escolástico de *res*, cosa, modifica esto en el sentido de la personalidad, ya que en este pensador despunta la noción existencial moderna de lo real; esto es, asienta la realidad de las cosas en su implicación en la persona que Unamuno propende a definir como dicho conato por el cual tiende a perseverar en su ser. Ello implica, por consiguiente, una concepción a la vez dinámica y realista de la personalidad. Pero para llegar a la precisa delimitación de este concepto Marías analiza previamente los medios utilizados por Unamuno en su apasionada lucha por el problema, y este análisis, avalado además por las palabras del propio Unamuno, conduce a Marías a negar a aquél la consideración de filósofo *sensu stricto*. ¿Es esta apreciación acertada y, sobre todo, constituyen los datos que sirven a Julián Marías para sostener aquellas razones suficientes? Con indudable acierto analiza Marías el contorno, el acervo de ideas en que crece la problemática general de Unamuno: en ese mundo domina el dualismo bergsonianos razón-intuición que tiende a desvalorar la primera, ya que sólo comprende en ella aquella potencia que fija con regularidad mecánica e inflexible en un rígido sistema de ideas y conceptos la multiplicidad de lo existente —de aquí también el tópico de que “la razón mata a la vida”—. Pero también, de otra parte, la crítica kantiana de las pruebas tradicionales de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma y su tesis de la imposibilidad por parte de la razón de aprehender la esencia última de las cosas. Y si, por ende, la filosofía de su tiempo desemboca en este postulado de la impotencia de la razón para resolver los últimos, radicales problemas de la vida —entre ellos, naturalmente, el de la perduración después de la muerte—, nada tiene de extraño, dada además la pasión agónica que atormenta a Unamuno en este sentido, tenga que recurrir a la creación novelesca y forje “entes de ficción que son ficción de realidad”. Así es cómo, promovida por esta acuciante necesidad interior del maestro, surge la “novela” de Unamuno y —todavía más tarde—, la poesía. Con fino análisis, desenvuelto en la sección de su libro que resulta más rica en hallazgos afortunados, Marías llega a la conclusión de que la novela, para Miguel de Unamuno, constituye un medio, no propiamente filosófico, claro está, pero tampoco específicamente literario, sino simplemente existencial, con el que en el fondo pretende el logro de un *saber* acerca de la muerte.

Con sagacidad Julián Marías pone de manifiesto estos pasajes cruciales de la novela de Unamuno en que, por fin, aparece la Muerte

(por ejemplo, la muerte de Rosa y de Manuel, la hospiciana de *La tía Tula*, págs. 211-212). Sagacidad que se acusa igualmente en el caso de la poesía: una vez más, se trata de un medio puramente existencial: suscitar la emoción correspondiente, como en el caso del poema *Vendrá la noche*, esto es, un equivalente emocional del conocimiento. Ahora bien: Volviendo a la tesis sustentada por Marías, ¿basta la alusión que hace Unamuno de los habituales procedimientos de la disquisición mental con la consiguiente sustitución de éstos por otros imaginativos e intuitivos para situarle en la zona neutra de un problemático pre-filosofar? ¿Pero no ha lamentado precisamente un filósofo, tan cualificado como Hermann Lotze, que la filosofía occidental haya crecido bajo la hegemónica primacía del Logos, y no ha recabado justamente el derecho que otros conductos no meramente racionales tienen para ser considerados igualmente utilizables para la captación de la esencia de las cosas? ¿No tenemos también recientemente el ejemplo de Klages pugnando para la filosofía por un saber puramente intuitivo? Marías afirma al final de su libro “que la relación de Unamuno con la filosofía parece tan indudable como íntima y esencial”. “Pero —añade— al decir esto he afirmado implícitamente que no es filosofía en sentido riguroso.” Marías trata de ampararse, para apoyar su tesis, no sólo en estas frases de Unamuno, sino también en aquellas en que manifiesta, precisamente al comienzo del capítulo VI del *Sentimiento trágico*, que no trata de engañar a nadie, que aquello no es filosofía, propiamente dicha, sino poesía, ensueño o mitología, y otras veces, cuando con entrañable modo profiere el aserto por el que equipara la filosofía a la poesía y las proclama hermanas gemelas. Esto nos recuerda, de otra parte, al célebre matemático Weierstrasse, por aquello de que no puede ser buen matemático quien no posea también algo de poeta. Y ya que de rigorismo se trata, ¿qué lugar queda en la filosofía para el mismo Nietzsche, eterno buscador, que cuando algo encontraba y parecía explicitarse en ideas sistematizables lograba las más de las veces arribar a ilusiones trágicas, como aquella del “eterno retorno” (*ewige Wiederkunft*), o bien nociones o conceptos nunca perfectamente aclarados, como el del “superhombre”? Y sus hallazgos, ¿no eran más que profundos planteamientos de problemas que la crítica filosófica ha tenido después que controvertir y elucidar como el de la trasvaluación de los valores morales? Julián Marías, al afrontar el problema medular de Unamuno, plantea la de-

manda, nunca cumplida por el maestro, de aplicar los medios conaturales al filósofo para responder, siquiera fuese de manera provisoria, a este problema. No cabe duda que a esta demanda, justa desde el punto de vista que informa el estilo y el saber del propio Marías, que es también el de su maestro Zubiri y el de Ortega y Gasset, hubiese redargüido Unamuno que ella no es más que una exigencia de profesional de la filosofía. Y él hubiese vuelto por aquello de la agonía y de la contradicción —cuya aparenzialidad sorprende sagazmente Marías en ciertos casos— por aquel fluir antagónico del pensamiento inmerso en la vida, pre-supuesto el escepticismo bergsonianos en la razón. Y así ocurre que antójásenos a veces presenciar un caso paralelo al de que un discípulo de Brentano hubiese acometido la tarea de analizar y sistematizar la obra de Federico Nietzsche. Y es que Unamuno presentía ya el *hiatus irrationalis* de la filosofía, y es que igualmente por él, y a través de él y de otros pensadores de su generación, caminaba aquélla hacia la filosofía existencial —y a este respecto creemos no puede olvidarse fueron hombres, los más caros, a la ejemplaridad de Unamuno—, Kierkegaard y Pascal, quienes han influido más esencialmente en el pensamiento de Heidegger, en tanto que el método fenomenológico de Husserl y el principio epistemológico de Brentano ocupan en este pensamiento sólo posiciones de punto de partida.

No obstante, no quisiéramos que se viera en esta crítica solamente una censura. Al contrario: es el acierto con que prende la mirada escrutadora de Julián Marías en la esencia, en el núcleo vivo de la filosofía de Unamuno la que nos lleva a contraponernos a su tesis. Por doquiera su análisis sabe descubrir las visiones geniales del maestro, como la concepción que tiene de Dios, que sobre-existe a la criatura (y podría haber añadido que el genial y breve trabajo de Zubiri sobre el concepto de Dios no es más que un desarrollo magistral de ese mismo pensamiento). Es que precisamente, y a pesar de las conclusiones de su autor, son los resultados de sus finos análisis los que nos llevan a la conclusión contraria, y precisamente a partir de su honda visión del valor cognoscitivo que tiene la novela en el maestro, esto es, que el problema de la existencia, en su aspecto crítico de la perduración más allá de la muerte, requiera tal vez sólo medios específicamente existenciales, intuitivos. Pues de otro modo: ¿cómo se justifica, por ejemplo, desde el punto de vista de la ontología heideggeriana esta perduración? (Hay, claro está, las pruebas tradicionales de la inmortalidad del alma,

que Unamuno rechaza explícitamente.) Y esto nos lleva a otro aspecto de la crítica de Mariás. Este afirma, en una nota al comienzo de su libro, que "Unamuno es un pensador azorante, de difícil aprehensión, lleno de íntimas dificultades, disperso, cruzado por errores filosóficos y religiosos, y, concretamente, por una innecesaria heterodoxia que, lejos de brotar de lo más hondo de su pensamiento, desvirtúa y entorpece sus más perspicaces hallazgos". Más adelante, en el capítulo VII, dedicado a la Religión en la obra de Unamuno, esclarece esto. Se trata, en rigor, de una heterodoxia que tiene una raíz frívola: el simple afán por singularizarse. Un desafortunado destaque de ciertas frases de Unamuno al respecto le sirven para demostrar este aserto. Pero nos toca ahora a nosotros preguntar: ¿no consistirá la frivolidad, precisamente, en la manera de apuntar a esas frases y de interpretarlas? Claro está que existe al fondo de la religiosidad de Unamuno una cierta raíz protestante. No podemos por menos de resistir la tentación de citar aquí las definiciones con que un preclaro teólogo de la Iglesia evangélica, Paul Althaus, ataca la cuestión de la vida eterna y de la perduración, y de compararlas con los puntos de vista de D. Miguel de Unamuno. En el artículo correspondiente, inserto en la segunda edición del *Diccionario*, de Zscharnack, "Die Religion in Geschichte und Gegenwart" (tomo II, págs. 460 y sigs), dice concretamente: "la conciencia cristiana de la perduración no se fundamenta ni sobre la esencia metafísica del alma, ni sobre la exigencia, que plantea la potencia espiritual, de una vida y un obrar infinitos; ni sobre el postulado ético-humanístico de la perfección del hombre, sino únicamente sobre la palabra de Dios conferida a éste". Y tras de examinar los conceptos que de la vida eterna tienen, respectivamente, la Mística y el Idealismo —en que, para la primera, aquélla es anegamiento en el indiviso, suprapersonal ser de la Divinidad; para el segundo, inmersión en el movimiento vital del espíritu divino en que la vida eterna se realiza, pensando y obrando, como su base, su instrumento, su receptáculo—; después de añadir, respecto de la muerte, que no puede representar para el cristiano, como para el místico, una irrupción de la esencia a través de la vida aparential, sino sólo juicio de Dios sobre el pecado, dice Althaus, taxativamente, "que a ambas concepciones contesta la conciencia cristiana con la apelación al amor divino, pues la revelación de Dios en Cristo es, en el más estricto sentido, personal: el Yo del Creador, del Santificador, convoca al tú de la

