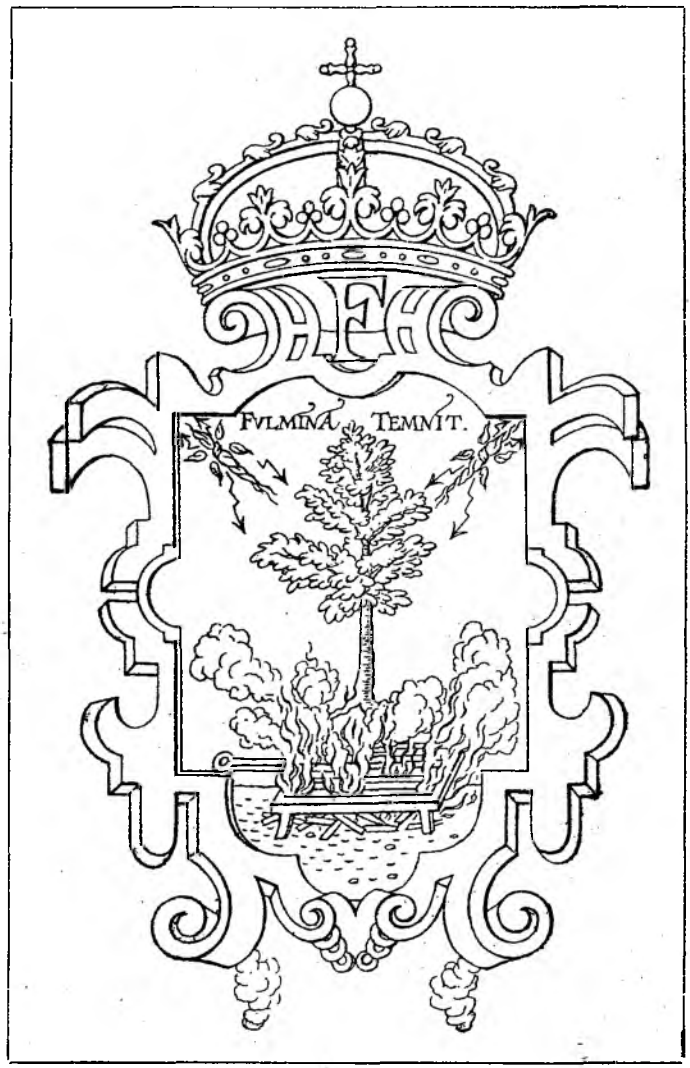
ESCORIAL



Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

SUMARIO

Páginas

ESTUDIOS

ANGEL GONZÁLEZ PALENCIA: Leyendo el «Lazarillo de Tormes» (Notas para el estudio de la novela picaresca) 9

POESIA

JOSÉ MARÍA PEMÁN: Las 17 canciones de las soledades (Anticipo del libro LAS FLORES DEL BIEN). 49
EUGENIO MONTES: Renan, en Monte Cassino..... 63
R. P. OSWALDO LIRA: La esencia de la poesía (conclusión) 71

NOTAS

Evocación de D. Miguel de Unamuno, por LEDESMA MIRANDA..... 119
Del diálogo y la acción en el teatro, por LUIS CASTILLO 130
Dámaso Alonso: Hijos de la ira, diario íntimo, por C. R. DE DAMPIERRE..... 139

LIBROS

Las meninas y sus personajes, de F. J. Sánchez Cantón, por JOSÉ CAMÓN 147
Mariona Rebull, de Ignacio Agusti, por MANUEL MUÑOZ CORTÉS..... 149
Las pinturas del panteón de Goya, de Hans Rothe, por LUIS ROSALES 153
Vidas contra su espejo, una novela de Florentina del Mar, por J. ROMO ARREGUI..... 156
Aportaciones a la historia, por A. M... 158
Y otros libros.