criatura, del pecador, a la comunidad del amor que da y que recibe. Y esta comunidad es indisoluble, "pues por cuanto que Dios ha comenzado a obrar en el hombre establece por ello una relación eterna; su cesación en la muerte por la aniquilación del hombre, no es pensable". También Unamuno, después de decir que nadie ha logrado vencerle racionalmente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia, afirma que cree en El, ante todo, porque *quiere que Dios exista* —"y, después, porque se me revela, *por vía cordial*, en el Evangelio y a través de Cristo y de la Historia—. Es cosa de corazón"... E igualmente aquello de que "dijo el impío en su corazón: No hay Dios, pues un justo puede decirse en su cabeza: ¡No existe!; pero en el corazón sólo puede decirse el malvado. También se aproximan a esta noción protestante de la perduración, fundamentada en la relación de Dios con la criatura, mediante la Palabra, las expresiones de Unamuno, también citadas por Marías (págs. 215-216), según las cuales, en la supratemporalidad de Dios, palabra creadora, "se eterniza toda existencia por razón de la subsistencia de su pensamiento creador". Pero en seguida divergen las sendas respectivas. Pues en tanto Althaus afirma que el Evangelio conviene con la doctrina místico-idealista de la Muerte y de la Vida Eterna en contraponerse "al apetito puramente sensual o eudemonístico de inmortalidad de la naturaleza humana", en tanto se destaca el hecho de que la crítica apasionada de Fichte contra "la vacía esperanza eudemonística en el Cielo va a una con la palabra de Lutero contra el deseo egoísta del Reino de Dios", y de afirmar que la vida eterna es *communio sanctorum*, esto es, implica comunidad en el Amor de Dios, "pues como la santificación de Dios es su Amor, no hay para el cristiano ninguna santificación mística aislada", Unamuno afirma apasionadamente que el problema se refiere "al hombre de carne y hueso, al que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, al que come y bebe, y juega y duerme, y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano" (*Sentimiento trágico*, I, 1). ¿Es, precisamente, la posibilidad de "esa presunta vacía esperanza eudemonística en el cielo", que atacaba Fichte, la que interesa a Unamuno? Abundando en esta raíz protestante, aparecen a su pensamiento expresiones que delatan también angustia ante la Eternidad, y, en realidad, más que la inmortalidad del alma, al sentir helenístico, es la "resurrección de la carne", al sentir de San Pablo, lo que consuela el ansia de Unamuno. Bástenos remitir-

nos al profundo estudio que hace del tema Julián Marías (véanse los capítulos finales “La persona” y “Muerte y perduración”) para constatar hasta qué punto es la persona individual en su integridad la que motiva centralmente las preocupaciones escatológicas del pensador español. Ahora bien; puesta en claro esa cierta raíz protestante en aquél, y el momento a partir de la cual se manifiesta la apasionada divergencia, precisa examinar, primero, esa razón de ser de la que Marías estima “innecesaria heterodoxia” de Unamuno y, segundo, si existe una raíz más honda que explique ese su afán críptico de singularizarse. Para lo primero, creemos bastaría una breve consideración histórico-religiosa que nos permita situar más exactamente la circunstancialidad espiritual, a partir de la cual se mueve la problemática de Unamuno. En efecto: si queremos buscar los orígenes de esta problemática hemos de verla más que nada en esta evolución histórico-religiosa. En el primer capítulo del *Sentimiento* hay un párrafo que abre una luz potente sobre esto: “De mí sé decir que cuando era mozo, y aun de niño, no lograron conmoverme las patéticas pinturas que del infierno se me hacían, *pues ya desde entonces nada se me aparecía tan horrible como la nada misma*” (loc. cit., I, 13). Nos hemos permitido subrayar de este párrafo la frase final; la razón de ello la vamos a ver en seguida. En efecto: ¿cómo vive y presiente el problema de la muerte el cristiano específico, el hombre de la fe? En la historia del cristianismo, desde el momento en que las preocupaciones escatológicas de la colectividad dejan de tener un matiz apocalíptico para convertirse en místicas, en el sentido neoplatónico de la unión con Dios, aparece el tema del *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere*. A la idea de la Muerte y del Juicio se mezcla, por indisoluble modo, la de las penas eternas, y a la sombra de esta preocupación, que tiene carácter agónico también, y de congoja, crece, potente, la Ascética. El segundo momento lo constituye Lutero, que por la noción paulina de la justificación, por la fe unilateralmente entendida, instaura la vida religiosa a base de la pura interioridad. Y en la evolución posterior, falto el protestantismo de aquella potencia capaz de dar una garantía resolutoria al punto al que confluye esta interioridad, esto es, la cuestión soteriológica, deviene una profunda disolución, de un lado, a través de la Mística; de otro, por obra del Idealismo. La cosa para en que ya no preocupa al hombre el problema de la eterna condenación —esto presupone la fe en el más allá, en la perduración personal—, sino

que se hace cuestión este más allá, si lo hay o no, si el hombre, efectivamente, perdura. Así, por las vías del protestantismo, de esta religión que tiende a diluir la personalidad del que perdura en la *communio sanctorum* —ya lo vimos por boca de Althaus— la conciencia europea pierde paulatinamente esa fe en el más allá y se encuentra finalmente con la *nada* —el problema de Kierkegaard y, también, con toda agudeza, el de Heidegger, el “finitista titánico”, según la sagaz expresión del P. Janssen—. Si hacemos este esquema con referencia exclusiva al protestantismo es porque entendemos que esto de la Reforma en el asunto europeo que en el orden religioso más de cerca toca a la historia de la Filosofía moderna. Pero es que, así lo creemos también, Unamuno es también asunto europeo, y no específicamente español solamente. A Marías llama la atención el hecho de que en la obra del gran maestro no aparezca el tema de la Creación, ni el de la justificación o el de la santificación, ni tampoco el vivo deseo de la visión de Dios por Dios mismo, y no como simple garante de la propia pervivencia (pág. 153). Pero, ¿cómo iba a ser así si en el decurso de la evolución espiritual del mundo moderno se había llegado a un punto en el que ya no había ámbito, fuera de la colectividad católica y de casos aislados, para tales preocupaciones, si el tema escatológico se había estrechado escuetamente al de la perdurabilidad de la vida misma, que se había hecho cuestión, primero por obra de la religiosidad reformada, después por la del positivismo y del escepticismo ambientes? Repetidas veces Marías reprocha a Unamuno *falta de fe*. Con esta fe, que habría que entender positiva en uno u otro sentido, ya no hubiese habido lugar ni pretexto para la obra y la personalidad de Don Miguel, en estricto sentido filosófico. Es lamentable este reproche que oscurece para nuestro autor una de las perspectivas más profundas en la obra del gran pensador, aquella que le hubiese servido precisamente para esclarecer y resolver positivamente la cuestión del lugar que aquél ocupa en el ámbito de la Filosofía. Es que, precisamente, en Unamuno, y a través de su problemática, hace crisis la conciencia europea en el problema escatológico; es que Unamuno representa ese momento en que la Filosofía, cada vez más inmersa en cuestiones puramente existenciales y antropológicas, se hace cuestión de aquel problema allende toda dogmática, puesto que, para esta conciencia europea, dicha dogmática había hecho crisis por obra del protestantismo. Así pues: ¿no podríamos ver en ese afán de singularizarse algo más

que una trivial vanidad, algo así como el imperativo, la voz oscura de la misma Filosofía que acucia por situar en toda su críptica gravedad y perentoriedad la cuestión? ¿No está claro que también en tiempos recientes el tema de la perduración y de la muerte aparece insistentemente inquietando las mentes de los filósofos más conspicuos, por ejemplo, los escritos póstumos de Max Scheler, y así tantos otros ejemplos que podrían citarse?

En la recapitulación final que hace Marías a su libro manifiesta explícitamente que la resolución al problema de la exclusión o inclusión de Unamuno en el ámbito de la Filosofía queda reservada al porvenir. Aquí nuestro autor ha aplicado al caso de Unamuno el fino hallazgo que hace Zubiri sobre el valor incoativo de ciertos pensamientos en su estudio capital sobre Sócrates y la sabiduría griega; es como si respecto al carácter filosófico presunto de Don Miguel viese en su obra solamente eso, valores incoativos. En realidad, la falta de un estricto rigorismo metodológico en el caso que nos ocupa es lo que le lleva a esta conclusión. Pero si partimos de la base de que la valía del filósofo se debe estimar, más teniendo en cuenta el caudal de sugerencias que aporta al común acervo del saber, que por las efectivas soluciones, habida cuenta además, de que esas sugerencias puedan ser efectivos hallazgos, como repetidamente lo constata en su obra Julián Marías, ¿cómo habíamos de negar el título de filósofo a quien precisamente por serlo *in status naturae* llega de antemano a situarse fuera de toda dogmática presunta para debatirse y atacar temas de la más escueta filosofía? Unamuno tiene un libro que, en la evolución general de su pensamiento, ocupa análogo puesto que en la de Nietzsche *Also sprach Zarathustra: su Vida de Don Quijote*. Tiene este libro tal profundidad e importancia que, leyendo la vida de San Ignacio de Loyola, más de una vez nos hemos preguntado si no hubiese sido este santo el Don Quijote que hubiese escrito Unamuno, si no hubiese escrito el suyo Cervantes, y San Ignacio no hubiese existido, alentado y vivido. Pues bien: he ahí otro punto capital más que suficiente para arribar a la conclusión de esta peculiaridad de filósofo *in status naturae* que caracteriza Unamuno. Pero la consideración de este punto, no tratado por Marías en su obra, nos llevaría ahora demasiado lejos.

De todos modos, debemos imperecedera gratitud a Julián Marías por este bello libro, apretado, denso, agudo: tiene la virtud de promover la sugerencia, de abrir camino a la investigación de una de las

mentalidades más señeras que han alentado en estos últimos tiempos; señala precisamente a los puntos capitales de esa filosofía, y suscita, por tanto, la necesaria discusión en torno a los mismos. Por eso estimamos que, desde luego, el libro de Marías constituye una obra indispensable para la introducción al pensamiento de Unamuno.—LUIS JIMÉNEZ.