Silverio Aguirre, impresor - Teléfono 30366 - Madrid

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ESCORIAL

REVISTA DE CULTURA Y LETRAS

TOMO XV

MADRID, JUNIO 1944

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

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

DIRECCION:
JOSE MARIA ALFARO

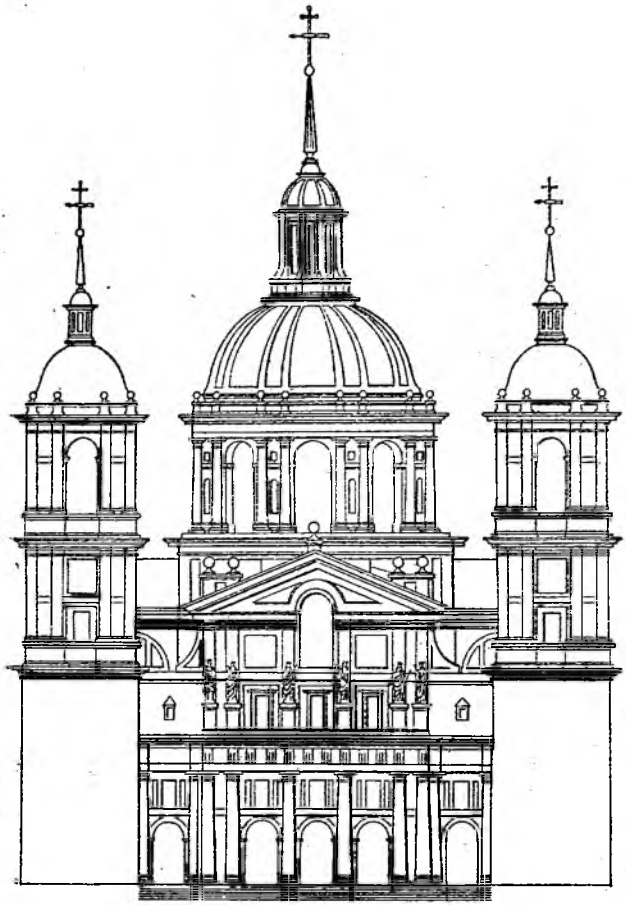
SECRETARIA:
ALFONSO XII, 26
TELÉFONOS 14460 Y 14464

ADMINISTRACION:
CARRETAS, 10
TELÉFONOS 24730 Y 24739

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
BIBLIOTECA JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

R. 3092

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.



Estudios

Angel González Paleneia: *Leyendo el «Lazarillo de Tormes». (Notas para el estudio de la novela picaresca.)*

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

LEYENDO EL «LAZARILLO DE TORMES»

(NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LA NOVELA PICARESCA)

POR

ANGEL GONZALEZ PALENCIA

SE viene diciendo que una de las manifestaciones típicas de la literatura española es el género picaresco. Y se ha llegado a creer como artículo de fe que el realismo es la nota predominante de nuestras letras; realismo que se toma, incluso con valor histórico, para calificar lo español. No faltan historiadores que dan valor de documentos a los episodios de una novela, o a los donaires de un gracioso teatral. Ya en 1927, el profesor Dámaso Alonso insinuó el daño que tal concepción del realismo, del vulgarismo y del localismo había hecho en la calificación de nuestras obras literarias fuera de España: estas calidades habían dado por resultado el confinamiento, dentro de nuestras fronteras, de la mayor parte de nuestra literatura. Ya afirmaba el erudito investigador gongorino que "empezaba a inquietarnos el problema del supuesto realismo de la novela picaresca. ¿Hasta qué punto es realista la novela picaresca? , o, preguntando en términos más limitados, ¿es realista toda la novela picaresca?" Y al considerar el nombre de Quevedo, se encontraba con que "la obra

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

de Quevedo es tan antirrealista como la gongorina, porque es sistemáticamente una deformación de la realidad. Es antirrealista su representación del mundo, lo es su procedimiento estilístico".

Esto que puede afirmarse exactamente del *Buscón,* es lo que yo quiero rastrear en los albores del género literario que comienza con el *Lazarillo.* Y, volviendo a leer con toda atención el precioso libro del Renacimiento, empezar a comprobar el *carácter irreal que la picaresca tiene en sus comienzos;* no son tales novelas el reflejo fiel y exacto de una sociedad, que vivía y se movía por más altos ideales que los vistos en la mezcla de la baja humanidad de venteros, mendigos, mozas del partido, rufianes, valentones, estudiantes y vagos que pueblan el mundo fantástico de tales ficciones.

Precedentes posibles de la picaresca: El Hariri.

Como es notorio, aparece la picaresca sin precedente alguno literario, resulta una rara *proles sine matre creata.* De pronto, en el año 1554, se publican tres ediciones distintas del librillo —seguramente incompleto— *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades,* aunque no es improbable que existiera alguna impresión de 1553. Si el maestro de la historia literaria española hubiera podido continuar su magno estudio acerca de *Los orígenes de la novela en España,* acaso hubiéramos tenido explicada la clave misteriosa de este librillo, de tan gran valor genético, y de seguro que D. Marcelino hubiera señalado, con aquella justeza crítica que le caracterizaba, las fuentes y los precedentes de tan curiosa obrita. De la parte que los jocundos versos del Arciprete, Juan Ruiz, o la desgarrada prosa del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, o la sentenciosa de la *Celestina* hayan podido ejercer sobre la redacción del *Lazarillo,* dejó notas esparcidas como al paso en diferentes lugares de su obra. Y no

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

escaparon a su perspicacia los elementos picarescos que contiene una obra muy divulgada en los países de lengua árabe, las famosas *Maqamat* del Hariri, cuando menciona este libro al estudiar las producciones de la novelística árabe.