N. B.—En la anterior recensión se han deslizado algunos errores que es necesario rectificar. Al cuestionar la inculpación de Marías sobre la presunta heterodoxia de don Miguel, yo aduzco textos que deben y pueden enmarcarse dentro de la más estricta dogmática de la Iglesia reformada, los que pongo en confrontación con otros de Unamuno. Hablo, además, de una cierta raíz protestante. Esta raíz, que reconozco discutible en principio, puede presumirse tan sólo respecto de la unilateralidad con que es tratado el aspecto de la relación cordial con Dios; ahora bien, el texto de Unamuno que señala a una fundamentación de base ontológica —aquella por la que Dios nos sobre-existe existiéndonos— no puede, claro está, ampararse en esos textos en que de un modo taxativo se afirma que la noción cristiana de la perduración no descansa sobre ninguna presuposición ontológica, “sino sólo sobre la palabra de Dios conferida al hombre”. Esta honda diferencia basta para determinar la absoluta distancia existente entre una y otra concepción. Ahora bien; lo que yo quería señalar es que, precisamente por esta voluntaria recusación protestante, de origen occamista, de toda fundamentación ontológica, éste ha diluido, o al menos ha contribuido a diluir, la creencia en el más allá, que se ha hecho cuestión por esta causa. Y en esta situación de hecho creada por la dogmática protestante, se encuentra el pensamiento de Unamuno, pues se trata de un filosofar que cuenta a sus orígenes, de inmediato el positivismo y el antirrationalismo ambientes, pero al fondo, la tesis reformada. Alguien objetará que le damos excesiva entrada al protestantismo en estas cuestiones. Es una necesidad del tema.—L. J.

“NIETZSCHE”, POR QUINTIN PEREZ, S. I. (1)

EN una lengua como la nuestra, no muy sobrada en general de estudios minuciosos y compactos, el libro del Padre Quintín Pérez representa una estimable contribución. Mucho más desde el momento en que el personaje estudiado es una figura tan llevada y traída, tan

(1) Edit. Escelicer. Col. «Poesía y Verdad».

intensa, rica y coloreada, a pesar de todo, como la del poeta-filósofo alemán, último de los grandes románticos, según Croce.

Una frase estampada en el subtítulo nos anuncia desde los primeros momentos los propósitos del autor y el método seguido por éste: "Por la concepción y nacimiento al estudio de la obra." El Padre Pérez va a bajar a la cantera, en cada caso, "a ver arrancar el bloque". De esta manera nos proporcionará la clave de las mil particularidades de cada obra y, en fin de cuentas, nos situará en la puerta del espíritu por el cual ésta se halla informada. El autor estima que este método constituye la mayor novedad de su libro.

Así, pues, como principio del examen de cada obra nietzscheana, el Padre Pérez suministra una muy detallada enumeración de las circunstancias morales y materiales, influencias, estados de ánimo, etc., que pesan sobre la producción. "Por el nacimiento al conocimiento de las cosas."

De modo deliberado, el autor rehuye buscar unas fuentes más lejanas, más, por así decir, primigenias; rehuye estudiar la propia cantera en sí. Esta decisión constituye una actitud característica del Padre Pérez. Ya de buenas a primeras arremete contra el procedimiento psiquiátrico de Jaspers, y luego repite en tres o cuatro ocasiones los alfilerazos a la "crítica del siglo xx". Los cargos son, aproximadamente, los mismos: tolerancia para con los errores en cuanto son considerados como efectos de ciertas internas causas, reconocimiento de una validez y verdad subjetivas, determinadas justificación y comprensión. Todo ello le parece al autor peligroso, sobre todo para la juventud —a cuya guarda se consagra—, expuesta, según él, a extraviarse entre la aprobación relativa y la absoluta.

Por consiguiente, las investigaciones del Padre Pérez gravitan no sobre la personalidad de Nietzsche, tan compleja, tan accidentada, sino sobre sus libros, sobre los bloques de su doctrina cristalizada. La tormentosa figura del filósofo, naturalmente, no deja de aparecer aquí y allá, mas por ráfagas, a veces reducida a las notas. En el segundo capítulo del libro vemos saltar rápidamente al personaje "del gimnasio a la cátedra". Y luego se diluye Nietzsche en la marea viva de sus obras y azares, de su peripecia, de su proyección.

Otra novedad nos promete el autor al comienzo de su estudio. Esta se refiere al empleo constante de los numerosos textos autobiográficos de Nietzsche, particularmente de su correspondencia, como

fuentes inmediatas de documentación. En muchos casos va a hablar Nietzsche, y sólo él.

La promesa se satisface cumplidamente, hasta el punto de imprimir al libro su carácter fundamental. Nietzsche, con la verbosidad y subjetivismo propios de todo espíritu en alto grado afectivo, habló superabundantemente de sí. Más que a los libros de otros autores, que por concluidos llevan ya en sí un germen de agotamiento, de cosa hecha, el Padre Pérez acude a este manantial siempre fresco y vivo, y lo aprovecha a conciencia.

De este modo se consigue una considerable densidad de ambiente de primera mano. A través de las cartas encontramos a Nietzsche rodeado de sus amigos y familiares, ocupado con sus afanes cotidianos, con su diaria incidencia. La gestación y parto de sus libros, las opiniones inmediatas de quienes lo rodean, las suyas propias, hasta la minucia de las tiradas de imprenta, de las correcciones de pruebas, del reparto de ejemplares; sinsabores, achaques, viajes, lecturas, impresiones de cualquier especie, todo se refleja en estas cartas, escritas con la generosidad de un impulsivo que nada recata. Rohde, Gast el Eckermann de este Goethe, Francisco Overbeck, Wagner, Rée, Isabel Förster-Nietzsche, Salomé Lou, etc., reviven y bullen en torno. El mundo exterior de Nietzsche se nos ofrece, pues, entonado, prieto, bien saturado de clima, puesto en situación. Cualquiera —y aquí la ventaja de las cosas vivas— puede tomar pie en él y caminar por su cuenta.

Como se ha dicho, el autor pasa casi en seguida a examinar las obras nietzscheanas, examen detalladísimo que ocupa la mayor parte del volumen. Los libros estudiados son: *El nacimiento de la tragedia*, *Consideraciones intempestivas*, *Humano, demasiado humano*, *Aurora*, *Gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*. Al final, el Padre Pérez anuncia el propósito de dedicar un nuevo libro a estudiar las obras posteriores de Nietzsche, así como el pensamiento de éste en los últimos años. No obstante, en el presente volumen se refiere con alguna frecuencia a *Ecce Homo*, y transcribe varios párrafos de esta singular autocrítica, en relación con las obras de turno.

El nacimiento de la tragedia cae de lleno dentro del primer período de Nietzsche. Es la época en que el filósofo, ebrio de dioses helenos, ebrio además, como siempre, de su propio ímpetu, está a dos dedos de caer en éxtasis a los pies de Wagner. Filosofía, poesía y música. Con frases del mismo Nietzsche, el autor sienta la sugestión decisiva de

Wagner sobre el libro, el cual no es otra cosa que una petrificación del mundo de Triebchen. El autor señala más influencias: Burckhardt, Creuzer, Müller, Welker y otros.

¿Y el contenido? Se advierte, en primer término, la incapacidad de Nietzsche para una disposición sistemática y discursiva. (Recuérdese la calificación de Croce: romántico.) Esta incapacidad innata, acentuada luego por los males físicos y psíquicos, es la que conducirá a Nietzsche a su forma característica: al aforismo.

“¿Libro o trozos de sus cuadernos?”, se pregunta el autor. La respuesta es un afianzamiento —apoyado por Horneffer— en la idea de lo fragmentario, de lo disperso. En realidad, ¿cuántos libros ha escrito Nietzsche? El autor se inclina a creer que uno, uno sólo, y aun ese sin acabar. Trátase de insistir sobre el mismo tema, de un dar vueltas alrededor de una idea, que se va convirtiendo en idea fija, en obsesión, interpretada —¿musicalmente?— en variadísimos tonos. Nietzsche es como una rueda colosal que va girando continuamente sobre el mismo eje. El eje se halla ya clavado en *El nacimiento de la tragedia*.

El autor repara sobre la cuestión de los títulos. Es todo un síntoma. Parece ser que Nietzsche se ve y se desea para dar con títulos que especifiquen el contenido. Imaginó infinidad de ellos; pero realmente puede ponerse cualquiera. La denominación primitiva de *El viandante y su sombra* era *Reja de arar*. Luego, *Reja de arar* es aplicado a *Aurora*; y también es retirado de aquí por sugestión de Gast, el paciente amanuense. Lo mismo da. Tal vez el único título posible, el título global será éste: *Nietzsche*.

Ciñéndonos a *El nacimiento de la tragedia*, vemos que el autor considera tres pedazos: “Dionisiaco y apolíneo, Sócrates y el instinto, Schopenhauer y Wagner.” Por lo que se refiere al juicio, el Padre Pérez, con Wilamowitz y Andler, estima falsa la tesis fundamental. La crítica de Wilamowitz pesa todavía, intacta, sobre la obra. Descríbese brevemente la pugna entre Wilamowitz y Rohde, erigido para la ocasión en abogado defensor de Nietzsche. Y, finalmente, por su parte, el autor, tras de reparar en la falta de unidad entre los tres fragmentos, concebidos “en la niebla”, señala, como tacha más grave, la falta de sinceridad del conjunto. No interesa a Nietzsche la glorificación del arte griego; busca tan sólo la apología de la materialidad, del instinto. Trátase, en suma, de una “obra fatídica” que, con una voz seductora

en sumo grado, con el innegable arte nietzscheano de la palabra, "predice catástrofes".

Dentro aún del primer período, encuéntrase las *Consideraciones intempestivas*, los *cuatro atentados*, según el propio Nietzsche, que representan una aplicación del concepto dionisiaco a la vida alemana. El autor dedica un apartado a cada *atentado*, criticándolos con dureza y, en ocasiones, con ironía.

Pásase luego a *Humano, demasiado humano*, al cual son dedicados tres capítulos, uno por cada parte de la obra. Se opera una profunda transformación en el pensamiento de Nietzsche, aunque el Padre Pérez opina que no se trata de cambio alguno sustancial, sino de un ahondamiento, de una acentuación cada vez mayor de las ideas primitivas. Nietzsche va haciéndose más Nietzsche a cada momento. En virtud de ello, el "poeta-legislador" se desprende de lo pasado: de Schopenhauer, de Wagner; va quedándose definitivamente solo y ensimismado.

El autor examina las influencias de libros y personas que apresuran tal afirmación y, de paso, la concepción de *Humano...* Señala principalmente a Overbeck y a Pablo Réé. Y, como es natural, se detiene con amplitud en la ruptura con Wagner, en el "incidente Wagner", causa fundamental del libro. Llegaba la escisión inevitable. Wagner se dirigía a *Parsifal*; Nietzsche a *Zaratustra*. A Nietzsche se le derrumbaba su ídolo, el ídolo ateo, libérrimo, pagano. *Humano...* está amantado con la amargura de ese derrumbamiento.

El autor estudia particularidades de estilo, subraya la novedad de la forma en la tercera parte, anuncio de *Zaratustra*, y transcribe elogios de Meyer para la espléndida prosa, "en que la palabra es sonido y sugestión y no tanto vehículo del pensamiento". Por lo que toca al fondo se aprecia, ante todo, nuevamente, insinceridad. Todo el libro es una "piadosa mentira". Un hombre enfermo y necesitado, escribe como si no lo fuera, vociferando, galleando, engañándose a sí mismo. Por otra parte, Nietzsche, tímido, casto, irresoluto, incapaz de acción alguna, suelta terribles afirmaciones impías, demoledoras y rebeldes; he aquí otra insinceridad. *Humano...*, resume el Padre Pérez, es la "obra de un ángel caído".

En un amplio capítulo dedicado a las particularidades de la vida de Nietzsche —lecturas, enfermedades, viajes—, se recoge el cambio del filósofo por lo que respecta a la música. Nietzsche "se empeñó" en sustituir a *Parsifal* con *Carmen*. Y la obra de Bizet, oída una veín-

tena de veces, influye hondamente sobre *Gaya ciencia*, y más aún sobre *Zaratustra*. Hay unas curiosas consideraciones acerca de esta predilección por *Carmen*, predilección en la cual parece ser que latían, entre otras cosas, el despecho y el ansia desesperada de luchar contra los últimos sedimentos wagnerianos. *Carmen*, junto con los inmoralistas franceses, con Spinoza, con Düring, llenan el equipaje de Nietzsche para los tiempos venideros.

En *Aurora* y *Gaya ciencia*, los libros más simpáticos para el propio Nietzsche, el autor reconoce el innegable “acierto y alcance de algunos aforismos y discursos”, “la riqueza y fuerza de expresión, el moderno arte del vocablo, la frase hecha música”. Aunque “ello preferentemente tiene lugar allí donde no se roza con alguna de sus temas o ideas fijas”. El contenido, aparte de todas las bellezas formales, es juzgado decididamente como inexacto, falso, irracional, tachas que el autor apoya con abundancia de alegaciones. Tampoco falta esta vez la culpa de insinceridad. Nietzsche da siempre por existente lo que le falta: fuerza, salud, intrepidez; Nietzsche finge siempre, como un niño impotente y amedrentado. “Para con las personas seamos blandos”, concluyó el autor, “... con la obra no se puede ser sino severos”.

El libro termina con un extenso estudio sobre *Zaratustra*, que marca el tercer período nietzscheano. Como anteriormente, examínanse primero los incidentes y las influencias que pesan sobre la obra. En este caso, se trata de Salomé Lou y de Wackernagel, respectivamente. Una figura de mujer inyecta nuevas corrientes de sentimiento en el corazón que ya va envejeciendo. Nietzsche pone música a canciones de la muchacha; reverdecen ilusiones e ímpetus. Emoción, efusión y música otra vez... Combustible para *Zaratustra*, combustible acibarado al cabo por el idilio deshecho.

En Wackernagel encuentra moldes para la forma: Zoroastro, “el corte de discurso moral y el tono de predicación”, así como también el estribillo, que es aprovechado además para título. Zoroastro servirá de máscara para Nietzsche, máscara “con la que se atreve a lo que sin ella jamás”. Copiosos juicios, apoyados con preferencia en Horneffer y Hofmiller sobre el estilo, el plan, las ideas, etc., completan el estudio de *Zaratustra*, del que se dice finalmente que es una parodia. “¡Parodia tal vez única en la historia literaria!” Parodia de otro libro —la Biblia— y de un personaje —Cristo—, al que acaso Nietzsche admiraba en el fondo de su alma “dos veces naturalmente cristiana”.

Como se puede advertir, el Padre Pérez es ostensiblemente duro para con Nietzsche. Lo es —en su papel de guardián de la juventud— primero por cálculo. Recarga el lado sombrío para compensar los efectos de tantos como se han detenido sólo en el brillante. Y lo es luego por imperativo de la verdad. Ciertamente que puede encontrarse en Nietzsche metal precioso, mas, desde el punto de vista del rigor filosófico, caben demasiados peros —ya desde un principio, el Padre Pérez ha negado en redondo que Nietzsche fuera filósofo—; el autor dedica un recuerdo al ídolo de los pies de barro que Nabucodonosor viera en sus sueños.

En las ocasiones en que el autor escribe, de por sí largo y tendido, nos muestra un curioso estilo literario. Adopta una marcada simplicidad, una forma que tal vez pudiéramos llamar rústica, esmaltada de cuando en cuando con graciosos arcaísmos. La costumbre de suprimir la *p* en el vocablo *psicología* y análogos, y cierta tendencia a transcribir voces extranjeras ateniéndose a la fonética, recalcan esta sensación de sencillez y denuncian el decidido propósito de colocarse fuera de las corrientes eruditas del tiempo. ¡Esta crítica del siglo xx!

Permítansenos, ahora, dos palabras sobre la edición. He aquí las dos palabras: está descuidada. Sería de desear, y se agradecería cumplidamente, un mayor esmero en esta clase de libros en que es necesario leer con atención citas, citas de citas, fechas y nombres de grafía alemana.—JOSÉ LUIS CASTILLO.

CONSIDERACIONES SOBRE LA EXTREMADA SENSIBILIDAD

CON el título de *Amelia, o desgraciados efectos de la extremada sensibilidad*, apareció en Valencia, editada por Ildefonso Mompié, una obrita en el año de 1815. Se trata de una “anécdota inglesa”, traducida al castellano. Pero su problema, enfocado entonces, lleva en su dinamismo la fuerza innata de lo permanente... Y esta anécdota, escrita en el siglo XVIII, refleja cuestiones valoradas después desde distintos puntos de vista.

El tema de la sensibilidad ha sido y es manoseado de continuo por todas las generaciones. No quiero decir con esto que sea un tema pre-

dilecto liberariamente. No es sólo una cuestión de libro, de revista o de periódico. Si en libros, en revistas y en periódicos ha cuajado, no se encuentra aquí su propia raíz. Tampoco en la crítica, aunque ésta busque en la sensibilidad un punto de apoyo. La predilección del tema hemos de hallarla en otro lugar. Está en la conversación universitaria, en la discusión poética, en la latente imaginación del lector oteador de horizontes líricos, en la tertulia más o menos literaria. Pero se ha tratado casi siempre de la falta y de la escasez de sensibilidad. Pocas veces este tema ha derivado hacia los efectos de una sensibilidad extremada.

D. J. F. S., hábil traductor —oculto bajo iniciales— de la anovelada anécdota, ha sabido captar espléndidamente la trayectoria seguida por el anónimo escritor inglés. Guiados por sus pasos nos adentramos en ella... “Zelosos moralistas, que para establecer entre los hombres el reyno de la virtud y de la paz, levantáis el grito contra las pasiones y sus funestos excesos, seguid en vuestro zelo vuestras estudiadas declamaciones, mientras que yo, presentando a la vista de los jóvenes en la historia de Amelia un fatal ejemplo de sus estragos, espero mayor convicción y desengaño...” Ha comenzado el narrador su relato. Una diatriba feroz, enhiesta contra los moralistas son sus primeras palabras. “Seguid en vuestro zelo vuestras estudiadas declamaciones.” El narrador, desentendiéndose de estas declamaciones, presentará una historia que nos da como auténtica. La anécdota ha de ser esencialmente realista. Y, en seguida, el encuadramiento en el lugar: Inglaterra. Mas la anécdota traspasó las islas. Vémosla ya del otro lado del Continente... “y a sus calientes cenizas ha prodigado París las mismas lágrimas que a Londres le han costado”.

LA SENSIBILIDAD ANTE LA GUERRA Y ANTE LA POLÍTICA.

Las obras literarias —aunque más tarde transverberen el tiempo— hemos de fijarlas en su época. Sólo así encontraremos su íntima razón de ser. *Amelia* es un *petit roman* escrito en unos años de neoclasicismo fervoroso. Impregnado sutilmente de una fina ironía, lleva en su propia esencia un virus pre-romántico quintaesenciado. Naturalmente, este virus ejercerá su influencia en el ambiente, y en mayor grado aún en el autor. Es el propio autor el que se confiesa con nosotros. Su con-

fesión no puede ser más decadente cuando reflexiona ante la guerra: "La política y la guerra no son para las almas sensibles, ni pueden ejercer en ellas su devastador imperio." Y esta guerra, en la que se encontraran envueltos los protagonistas, es acogida por ellos como una fatalidad que destruye su vida. Jamás comprendieron su necesidad específica; hacia ella caminan, arrastrados por el destino, queriendo buscar solución a sus problemas. El asunto personal, subjetivo, está supeditado a la acción colectiva. Y, Carlos Dolsey, pese a su indiscutible valor, verá el mundo a través de los ojos de su amada. Su actitud está rubricada, desde el aislamiento, no desde la soledad, de su pasión. El Estado como entidad política está pospuesto por su "yo" ante su propia conveniencia. La guerra como necesidad estatal no justifica sus infortunios, le parece algo irremediable e inconcebible que le separa de su inquietud espiritual cotidiana.