Hoy podemos añadir algo más a las indicaciones del maestro; hoy se sabe un poco más acerca del libro redactado en el siglo XII por el Hariri (1054-1122) y se conocen los comentarios de Al-Razi y del Taallabí; hoy los orientales leen las célebres *Sesiones* juntamente con los comentarios de un español, al Xarixí (el Jerezano), y se sabe de traducciones al persa, al turco, al francés (parciales), al latín, de imitaciones elegantes en alemán y en inglés.

Toda la acción de las *Maqamat* se desarrolla alrededor del personaje central Abu Zayd de Saruch. Hasta el protagonista real, al-Harit ibn Hammam, admirador del talento y narrador de las hazañas de aquél, y los demás personajes parece que no tengan otro fin que dar ocasión de lucimientos a Abu Zayd. El cual es un tipo complejo, actor de las más variadas actividades, lo mismo gramático que jurista, retórico que maestro de escuela, peregrino a veces, otras libertino, *imam* de la mezquita o *derviche* falso, predicador entusiasta o gran pontífice de la cofradía de los vagos; cambia con facilidad de figura y desempeña con rara maestría los más diversos personajes. Pero, detrás de cada disfraz, aparece al descubierto su alma tortuosa: capaz de sentimientos delicados, hace las mayores bajezas; divierte por la variedad infinita de sus astucias, de las inverosímiles situaciones en que se ve comprometido, por la facundia y elocuencia de su conversación; agrada, encanta, divierte, impresiona, hasta conmueve. Y la única finalidad de este derroche de ingenio es sacar unas monedas a sus ingenuos oyentes, hasta que el pícaro —creo que lo podemos calificar así— es tocado por la gracia y se convierte a Dios, poco antes de morir.

Las andanzas de Abu Zayd, vagabundo de ciudad en ciudad,

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

al acecho de toda ocasión de arramblar con algún botín, en busca de las tertulias nocherniegas, de los fondaques, de las plazas públicas, de las mezquitas, de las salas de audiencia de jueces y gobernadores, de cualquier sitio donde pueda hallar una posible víctima, nos muestran la vida ordinaria del héroe. Canta las delicias de la vida mendicante, y la justifica con el aserto de que Dios es el príncipe de toda generosidad, que ha mandado dar acogida al pobre, alimentar al desgraciado, consolar al triste, y con la consideración de que el Profeta ha venido al mundo para "hacer justicias al pobre a expensas del rico". Sabía Abu Zayd que "el hombre es estimado según su fortuna, y no según su nobleza", y trató de buscar el mejor oficio; pero ni el gobierno, ni el comercio, ni la agricultura, ni la industria le habían parecido, después de practicados, tan ventajosos como la mendicidad, ni tan a propósito para procurar al hombre una existencia tranquila. La mendicidad —exclamaba— es un tráfico que no cesa jamás, una aguada que no se seca, una lámpara que ilumina a los ciegos. "Los mendigos constituyen la hermandad más distinguida. No les alcanza el contacto con la injusticia, no les turba jamás la guerra; no temen el veneno de la maledicencia; no obedecen a nadie; no temen a Dios ni al diablo; no se preocupan de los grandes ni de los pequeños. Sus reuniones son alegres, sus corazones están siempre satisfechos, sus comidas se preparan rápidamente, sus días son felices. Por donde pasan, recogen; no eligen patria, no temen al Sultán, y son como los pájaros del cielo que salen por la mañana con el vientre vacío y vuelven a la noche hartos y satisfechos."

Sin embargo, Abu Zayd ama el dinero, y sus ojos se encandilan a la vista de una moneda. Por un *dinar* es capaz de la más brillante y retórica improvisación. Sabe el valor del oro, como un Quevedo: "¡Qué hermoso es —afirma— con el brillo de su color amarillo! Recorre todos los países; en todas partes se canta su gloria. Da la alegría. Por él se logran todas las empresas.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

¡Qué grato es su recuerdo para los hombres! Quien lo posee es rey, aunque sus gentes fueran de baja estofa. ¡Gloria a su pureza y a su esplendor! El lo ocupa todo. ¡Gloria a su poder! El da autoridad a muchos señores. Sin él quedarían en la ruina los señores del mundo. El disipa las negras preocupaciones... ¡Si no fuera por temor de Dios, yo adoraría al oro!"

La actividad es un medio que el mendigo tiene para lograr sus fines: por eso Abu Zayd predica a sus cofrades audacia intrépida, "que desata la lengua", porque "el que pide, adquiere; el que circula, gana". La vida es una carrera incesante tras nuevas presas. Hay que despegarse de todo, de la familia, de la patria, y buscar la propia comunidad. "Si un país no te conviene, o si en él has sufrido algún trabajo, abandónalo; el mejor país es aquel que te es saludable."