EL FALSO DINAMISMO.

Al hablar del dinamismo de una creación es preciso delimitar los horizontes que tal palabra encierra. Tenemos, de un lado, el dinamismo de la creación en sí; de otro lado, el dinamismo de los personajes en su *modus vivendi*. En toda obra podrán darse los dos tipos de dinamismo, o uno solo, o ninguno. En este último caso la estética se encontrará en la estática —sin querer hacer un juego de palabras— y la prosa será remansada y recreativa. En *Amelia* la primera clase de dinamismo está logrado, y la anécdota tiene algo de cinepoema fugitivo, en prosa, con una asociación de acontecimientos casi cinematográfica. El segundo dinamismo, el de los personajes en su *modus vivendi*, es un dinamismo falso. Más aún, pretenden ser los protagonistas dinámicos y no lo son. Y la causa de que no lo sean es precisamente su *pre-romanticismo nervioso*, que los lanza impulsados, arrastrados por una fuerza interior: el amor. Pero ellos jamás dominan las riendas de su dinamismo, y así tenemos, en multitud de ocasiones, su estática desesperación orquestal y lacrimosa, sin impulso que los arranque ni sangre que los reanime. Esta táctica será paralela en los dos: *Amelia* y Carlos, y los asemeja en un matiz psicológico más. El falso dinamismo es un punto de apoyo donde alzar la arquitectura amorosa de la novelita, y el lugar común donde asentar el autor, unida a los efectos de la sensi-

bilidad ante la vida, uno de los puntales de su trabajo, la sensibilidad ante el amor.

LA SENSIBILIDAD ANTE EL AMOR.

Amelia, o desgraciados efectos de la extremada sensibilidad, es, ante todo y sobre todo, una rotunda afirmación del amor. Es en el amor donde los exquisitos matices de la sensibilidad hallan su campo de acción más libre, donde puede perfilarse mejor y adquirir su plenitud última. Claro está que por esto mismo es también donde tropieza con mayores obstáculos. La desmesurada medida de la sensibilidad amorosa es aquí la causa de los "desgraciados efectos". Veamos a Dolsey, realizado su viaje al otro Continente, frente al teatro de la guerra: "Dolsey había andado estas riberas otras veces por el vil interés; pero hoy por el honor: llevaba a la América su corazón lleno de una pasión infeliz, y le perseguía la imagen de su amante". Cuando Dolsey había luchado llevado por los nobles impulsos de su profesión, encontraba el autor, forjador del personaje, un mercenario "vil interés". Por el contrario, ahora marchaba a la lucha "por el honor". Para ser amado había de encontrar una causa, él, que amaba tanto. "Sinford, yo necesito de tu apoyo y amistad; háblame de mis obligaciones, del honor, del amor a la gloria." Necesita la reiteración del amigo sincero sobre el cumplimiento de sus obligaciones. El amor, si no, le encaminaría otra vez a Inglaterra, "a ver el dueño de mi corazón"; la congoja amorosa le persigue, y allí "a lo menos habitaré en el lugar en que ella habite, y sabré si me conserva aún este amor"... Esta acendrada sensibilidad amorosa impregnará la vida de Carlos y Amelia, y la dará una sensibilidad especial, en la que se transfunden las personas.

LA SENSIBILIDAD ANTE LA VIDA Y EL TEMOR ANTE LA MUERTE.

El exceso de sensibilidad, la extremada sensibilidad, da origen a su natural transformación. Entonces la sensibilidad desemboca en la sensibilidad y encuentra su más claro espejo donde reflejarse en el temor a la muerte. Como un complejo psíquico se va aferrando al individuo. Cuando Dolsey, en el combate, ve caer frente a sí un enemigo, al escuchar: "... ¿Habrás alguno que tenga la bondad de mostrár-

seme sensible? La fortuna ha hecho traición a mis esfuerzos. Mi pesar es que adoro, que amo a una joven doncella, la qual iba a ser mi esposa...”, no obra, en él, el individuo que se compadece ante la pena de sus semejantes, obra conducido por una sensibilidad ante la vida. Ve en el caso de su ex-enemigo su mismo caso. Y ahí están sus palabras: “Yo amo también, le dixo, y por lo tanto sé quanto padecéis: me preserve el Cielo de causar la menor amargura a un tan feliz destino. Vos amáis. ;Ya están rotas vuestras cadenas, ya estáis libre!...” Y este mundo sensible, contorno sensiblero que se ha forjado le acompañará hasta la muerte.

La personalidad ha sido vencida por la sensibilidad. Y los protagonistas —hombre y mujer—, que vieron en el subjetivismo su más puro ideal, se encontraron derrotados por el filo de sus propias armas.—
PABLO CABAÑAS.

EL RITMO COMO LEY FUNDAMENTAL DEL CINEMA

EL cine es, ante todo, una forma de espectáculo maravillosamente adaptada a nuestro tiempo; pero, además, el cine también es, en su última estructura, una obra de arte, ya que poca cosa sería el cinematógrafo si en él no viviera el afán formidable de la creación artística.

Digo, pues, que en toda buena película hay siempre un núcleo de realidad artística, que viene a ser como la sustancia estética que ha dejado en ella el temperamento del director; es decir, la disposición subjetiva que se ejerce sobre una materia, en este caso, el cine. Claro que para la mayor parte de la gente lo interesante de una película es su recreo, el entretenimiento que le produzca. Pues, si no, ¿a qué llama el ingenuo espectador buena película? La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta una cinta cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que en ella le dan. Los amores, las pasiones, las alegrías de los personajes conmueven su ser. Toma parte en ellos como si fuesen casos reales de la vida. Y dice que es buen *film* cuando éste consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes

imaginarios que ve en la pantalla valgan como personas vivientes. Lo cual quiere decir que para la mayoría de la gente el goce del cinematógrafo no es una actitud espiritual, diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Pero es el caso que los que hacen el cine no pueden sentir así, sino que tienen la obligación de estar inspirados por una actitud espiritual distinta, ya que son los responsables no sólo de lo que pasa en el cine, sino también de su belleza.

Pues bien; lo propio acontece al hablar de lo que es o deja de ser el cine, y con ello aludo aquí a la anatomía y fisiología de este cuerpo imaginario que en el mundo estético se conoce con el nombre de séptimo arte. Poco habrá reflexionado sobre la creación artística que es el cine quien no vea en él otras facetas que los de sus "estrellas". Cuando oigo a algún amigo mío decir que está preparando una película, me extraña en gran modo el tranquilo tono con que lo dice, y pienso que yo, en su caso, estaría lleno de inquietudes. Porque ahora, para hacer cine, no basta sólo, como antes, conocer el oficio y tener un más o un menos de intuición, sino que, además, hace falta calar las condiciones artísticas en que ha de basarse la película; ya que es ganas de hacerse vanas ilusiones y de eliminar cómodamente la cuestión suponer que la creación de un *film* depende, ahora, sólo de la capacidad individual.

Cierto, el descubrimiento del espíritu y del estilo cinematográfico no se ha logrado de golpe; y la conquista de sus riquezas está lejos de haber terminado; pero, sin embargo, hoy no hay más remedio que tener, como principio y en todo momento, en cuenta los tanteos y triunfos que, unas veces la imaginación y otras el talento o el genio, han logrado introducir en la técnica y en el arte del cinematógrafo. No, el cinematógrafo no es ya un orbe infinito en el cual se puede hacer lo que a uno le venga en gana, porque de las investigaciones y de las aportaciones sucesivas que los cineastas han llevado a cabo se desprenden claramente tres leyes generales: la primacía del movimiento, la de lo visual y la de los ritmos. Sobre el imperativo del movimiento y de lo visual creemos nosotros que sobra el hablar de ello pues su lógica salta a la vista. La esencia del cine está en ellos. Pero en lo que respecta a los ritmos, es otro cantar. El movimiento —no nos referimos aquí, claro está, al relato dramático que depende de otro orden de en-

cadenaamiento y medida— tiene su base en el ritmo, ritmo interior y exterior. El primero se aplica a la imagen; es decir, a la composición plástica —disposición del decorado, del ambiente, de la luz, de los personajes—, y debe ser concebido de tal manera que dé a la imagen el máximo de expresión plástica, pero sin entorpecer, ni por un momento, el movimiento general del *film*. El otro, el ritmo exterior —exterior a la imagen— depende enteramente del montaje, de esa construcción que acerca o mezcla las escenas, y que varía los planos según los efectos que se quieran producir en la película. En el montaje se puede hacer todo, hasta cambiar las normas de la realidad, puesto que de él depende no solamente el valor de la forma, sino también el interés dramático del *film*. Y con esto hemos llegado a lo que queríamos, a poder hablar de las secretas relaciones que unen al cine con la danza y con todas las artes.

Hemos visto que de las tres leyes en que se mueve el cine, la del ritmo es la que atesora más sensibilidad, y de la que depende, en general, el valor de la fama. Gracias al ritmo, el cine, como la danza, puede evadirse de la realidad. Si, por el milagro del ritmo la danza une la plástica a la música; y el cine, la plástica al movimiento, y los dos la hacen entrar viva en las tres dimensiones del espacio. Pero no con la misma permanencia, pues aunque el carácter vivo y apasionante de la danza debiera asegurarle una vida perpetua sobre las artes que paralelamente se desarrollan a ella y que hasta a veces no la sirven más que de marco, la verdad es que su reino es efímero, porque como la danza no tiene persistencia material se pierde en el olvido al dejar de existir el danzarín. En cambio, el cine encuentra en sus propios recursos el medio de plasmar, ante los ojos de las generaciones, la duración del drama moviente, haciendo eternos los medios expresivos de la tragedia espiritual, que hasta aquí se repartían la arquitectura, la pintura, la escultura y la música.

Dentro del cine cabe todo: ciencia, religión, historia, sociología, juicios estéticos, pero a condición de que todo ello quede a la postre convertido en cine. La dosis de elementos extraños que puede soportar el cinematógrafo depende, en definitiva, del genio que el director posea, para disolverlos en la atmósfera del cine como tal. La cuestión es que la película conserve siempre dentro de ella su ritmo cinematográfico, porque este ritmo es el que la une con las obras superiores del arte, y con esa ley misteriosa de la repetición, del agrupamien-

to, del juego de los números, que en el edificio, la estatua, el cuadro y la orquesta, aseguran la armonía de las proporciones y la continuidad del movimiento. No es, por tanto, en la intervención de una trama, sino en el ritmo cinematográfico con que se lleva a cabo una película, donde está el resorte que hay que manejar para que el cine conserve siempre el puesto que tiene dentro de la fauna espiritual.—FERNÁN.

LIBROS

DOS CARTAS SOBRE EL LIBRO "HISTORIA DE LA MEDICINA", DE PEDRO LAÍN ENTRALGO

Sr. D. José María Alfaro, Director de ESCORIAL:

Querido amigo: Sin saber cómo, han llegado a mis manos las dos cartas que le remito con ésta. Aunque van dirigidas a D. Pedro Laín Entralgo, tal vez sería curioso, si el destinatario lo consiente, publicarlas. Como el libro del Doctor Laín, *Estudios de Historia de la Medicina y de Antropología Médica*, a que se refieren es, a mi juicio, uno de los más interesantes que se han publicado en España en estos últimos años, y en esa Revista, que tanto debe a Laín, aún no ha aparecido reseña o comentario del libro en cuestión, pienso que estas cartas podrían llenar en alguna medida ese vacío.

Con un cordial abrazo, *M. Cardenal de Iracheta*.

Hoy 1 de agosto de 1943.

Sr. D. Pedro Laín Entralgo. Profesor de la Universidad de Madrid:

Estimado colega: El problema que usted trata en su bello libro *Estudios de Historia de la Medicina y Antropología Médica* (tomo primero, Madrid, 1943), bajo el sugestivo epígrafe de "La Peripecia Nosológica de la Medicina Contemporánea", fué uno de los que en vida me obsesionaron más. Yo no fuí nunca un positivista tan cerrado de mollera que se me escapara el hecho, precisamente el hecho, de que todo lo referente a la vida humana está sometido a un orden prospectivo de fines. Precisamente, en mi famoso libro *Las Reglas del Método Sociológico*

—comprenderá usted, que ya donde estoy no hay ni la más leve sombra de vanidad en lo de *famoso libro*— me atrevía a insistir en la necesidad de no confundir dos órdenes de hechos: “aquellos que son todo lo que deben ser y aquellos otros que debieran ser de otra manera de como son”. Por eso me ocupé de aclarar la diferencia entre lo patológico y lo normal. Había entonces, cuando yo escribía, y supongo que aun seguirá habiéndolos, quienes sólo aceptan los hechos sin aceptar —¡ciegos!— que unos son más deseables que otros. Esto es necio, pues entonces ¿por qué escoger un método o una técnica mejor que otra? Hay un peligro que no niego. Está en la Ideología, en esa tendencia del pensamiento humano a volar en el vacío. Pero sin caer en la Ideología hay que reivindicar los derechos de la razón. Y el punto que ahora me interesa poner en claro, en esta rara misiva, que usted, que sé que es bueno, leerá con benevolencia, es éste: ¿Cómo distinguir la salud de la enfermedad? Porque la salud es buena y deseable, tanto para los individuos como para las sociedades; por el contrario, la enfermedad es cosa mala y debe ser evitada. Esto es incontrovertible, a mi juicio, y hay que contar con ello en la Ciencia. Si halláramos un criterio objetivo que nos permitiera distinguir científicamente la salud de la enfermedad, la Ciencia estaría en el caso de aclarar la práctica —que es lo que me interesaba, amigo mío—, y yo creo que sigue siendo lo que interesa a ustedes, las nuevas generaciones, porque es tanto como decir que centramos nuestra atención sobre la Vida. Pero quedando la Ciencia, eso sí, en todo fiel a su propio método. Todo lo que acabo de decirle es lo mismo que si hubiera pedido la definición de la enfermedad o de la salud, y a eso vamos. Ahora bien, en su mencionado ensayo, usted, después de darnos una admirable lección histórica sobre la idea y modo de concebir la enfermedad desde los griegos a nuestros días, propone, en la página 329, una definición de la misma, que si bien usted la brinda —es justo— a los profesores de Patología General, me permitirá a mí que la recoja y al par que le comunique mis dificultades o *aporias* —también suelo leer al Profesor Zubiri—. Y éste es, en definitiva, el objeto de mi carta.

He aquí su hermosa definición: *Es la enfermedad un doloroso modo de vivir el hombre, reactivo a una ocasional alteración o a un estado permanente de su cuerpo que hacen imposible la realización en el tiempo de su personal destino —enfermedad letal— impiden o entorpecen pasajeramente esa realización —enfermedad curable— o*

la limitan penosa y definitivamente —enfermedad residual o cicatricial—. Ahora, he aquí también mis dificultades:

La enfermedad, dice usted, es un doloroso modo de vivir. Esto parece obvio. Alguna parte de nuestro cuerpo nos duele, luego estamos enfermos. No se puede negar, en efecto, que el sufrimiento es un indicio de enfermedad; pero la relación entre ambos hechos —dolor y enfermedad— carece de *constancia* y de *precisión*. En corroboración a este aserto, considere usted los siguientes hechos: Primero, hay enfermedades indoloras; segundo, hay perturbaciones sin importancia, que son insoportablemente dolorosas; tercero, hay estados evidentemente patológicos, que son placenteros, y cuarto, hay estados dolorosos que son saludables —el hambre, el parto—. Como usted ve, hay que tomar lo del dolor —el doloroso modo de vivir— un poco *cum grano salis*. A menos que usted resuelva esas grandes cuatro dificultades que acabo de exponer.

Conforme, ¿cómo no?, con el punto de su definición en que se subraya que la enfermedad surge reactivamente ante una alteración del cuerpo —permanente o transitoria—. Mas, cuando usted dice que la enfermedad hace imposible la realización en el tiempo del destino personal o entorpece pasajeramente su realización, encuentro nuevas dificultades. Yo había dicho algo semejante, con el lenguaje de mi tiempo. Yo había dicho que la salud consiste en el desenvolvimiento feliz de las fuerzas vitales, “reconocible en la perfecta adaptación del organismo a su medio”. Enfermedad, por lo tanto, sería “todo lo que perturba esa adaptación”. Estoy conforme en reconocer que lo que yo entendía por *medio* lo aclara usted excelentemente, apoyándose en los biólogos de su tiempo de usted —y que ese concepto no era tan sencillo como tal vez yo lo pensara—. Pero me parece evidente: 1) que no todo organismo sano está en perfecta correspondencia con lo que llamamos estados exteriores —perimundo, mundo en torno o *ambiente*—; 2) que la adaptación misma es un problema. Pues ¿cuál es el principio que puede decidir que tal modo de adaptación, o cumplimiento del destino, es el mejor? Esta pregunta abarca tanto lo biológico como lo personal. Si se trata, por no salirnos de este terreno, de lo biológico, ¿será la enfermedad algo que amenaza la persistencia del individuo? Piense usted en los siguientes hechos: 1) Hay casos en que la persistencia de la especie se beneficia a expensas de la muerte del individuo. 2) El joven sería, tanto como el viejo, un “enfermo”, pues ambos es-

tán muy amenazados de destrucción —¿qué sería, por otra parte, un viejo *sano*?—. 3) Hay fenómenos tenidos por normales, como el parto, que ponen al individuo a punto de perecer. 4) El enfermo que se cuida —que lleva la *diata* apropiada— no perece, y entonces el sano y el enfermo sólo se diferencian en esa *diata* o manera de vivir. 5) Hay enfermedades que robustecen el organismo, como las vacunas, por ejemplo. Al meditar sobre estos hechos llegué a la conclusión de que pretender determinar, de sopetón, las relaciones del estado normal y de su contrario no es fácil, y exige la búsqueda de algún signo exterior inmediatamente perceptible y objetivo que nos permita reconocer cada uno de ambos órdenes de hechos. Yo no encontré otro que el estadístico de la frecuencia. La salud, en definitiva, no es para mí más que un estado *medio*, el tipo normal sano es el *tipo medio*. Claro está, que un hecho no puede tampoco calificarse de patológico, sin relación a una especie dada, e incluso a un grupo dentro de cada especie. La salud del salvaje no es la del hombre civilizado. Entrar a aclarar todo esto *in extenso* alargaría desmesuradamente esta carta y sería abusar de su bondad de usted, entretenerle sobre ello.

Una vez más, querido colega, le expreso mi sincera admiración por su generoso esfuerzo en pro de la verdad, desde esta oscura región que habito.

Suyo, *Emile Durkeim*.