Es astuto y prudente en sus andanzas. "Hay que informarse del mercado antes de llevar a él la mercancía." Prefiere "un grano de mijo seguro a una perla prometida". No se fía de los caprichos de la fortuna. Si no hay ricos botines, se debe contentar con la modesta suma; siempre anda con su bastón de peregrino al hombro. Aconseja no volver a buscar dátiles a la palmera en que una vez se tomaron.

No es avaro, no cuida de amontonar el oro; su bolsa está siempre vacía. Si le fascina el poder del oro, es porque con él podría satisfacer los placeres del epicúreo que lleva dentro del alma. Al contrario del Kempis, exclama: "No dejes perder una ocasión de alegría. ¿Sabes si vivirás un año, o simplemente un día más? La muerte nos circunda, y ha trazado un círculo alrededor de cada criatura." Gusta del vino, y tras alguna de sus buenas jornadas gananciosas, va a divertirse a la taberna, donde entona un férvido himno báquico para justificar su presencia en aquel antro. "¿No sabes que el vino fortifica el cuerpo, cura las enfermedades y disipa la tristeza?... El vino ilumina los dolores.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Cura tus heridas, disipa tus penas bebiendo el jugo tan precioso de la vid."

Más que la avaricia y que los placeres, mueve a la vida vagabunda a nuestro héroe su pasión por la independencia; por eso abandona la hospitalidad y desdeña servir a los grandes hombres. "Ser pobre y correr de tierra en tierra vale más que tener altos cargos. Y si él se pliega a los gestos de la humildad necesarios, y hasta se abate a alguna vileza, su orgullo se subleva ante los servicios prolongados y guarda con sumo cuidado su libertad, único culto en la perversión cínica de su conciencia."

No nos detendremos en la consideración de Abu Zayd como dramático, lexicógrafo, rimador, versificador, cincelador de discursos elocuentísimos, de versos curiosos, de enigmas, de charadas, de frases ingeniosas, de parodias hasta irreverentes de temas sagrados, en los cuales pone a prueba todos los artificios y sutilezas de la lengua árabe. Y es curioso notar la coexistencia en su alma de dos morales, extrañas la una a la otra y absolutamente contradictorias: una, la moral cínica, la del mendigo, que dirige su conducta; otra, inspirada en las más nobles fuentes del Islam, que le sirve para explotar a sus oyentes y para inclinarlos a la beneficiosa generosidad de la que él se aprovechará, virtud que juzga como principio necesario de toda gloria y de toda grandeza.

Las hazañas, las picardías de Abu Zayd, corren de boca en boca y son muestras de las mil astucias y tretas inventadas para engañar a la gente. En algunas se apela al truco de disfrazarse el pícaro de vieja; en muchas se simulan distintas enfermedades, se fingen entierros, se hacen curas aparatosas, fruto de combinaciones de dos pícaros, se celebran extraños y peregrinos juicios ante los cadíes, se pronuncian sermones para burlarse después en las orgías de la taberna de lo dicho con tanta seriedad. Y hasta el fin de Abu Zayd, que a la hora de la muerte llora a torrentes e invoca la misericordia de Dios, se llega a dudar de si es una

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

broma también, como las del resto de su vida. Aunque también este pícaro musulmán, si es amoral, lo es por un pasajero aturdimiento de su conciencia. No ha perdido jamás el sentido íntimo del deber, del honor, ni ha olvidado los altos principios de la religión, transformados en su alma en temas declamatorios, que jamás pueden volver a mostrar su virtud eficaz; y Dios toca su alma y ejecuta el milagro de la conversión de Abu Zayd.

Difícil es saber si este libro pudo ser conocido en la Europa cristiana. No lo creo verosímil. Pero si se tiene en cuenta que en la España musulmana hubo dos comentarios de las *Maqamat*, uno el citado del Jerezano (m. 1222) y otro de un aragonés de Estercuel, se puede tener la seguridad de que las andanzas y truhanerías de Abu Zayd deleitaron más de una vez los oídos de los españoles de lengua árabe, y no es imposible que el trasunto de la figura del extraordinario personaje, capaz de tantas transformaciones, se hiciera proverbial. Porque la decadencia cultural de la época islámica española a partir del siglo XIII no permite pensar en que fuera corriente la lectura de obra tan sutil como las *Maqamat* fuera del Reino de Granada.

El "Espejo", de Jaime Roig.