Carta del P. Luis Lapuente al Doctor Laín:

Querido hijo Pedro: Porque conozco tu talento, tu buena fe y tu acatamiento a toda buena doctrina, te escribo esta epístola para advertirte de un grave error que, según mis pobres luces, has cometido en tu "ensayo" sobre la enfermedad y la salud. El error a que me refiero es muy propio del tiempo en que vives. Consiste, unas veces, en hacer declaraciones de principio, y luego no ajustar a ellas la conducta —este, felizmente, no es tu caso—, y otras en no tener en cuenta estas declaraciones de principio y proceder al establecimiento de proposiciones científicas incongruentes con aquéllas. Este segundo caso creo que es el tuyo. La vida humana no es inteligible sino en su totalidad, que comprende lo natural y lo sobrenatural, lo de aquí y lo de allá, por eso yo no me puedo contentar con oírte decir en nota a la

página 339: “Para no complicar más estas reflexiones propedeúicas —hablas del *destino humano*— prescindo de considerar el necesario apoyo *divino* que, a su vez, requiere la Física, la Biología, la Historia y la “naturaleza” misma de la persona.” ¿Cómo se puede prescindir de esta fundamental dimensión de lo humano por no *complicar* más unas consideraciones? ¿Qué sentido tiene esa actitud? El filósofo, y tú lo eres de verdad, tiene que arriesgarse. O la vida del hombre tiende y se apoya en la Divinidad o no. En el caso afirmativo hay que apechugar con ello, y para ser científico hay que contar con ello decididamente, a fin de estar en claro con nuestros propios pensamientos. Entonces todo el problema de la salud y de la enfermedad cobra un aspecto distinto. No se trata sólo del medio del hombre, en el cual se desenvuelve su destino, con su triple círculo de lo físico o mecánico, lo biológico y lo histórico. Ni basta que añadamos, como haces con mucha razón, por otra parte, lo personal o biográfico, sino que hay que tener en cuenta ese fin último al que está enderezado todo el vivir humano. A la luz de esta consideración la enfermedad no se puede decir que entorpezca el destino humano, como dices en la página 329. Todo lo contrario, la enfermedad es siempre aviso, premonición de que no somos sólo habitantes de este bajo mundo. Somos peregrinos de él, y la enfermedad es buena carta que nos orienta en nuestro viaje terreno. Y así, además, tiene solución clara una semi-paradoja que, desde el punto de vista natural, no la tiene: que no existe la salud. El hombre está siempre *enfermo*, no sólo con enfermedad última y metafísica —su radical debilidad o *infirmas*—, sino enfermo *de facto*. Y esto tenía que ser así, porque Dios no podía abandonarle sin amonestación y aviso de su fin. Si el hombre gozara de salud perfecta, el orgullo se apoderaría de él. Algunos paganos han podido soñar, alguna vez, con la inmortalidad en este mundo. Y es la ciencia pagana de tu tiempo un esfuerzo imposible por alcanzar ese ideal de persistencia, de salud perfecta. Pero la propia vida va enseñando a los verdaderos hombres de ciencia que sus esfuerzos son vanos. ¿No aparecen a cada rato *nuevas* enfermedades, a medida que se van descubriendo las terapéuticas apropiadas para la curación de las ya conocidas? ¿No es esto ya suficientemente revelador?

¿Estará, entonces, el médico de más? No. El instinto y la razón nos empujan a investigar las enfermedades y a buscar su alivio y curación dentro del ámbito de lo corporal. Es ésta también una ley divina que

tenemos que cumplir. Hay fines subordinados que llenar en este mundo, y para ello necesitamos de energía física, de salud; pero no debemos olvidar su limitación. Por eso me alarma oírte hablar del destino humano. El destino humano no puede encerrarse en lo físico, lo biológico, lo histórico y lo biográfico; en una palabra, en lo temporal. Es impropio usar en este sentido la palabra *destino*. Contentémonos con hablar de nuestra peregrinación en este valle de lágrimas.

Amado Pedro Laín, ten en cuenta cuanto he dicho, que encontrarás más extensamente en mis escritos, y no perseveres en ese error que indiqué al comienzo de ésta. Los principios exigen su presencia causal en todos los momentos de la especulación.

P. Luis Lapuente.

Eblis, por Jorge Campos. Valencia, 1942.

He aquí un cuento limpio y desnudo como una espada de conquistador primitivo en triunfo al sol. Bajo la palabra nerviosa, elemental, trágicamente hermosa, un aire hondo de mundo virgen. Agua pura de la vida canta en estas breves páginas fuertes, de piedra trabajada a martillazos maestros. Tragedia elemental, de instintos irrazonables, escrita sin un añadido ni un retoque, sin sobra ni falta, en su punto y de un trago. Jorge Campos revela en la única muestra que conocemos de él una autenticidad, una verdad poco común en la literatura de hoy que se debate entre el preciosismo y la desgana. Si al leer algunos libros, la palabra "decadencia", senectud, nos asoma a los labios, terminada la lectura del cuento del escritor valenciano, la palabra "juventud" nos florece sencilla y definitiva como una espiga de arte en el cerebro.

Más pulido podía ser el lenguaje, pero difícilmente más arrebatadora la acción. "Es voz, no es eco", que dijo el poeta con otro motivo, debe decirse de este cuento espléndido que augura un novelista de rango, de altanería, de estilo duro, directo, rezumante de lírica sustancia que no se consiente reblandecimientos.

Ha nacido un nuevo escritor, acontecimiento singular en el mundo

literario, castellano en el tono y la austeridad, que dice lo que quiere y lo dice con palabras de gracia renovada.

Un hombre, desengañado, proveniente de un país mítico, hace vida de solitario con su hijo Otilio. Durante veinticuatro años, éste no ha conocido más seres vivos que su padre, el cuervo "Eblis", y las alimañas de la colina arenosa. Abajo, los hombres con sus trajines, su vida civilizada y sus luchas. Un día, el anciano solitario cae enfermo, y desea vivir, como dice a su hijo, no para buscar su bienestar, sino para prolongar su penitencia. Amanece la historia de una vida, cuando Otilio, autorizado con el báculo paterno, se adentra heroicamente en un mundo desconocido para buscar la salud del padre febril. Todo es nuevo, sabroso a misterio y comienzo para el joven. En él, luchando con el deleite del descubrimiento, queman las palabras de su padre, que morirá si no llega el remedio a una hora determinada. Al llegar a casa de Tobías por las yerbas necesarias para salvar a su padre, Otilio se encuentra con Edra, la mujer, la hija en flor del curandero. Choque cósmico de dos mundos que se atraen sin saber por qué, y se ven indignos en autocrítica y fascinadores en los ojos de otro: delicada la mujer, viril el hombre, sin desgaste de anteriores admiraciones. El amor, que ni siquiera se pueden decir, porque aún no ha nacido la retórica en su tiempo de albor, sin nombre conocido en la expresión de Otilio, acaba de nacer. Borra el pasado y el futuro, enajena, sustituye a la preocupación radical que hasta ahora le llenaba. Y como para el amor no hay tiempo, Otilio olvida su misión. Algo más fuerte que la vida de su padre, naufrago en su pensamiento, echado al muladar del inconsciente, le retiene y atrae sin poder resistirlo. Y Otilio peca, y el castigo de su pecado es la muerte del padre, a quien el cuervo que criaron, "Eblis", ha sacado los ojos cuando muere, arrastrándose por el camino por donde debía venir el hijo. Oid: Otilio, entonces, se "sintió hombre. Y hombre pecador, condenado y arrepentido, que es decirlo todo". Perseguido por su conciencia abandona el lugar espantoso de su vida, después de enterrar al padre y al pájaro, que estrangula con la furia con que se raería del alma ese carbón encendido que le traspasa el ser de arriba abajo. "Caía ya la noche cuando se enderezó y echó a correr, huyendo horas y horas como Caín, destrozándose los pies en las arenas y en los guijarros, perseguido por innumerables ojos que no podía evitar por mucho que se escondiese o apartase la vista." Había matado a su padre con su acción pecadora y se le revelaba el destino implacable

que no podría torcer su arrepentimiento tardío. Huía para huir de su voz interior, más acusadora que todos los jueces; huída animal sin poderse quitar a sí mismo de sí...

Aliento para más tiene este escritor. El cuento que damos a conocer, con emoción de hito inicial, se yergue afirmativo al comienzo de un camino exigente. ¿Es Jorge Campos el novelista que espera la novela para resucitar? Así sea.—RAMÓN DE GARCÍASOL.

La poesía de Juan Ramón Jiménez. Colección "Capricho y Crisol", Madrid, 1943.

Yo tengo también mi anécdota de Juan Ramón Jiménez. Es de aquellos días de la otra guerra, tan frívolamente vividos en España. Una tarde cálida, de comienzos del verano. Cielo azulino. Recato de la ya desaparecida librería de la calle de Caballero de Gracia, en aquel momentáneo rincón de frescor, un hombre aún joven, semicalvo, barba negra, ojos negros, perfil moruno —convencional moruno— entra y se sienta limpiándose con el blanco pañuelo las gotas de sudor. Y con una voz cuyo timbre no recuerdo:

—Estoy enfermo. Acabo de ponerme enfermo: me he tropezado con Araquistain.

Cuando luego, solo con el librero, le pregunto ¿quién es?, me dice: es Juan Ramón Jiménez.

El agridulce de la flechilla envenenada (?) no se me ha ido de la imaginación. Después de pasados muchos años corregí mi impresión del hombre. ¿No conoce el lector la conferencia de Juan Ramón Jiménez "Política poética"? Yo no recuerdo ahora exactamente si en ella se usan expresiones que tal vez en su forma fonética asusten. Pero será a los incomprendidos. Lo que sí recuerdo muy bien es que en ella se insiste y preconiza que, sin contar con el prójimo, sin benevolencia para el vecino, sin comprensión para el amigo —¡nadie enemigo!— no se puede hacer nada en la sociedad y menos en la política. Juan Ramón Jiménez, tan franciscano de aspecto, levantó su voz en aquella ocasión —¡y qué voz!— por una política franciscana. Un suceso —la conferencia o discurso se apoya directamente sobre cuentecillos— que narra en aquella conferencia Juan Ramón Jiménez, dice que un hombre iba a pintar la fachada de su casa. Dudaba de qué color. Pero se le ocurrió consul-

tar al vecino de la acera de enfrente. Al fin y al cabo aquel vecino era el que iba a ver con más frecuencia su fachada. A aquél debía, pues, agradar el color. ¿No hay aquí todo un programa de vida? El Juan Ramón Jiménez de mi encuentro de adolescente viene ahora a completarse con éste, franciscano y cristianísimo, del cuentecillo. Pero en ambos hay una nota común: la sensibilidad. Una sensibilidad herida —que se defiende, y una sensibilidad angustiada— que predica y quiere ser operativa. Pero, ¿no es todo su canto, también, sensibilidad, una sensibilidad que revierte en palabras, ahora dulces? ¿Sutiles heridas del corazón que el poeta se cura, o se cuida, derramando palabras que buscan el oído acogedor y amigo? La herida de la sensibilidad de Juan Ramón Jiménez no curará, en efecto. Pero tampoco se infecta. Está, simplemente, abierta. Por eso castiga sus versos continuamente; por eso arrincona unos y conserva otros. No por insatisfacción meramente técnica, de artífice de la palabra, sino porque los versos han de corresponder al estado de la herida sensibilidad.