Milá y Fontanals creía que con la picaresca había de relacionarse el *Spill* o *Libro de consejos* del valenciano Jaime Roig (1400?-1478). Cuenta su propia vida el médico de la Reina Doña María: huérfano de padre, es arrojado por su madre de la casa en que naciera, mal vestido y sin recursos. Va a Cataluña, donde un caballero le toma como paje suyo; pasado algún tiempo, vuelve a Valencia con su madre, que lo vuelve a despachar, y él se acoge de nuevo a la generosidad de su antiguo amo, que le da dinero y un caballo: inicia otra serie de aventuras en Tarragona y Barcelona; se halla presente en San Martín del Panadés a la

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

prisión de Sibila de Forciá, viuda de Pedro IV, acusada de intento de envenenar al Rey (1387); pasa por Montserrat y va a Francia (a Béziers, al Puy, a Saint-Denis, a París), donde, tras hazañas militares y hechos extraordinarios, se hace rico. Interviene en la guerra contra los ingleses, gusta los placeres de la Corte, y vuelve a Valencia, pasando por Gascuña, Lérida y Murviedro, y en todas partes halla ejemplos para su tema contra las mujeres. A los cincuenta y dos años de su edad se casa; y la mujer le resulta un demonio, y en un proceso se demuestra que ella estaba ya casada: el protagonista hace la peregrinación a Compostela, dejando su ajuar a una *beguina*, que tampoco era lo que aparentaba. Se casa con una viuda, que acaba ahorcándose; después vuelve a casarse con una educanda de convento, matrimonio que le sale mal también. Y cuando pensaba en volver a casarse, se le aparece en sueños Salomón, que le convence de que debe ordenar su vida; él se retira a la soledad en la Cartuja de Scala Dei, de la cual sale para pasar el resto de su vida en Valencia, dedicado a las obras de caridad.

La obra de Roig, una más de la serie de las escritas contra las mujeres, se inspiraría en el *Corbaccio* de Bocaccio, y también en el *Matheolus* de Juan Lefévre, según dijera Morel-Fattio. La primera parte, en lo que tiene de novela de aventuras, era una novedad, frente a los libros de caballerías: el propósito del autor es contar los tres estados o condiciones de la mujer: doncella, casada y viuda, para tomar ocasión de alabar a la Virgen María y parafrasear el *Cantar de los Cantares.*

Escrita en el verso de cinco sílabas de las *noves rimes,* pareados de un martilleo insoportable, dudo mucho que la conociera el autor del *Lazarillo,* aunque bien pudo leer la edición de Valencia, 1531, por Francisco Díaz Romano, en letra gótica, que es la primera (en 1561 se hicieron otras dos ediciones, en Barcelona por Jaime Cortés, y en Valencia por Juan de Arcos). De tra-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ducciones al castellano de este libro se habla por vez primera a fines del siglo XVI.

La edición de 1561 figuraba en la biblioteca de D. Diego Hurtado de Mendoza.

IRREALISMO DEL "LAZARILLO".

Interesa recordar que en la fecha de aparición del *Lazarillo* privaban en el gusto de los lectores españoles las novelas de caballerías, desaforadas ya en la forma monótona de las mismas fantásticas aventuras inverosímiles, y las novelas sentimentales, iniciadas en los finales del siglo XV; estos dos grupos, que habían de ser muy pronto reforzados por la nueva serie de novelas pastoriles, fruto de los más puros elementos renacentistas, en las que se ve la mezcla de temas clásicos y modernos con una concepción fantástica de la vida. Y, por encima de todo, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* dominaba en absoluto, reproducida en unas 36 ediciones españolas y en unas 10 italianas desde su aparición, en 1499, hasta 1555, fecha que nos interesa por ahora, más que sus derivaciones e imitaciones en la novela y en el teatro.

Se ha dicho, y parece muy verosímil, que la novela picaresca nace como una reacción contra la caballeresca y la pastoril. Quizá no fuera otra cosa que una broma sin más trascendencia que reírse un poco de las engoladas aventuras y pretenciosas hazañas de los *Amadises* de Feliciano de Silva, y demás hermanos de su ralea. Por lo pronto, es curioso observar que Lázaro nace dentro del río Tormes, así como Amadís es hallado en el mar cual nuevo Moisés, o Palmerín expuesto entre palmas y olivos; que Lázaro es criado entre los mozos de caballerizas del Comendador de la Magdalena, y aleccionado por trajinantes, arrieros y mozos del mesón de La Solana, frente a la educación y crianza de Amadís en la Corte del Rey, rodeado de toda clase de co-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

modidades y caricias; Lázaro cuida a su hermanito negro, y lo protege, incluso del *coco* de su padre, así como Amadís defiende a su hermano con actos valerosos, impropios de su edad; y en contraposición de los "castigos" y "enseñamientos" que el caballero recibe de ayos sapientísimos y de sesudos maestros, Lázaro inicia su aprendizaje de la vida bajo la dirección del astuto ciego, que sabía muchas de las tretas de la madre Celestina.

Pero no vayamos a incurrir en la candidez de pensar que el pícaro no es otra cosa que el antihéroe, y que el desarrollo de su figura literaria se ha limitado a copiar de la realidad estos tipos de las clases humildes. El autor del *Lazarillo* no pinta seres reales, sino que adapta varios temas literarios, como tendremos ocasión de observar; con tal habilidad engarzados en su relato, que dan la sensación de copia de escenas vividas. Fijémonos en algunos.

El ciego famoso principia su actuación con la jugarreta que hace al pobre Lázaro de invitarle a oír el ruido que por dentro del toro de piedra del puente de Salamanca se percibía, para darle un fuerte coscorrón e incrustar el agudo dicho proverbial de que el mozo de ciego un punto ha de saber más que el diablo: burla sencilla y elemental, que en casi todos los pueblos de España (1) practican todavía los chiquillos, y de seguro practicarían los chiquillos del siglo XVI y los de siglos anteriores.

Sabía latín el ciego, ya que en su adiestramiento de Lázaro recuerda una parte de los Hechos de los Apóstoles, y de otra del conocido epigrama de Marcial: "Oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir, muchos te mostraré". Recuerda bien el Evangelio, en la sentencia de "cuánta virtud sea saber los hom-

---

(1) Ejemplo: en Cuenca, en las abruptas peñas de la bajada de las Angustias, hay un sitio marcado con una cruz grabada en piedra; suelen invitar a los chiquillos a que oigan una música especial que allí se siente; y si el individuo es tan ingenuo que cae en la tentación de arrimar la oreja, recibe un coscorrón contra la piedra.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

bres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos, cuánto vicio". Y sabe hacer muchas cosas, especialmente oraciones y pronósticos, y recetas de medicina vulgar, de las que tenía gran provecho entre su clientela, principalmente mujeres: precisamente estas "especialidades" eran las mismas que practicaba la Celestina, según libro tan conocido y divulgado. Y con tan "sabio" maestro no es de extrañar que el chicuelo, que no había salido del molino de Tormes, de las posadas y de las caballerizas, empleara muy atinadamente palabras técnicas de ciencia militar, como cuando dice que para remediar el hambre que su amo le hacía pasar "con todo su saber y aviso le contraminaba de tal suerte...", supiera de esgrima y de ayudar a misa, etc.

Ganaba el ciego mucho con sus oraciones y recetas, que le producían en un mes más que a cien ciegos en un año; y sin embargo, era avariento: el autor se proponía sacar partido del contraste violento de la tacañería, tema en que había de insistir en episodios subsiguientes, y que había de perdurar, como motivo literario, en toda la evolución de la novela picaresca. Lázaro lo burlaba, a veces de forma natural, como cuando le abría el fardel (despensa) y le sacaba de allí las provisiones; otras, de manera que se nos antoja poco verosímil para que pueda ser realista. Ejemplo, los cambios de las blancas, por las medias blancas. "No había el que se la daba amagado con ella, *cuando yo la tenía lanzada en la boca, y la media aparejada*". ¿Se habrían callado siempre los clientes, en complicidad con el rapaz? ¿No habría habido ninguna indiscreción que llegase al astuto ciego? Si Lázaro tenía blancas en abundancia, ¿por qué no se le ocurría emplearlas para remediar su necesidad? ¿Era él también avaro?

Más típico irrealismo manifiesta el episodio en que el Lazarillo se bebe el vino del ciego. Conocido es el origen medieval de la treta, pintada en una miniatura del siglo XIV, donde se ve al chico beber el vino depositado en un cuenco utilizando una caña. Seguramente luego se suponía metido el vino en una calabaza, y

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

era fácil allí hacer el agujerito que la convertía en fuente. Pero nuestro autor pinta a Lázaro sacando el vino por medio de una caña de centeno; y como el avisado ciego se diese cuenta del engaño "asentaba su jarro entre las piernas y atapábale con las manos". Lázaro, entonces, acordó "en el suelo del jarro, hacerle una fuentecilla y agujero sotil, y delicadamente", y taparlo con una muy delgada tortilla de cera, que se derretía a la lumbre y le permitía la salida del líquido.

El jarro es, según el Diccionario de la Real Academia, "vasija de barro, loza, vidrio o metal, a manera de jarra (es decir, con cuello y boca anchos y una o más asas) y con sólo una asa". No sería de vidrio el jarro que el ciego llevara por los caminos y mesones y, además, de esta materia hubiera sido casi imperforable; si era de metal, tampoco lo podía agujerear fácilmente Lázaro; posible era la perforación en el barro cocido y en la loza, pero ¿es verosímil que pudiera hacerlo el mozo? Si el ciego no soltaba el jarro, ¿cómo iba a tener tiempo Lázaro para agujerearlo en el suelo, con la paciencia que para tal operación se necesita? Si el jarro era del mesón, no podría Lázaro haber hecho tal operación en unos pocos miuutos que lo habría podido tener entre manos al ir a comprar el vino. Lázaro, "fingiendo haber frío", se entraba entre las piernas del ciego, y con la lumbrecita delante, no acierto a imaginar cuál iba a ser la postura de Lázaro para poner su boca debajo de la fuente del jarro.