En estos días nos renueva la memoria del poeta la Antología que publica Juan Guerrero, precedida de un prólogo exactamente definitivo de José María Alfaro, y de un estudio —en estéticas no nos metemos— del italiano Carlo Bo. La Antología es admirable y exquisita. Tal vez cualquier antología que de Juan Ramón Jiménez se hiciese sería igualmente exquisita y admirable. Porque Juan Ramón Jiménez no es un poeta de antologías. Cualquier verso suyo es él, todo él. No porque sea hombre o poeta de un solo tema, sino porque es la sensibilidad sin anécdota. Tenue —y doloroso— dolor; dulce ansia —apasionada ansia—. Y sin retórica. Y sin convenios circunstanciales. Con las palabras más sencillas, Juan Ramón Jiménez dice en sus versos todo lo que el habla humana puede decir del corazón sin enredarse en los oropeles ni en las gracias —que ya son de otro orden— de la palabra. Alguien que esté atolondrado con los ecos de la literatura le hallará demasiado sencillo y pobre. Como el que esté borracho de sociología y política encontrará, también, a San Francisco demasiado pobre y sencillo. Pero Juan Ramón Jiménez nunca ha hecho traición a la pureza de su herida. Ni enconada ni sangrienta. Ni entrapajada ni cicatrizada. Abierta y limpia.

*Creí que el pobre corazón ya estaba
compuesto para siempre...*

No. Por eso el poeta sigue y sigue destilando palabras, imágenes. Y oyendo esa voz:

¿De quién, de qué eres, voz, que no eres suya?

Esa voz, que en Antonio Machado es emoción, es en Juan Ramón Jiménez sensibilidad y sentimiento. Hay un matiz que no es de valoración. Sólo diferencia.

Después, ¡todo nos sabe tanto a literatura!.—MANUEL CARDENAL DE IRACHETA.

EL POETA DE LA SOLEDAD Y EL SILENCIO

Ante los poemas que tan pulidamente viene lanzando Pedro Pérez Clotet desde su rincón solitario, no cabe el comentario ni la glosa. Podrán gustar o no gustar. Entenderse o no entenderse. Pero no es posible colgarles un juicio. Y esto no, porque la emoción reina espléndidamente en ellos. Lo que viene a probar sus últimos versos contenidos en el exquisito libro *A orillas del silencio*. “Pueblo” y “Montaña” se titulan los dos poemas que contiene únicamente. Y la emoción en ellos, condensada, es tan personalísima, tan llena de embriaguez particular, que podrá estar mal o bien sentida, bien o mal expresada, pero siempre en un punto de maravilla y arrebató íntimo de todo punto intraspasable en quien lo siente.

Además, Pérez Clotet ha sabido subir a la emoción sin velocidad, esa belleza nueva para Marinetti, y que él creía que había enriquecido al mundo. Pérez Clotet ha ido dando, uno tras otro, sus libros de espalda a ella, sin embargo. Y comenzando en una época dominada precisamente por la prisa, lo urgente, la agitación. Pero sus poemas, ¡qué bien dan la sensación detenida y amplia de retinas quietas! Pedro Pérez Clotet es insobornable. Ni la fama, ni la curiosidad pueden con él. Vive en Villaluenga del Rosario, abierto a la contemplación y atento al lento vaivén de los colores en cada estación.

Por eso atesoran múltiples matices de una sola emoción cada poema.

El hombre cabalgando sobre ambos hemisferios, penetrando en las entrañas de la tierra, llegando al fondo de los mares, subiendo a lo in-

finito de los aires, ese hombre que podría tener su lírica de velocidad y que hizo ver a Ezra Pound, allá por los años circunvaladores del 20, el futurismo como un impresionismo acelerado, ¡qué lejos de esta estática emotividad que nos da en cada matiz el poeta!

Este hombre físico escalando alturas, profundidades y quedándose sin distancias, no podrá, por el contrario, dejar correr a su alma. Presa en agitación la tendrá, contemplando todo en conjunto. Al paso una rosa, o una estrella, ¿y qué? Pronto la velocidad traerá muchas más estrellas y muchas más rosas, y el número multiplicado no dejará sitio al encanto de la unidad, con sus infinitas perspectivas...

Este es el secreto poético de Pedro Pérez Clotet, cuyos versos pueden encontrarse monótonos, siempre en líneas paralelas de infinita continuidad, por falta de aprehensión del impulso que les da vida; Soledad... Silencio...

Y por el Silencio y la Soledad, así, con mayúscula, que para el poeta son nombres determinativos de las posibilidades del mundo, Pedro Pérez Clotet, *poeta de la emoción*. Perenne. Fijo. Insobornable. Imperturbable en su mundo hecho a golpe de victoria. Porque una victoria es cada poema suyo. Y conseguida por sinceridad, no por espontaneidad; por hallazgo, no por encuentro. Lo que le salva de la realidad. Porque Pedro Pérez Clotet vence a la realidad con su emoción, que podrá parecer bien o mal, gustar o no gustar, entenderse o no entenderse..., pero que queda intacta, pura, objetivamente simbólica, libre, triunfadora de todo juicio en cada poema.—RAFAEL DE URBANO.

Retablo de mis recuerdos, por Maurice Baring. Col. "De viva voz".
Barcelona.

Cuenta en este libro Maurice Baring que tenía, en Eton, un profesor de francés, llamado M. Tarver, tan susceptible que, a la menor falta, entraba en cólera: vociferaba, prorrumpía en denuestos y, una vez, llegó a arrancar el cajón de su mesa y arrojarlo violentamente al suelo: "su cólera no tenía límites, especialmente cuando descubría que no habían consultado las palabras en el diccionario, o que se había traducido *encore* por *again*". Y, al leerlo, no puede uno menos de pensar cómo se hubiera puesto M. Tarver si hubiese conocido

la traducción al español de estas memorias de Baring. El traductor no se arredra y llama a una frase "una sentencia", y a una carta de excusas "una carta de apología". También cree que "discutir" un libro en inglés equivale a nuestro discutir. Y es que, al traducir del inglés, no conviene fiarse demasiado de las apariencias: no descansar, en suma, en lo que llamaríamos un exceso de fidelidad. Todo el que ha traducido sabe hasta qué punto la tarea de traducir es abrumadora y produce un estado parejo a la insensibilidad en quien la lleva meritoriamente a cabo. Una atenta revisión del texto definitivo haría corregir faltas de adaptación como la de acusar, por ejemplo, en "una casa que en mi recuerdo era una perfección de comodidad y de culta honorabilidad"... "olor a cocido". Las sugerencias que esta frase tiene, en oídos españoles, no completa, como pretende el autor, la impresión de un ambiente descrito con "agua de espliego; miniaturas en cristal, finísima porcelana y acuarelas perfectas".

España realiza hoy un incomparable alarde de imprimir en español cuanto libro de algún interés —especialmente en el género novelesco— se ha publicado, estos últimos años, en el extranjero. Esta "proeza" cultural necesitaría, no obstante, para serlo, un mínimo cuidado en la corrección de dichas versiones. De no ser así, ¿para qué editar un libro cuya lectura se hará insoportable a las primeras páginas? Y al decirlo no pensamos ya en esta traducción de Baring, sino en tantas otras que inundan el mercado con propósito más comercial que literario. Si el lector se rehusa, después de esto, fallará hasta el propósito mercantil, y la traducción mal pagada acabará por arruinar a quien la publique. Esperemos más intensidad y menos extensión.

Con no ser excelente, no es de las peores esta versión de *The puppet show of memory*, aunque el título mismo hubiera podido ser sustituido por *Los títeres de mis recuerdos*, más acorde con el contenido del libro y la afición del autor a su teatrillo de niño. En muchos fragmentos corresponde a la pulcritud de la propia edición y a su ausencia de gusto. Mas esta insipidez no oculta el matizado de poesía y humor que caracteriza a la obra. Y aquí hallamos a este novelista católico inglés en sus años de formación cuajando, paso a paso, su temperamento de artista, hasta determinar la personalidad de un escritor en el que vale siempre más la receptividad que el poder creativo. Bien merece el lector español —que con tan asiduo interés ha seguido su producción— conocer este retrato del autor; y hasta mere-

cería aquel otro que escribiera de él Maurois con el pretexto de hacer un *pastiche* proustiano. Y ahora que los editores españoles parecen dispuestos a traducir todo Baring, conviene advertirles que el Honorable Maurice Baring lleva publicados más de ochenta volúmenes.

Parece ser que este discreto novelista —anodino a veces— es en la vida un tipo original. Al menos, tiene fama de haber llevado a su existencia una cierta excentricidad que no ha puesto jamás en sus novelas. La vida le fué fácil; se ha desenvuelto, para él, entre lores, artistas y diplomáticos. Aquí vemos esta vida bullir como en el hontanar de una fuente y desembocar en un destino literario. Así, sin rozamientos ni asperezas, escribe Maurice Baring. Y —“a lo tonto, a lo tonto”— va produciendo atmósfera a sus novelas

Acaso no hay en ellas más. Tampoco lo hubo nunca en la existencia misma de Maurice Baring desde que era niño aquel a quien no había que explicar la Transustanciación (porque estaba claramente inclinado a la evidencia del misterio), y que si pedía galletas, no era porque tuviera hambre, sino por cortar simplemente el aburrimiento. Y la perduración de este temperamento infantil habría de hacer de él un poeta. Aunque más conocido como novelista, Baring ha escrito —a lo largo de una vida dedicada a la burocrática diplomacia en los sitios más diversos— un buen número de cuentos de hadas o de marionetas y de libros de versos. El que no fueran todos buenos no ha impedido que, ya en 1930 y vista su abundancia, se hiciera una antología de éstos. Ha escrito además: comedias, traducciones, biografías (de Sarah Bernhardt y de María Estuardo) y, sobre todo, obras de esas que van a parar luego a la sección de “Miscelánea”.—A. M.