Tema literario, en fin de cuentas, tomado de una conseja medieval, que cambia la calabaza, en la que era muy fácil hacer un agujero, por el jarro renacentista, para tener el gusto de dar al chico el jarrazo mientras estaba embelesado bebiendo, escena muy del gusto del vulgo, y preparada para escudillar el donaire de que lo curaba con vino: "lo que te enfermó, te sana y da salud".

Como también era tema literario el episodio en que el ciego se estrella contra un poste, mal conducido por el resentido Laza-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

rillo. Resentimiento originado por el burdo y grosero episodio de la longaniza cambiada por el frío nabo, inverosímil cambio de productos en las propias manos del ciego, más inverosímil en la repugnante escena del vómito, escena referida sólo con el fin de volver a hacer donaires a costa del vino: recuerdo, acaso, de pasajes de Castillejo o de Mendoza. Escena que no es otra cosa que la necesaria preparación para el chiste final, tradicional y por varios conductos conocido, que Sebastián de Orozco transcribía en su *Representación de la historia evangélica del capítulo nono de San Juan*, con los versos:

LÁZ. *Sus, vamos nuestro camino.*
CIEG. *Aguija, vamos, ayna.*
¡Ay, que me e dado, mezquino!
LÁZ. *Pues que olistes el tocino,*
¿cómo no olistes la esquina?

y que en la tradición popular andaluza se mantiene con el pareado:

Y usted, que olió la sardina,
¿por qué no ha olido la esquina?

El cuento debía ser mucho más antiguo, y andar rodando por Europa, ya que era conocido en la literatura inglesa; y se llegó a reflejar en un pasaje de Shakespeare (si no es que pudo conocerlo a través del *Lazarillo*, precisamente).

EL CLÉRIGO DE MAQUEDA.

El tipo del clérigo avariento de Maqueda tampoco es demasiado realista. Precisamente el clero era una especie social que

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

en el siglo XVI vivía con holgura, y ya es sabido con qué insistencia perdura hasta hoy mismo la idea de la riqueza de curas y canónigos, aun después de un siglo de desamortización. Y en el *Lazarillo*, junto con pullas anticlericales de sabor erasmita, se hace la caricatura del clérigo, que desembocará en la huesuda figura del Dómine Cabra de Quevedo. El episodio va encaminado todo a referir al final el intento de muerte de la culebra con el inevitable garrotazo sobre el pobre Lázaro. Y el pintar al cura como trasgo, y a Lázaro haciendo agujeros en el arcaz donde guardaba su amo los bodigos y el vino, y llegado a tan extrema debilidad que no se podía tener en pie, contrasta con los extraños conocimientos del mozo de ciego, que sabía ayudar a misa —por rara enseñanza del ciego—, que conocía de la tela de Penélope, que se veía guiado por sus hados, que recordaba el episodio bíblico de Jonás en el vientre de la ballena; que al ponderar la buena maestra y avivadora de ingenios, que es la hambre, recordaba sentencias de Parmeno en la *Celestina;* que discreteaba y jugaba con las palabras a base de la *suerte*, de modo parecido al de los ascéticos; que oía a su amo, cuando le daba los huesos de las cabezas que en aquella tierra se comían los sábados (2), decir casi las mismas palabras de un pasaje de la *Lozana Andaluza;* que "tocaba los panes a modo de esgrimidor diestro", arte que no es verosímil hubiera visto practicar ni entendiera el mozalbete; y que hasta sabía de los cuidados y preocupaciones del Rey de Francia.

Raro "realismo" el de este episodio, en que al clérigo lo con-

---

(2) En país musulmán "el viernes era el día en que más se mataba y se comía; el sábado les tocaba el turno a los restos, sobre todo a la cabeza; por eso en España, todavía mucho tiempo después de la dominación musulmana, se comía los sábados cabeza de carnero" (Mez, *Renacimiento del Islam*, trad. Vila, Madrid, Escuela de Estudios Arabes, 1936, pág. 473), que recuerda este pasaje del *Lazarillo*. También dice Mez que los ojos son todavía la parte preferida del carnero en los Balcanes.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

vencen sus vecinos de que quien le robaba y comía los bodigos y le agujereaba el arcaz no eran los ratones, puesto que ninguno caía en la ratonera, sino una culebra que entraba por casa y se engullía las cortezas de queso y los bodigos tan lindamente. Claro que entre el vulgo español corría, y corre aún, la idea de que las culebras entran en las casas y se maman el pecho de las madres, metiendo cuidadosamente el rabo en la boca del chiquito, que por esta causa enflaquece y pierde sus carnes. Y el autor, para hacer el chiste de la llave, que en la boca de Lázaro dormido produce un silbido como de culebra, no vacila en caer en tan burdas inexactitudes, como si no hubiera visto en su vida una culebra, si supiera que no se alimentan precisamente de bodigos ni cortezas de queso. ¡Extraño realismo!

El Toledo del "Lazarillo".

Gradualmente va el autor aumentando la ruindad y pobreza de los amos de Lázaro, para justificar el conocido adagio de que "más vale malo conocido...". Lázaro, refugiado en Toledo después de haber pordioseado unos días, mientras estaba herido del garrotazo con que el clérigo quiso matar la culebra que le comía sus panes, se tropieza con un hidalgo de buen porte, y con él entra a servir. Vueltas y más vueltas por la ciudad, sin aparejo de compra de comida. Se entran en misa en la iglesia mayor a *las once* de la mañana, y allí el hidalgo oyó muy devotamente "la misa y los oficios divinos". No creo que celebraran la misa mayor (puesto que había los otros oficios) en Toledo a las once de la mañana, ya que habría durado la misa hasta cerca de la una, y sabido es que nuestros abuelos comían a las doce en Castilla.

A la una, después de mediodía, el hidalgo llegó con Lázaro a la casa de "*entrada lóbrega y oscura*, que parecía poner temor a los que entraban", con las paredes lisas, sin banco ni mesa, ni

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tal arcaz como el de marras. Lázaro pensó en el dicho de que "Dios te guarde este señor, que no venga otro peor", y se lamentó en forma literaria perfecta, digna de un héroe caballeresco. El hidalgo basaba su sobriedad en razones higiénicas, a las que Lazarillo maldecía en su interior.

Exagera, sin duda, Lázaro cuando dice que el hambre no le dejó dormir aquella primera noche, puesto que había engullido unos mendrugos de sabroso pan.

Pasada la triste noche en la fementida cama, el hidalgo se levanta y alaba su espada con ponderaciones que recuerdan las del rufián Centurio de la *Celestina*, y que Lázaro mentalmente aplicaba a su deseo de satisfacer el hambre. Sale el hidalgo andando con paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo con él y con la cabeza muy gentiles meneos (lo mismo que la moza vanagloriosa del *Corbacho* de Talavera), después de encargar a Lázaro que fuera a traer la vasija de agua "*al río que aquí bajo está, y súbese por la calle arriba*", y Lázaro lo miraba, haciendo juiciosas reflexiones, dignas de un predicador de fama, hasta que el señor "traspuso la larga y angosta calle". Lázaro entró a casa, en un credo la anduvo toda, hizo después la negra cama y toma el jarro y da consigo en el río. Pocos minutos bastarían para tan breve faena. Pues en el río se topó con su amo, en conversación con dos damas enamoradas, de las que iban a las mañanicas del verano a almorzar, convidadas, en aquellas frescas riberas.

No parece que conocía mucho Toledo el autor, o anduvo muy descuidado. Para que fuera el criado tan pronto al río se deduce que estaba cerca: tenía que ser por la bajada del Pozo Amargo, o sitio cercano. Pero en aquel sitio del río Tajo no hay huertas, ni frescas riberas, ni por aquellos vericuetos y peñascales irían damas enamoradas, ni esto ocurriría a las primeras horas de la mañana. Una vez más el Toledo pintado en esta llamada obra realista es tan falso como el de las églogas y las novelas pastoriles. Si se fija la atención en las breves pinceladas dedicadas a des-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

cribir este Toledo, por cuyas calles y plazas paseaba su garbosa figura el hidalgo, se convence uno fácilmente de que no tiene valor descriptivo alguno, y que lo mismo puede tratarse de Toledo que de otra población cualquiera. Compárese este Toledo desdibujado e impreciso del *Lazarillo* con el Toledo bullicioso y animado de *La ilustre fregona,* y se comprobará una vez más la falta de realismo en la primera de nuestras novelas picarescas.

Lázaro presenciaba la escena, sin ser visto por su amo, y se dedicaba a desayunar con unos tronchos de berzas, mientras el hidalgo era abandonado de las enamoradas y pedigüeñas damas, así que lo vieron sin blanca. Estaba el hidalgo hecho un Macías, según observa su eruditísimo criado, y diciéndoles más dulzuras que Ovidio escribió. Pasó toda la mañana y el hidalgo no volvió, y dadas eran las dos cuando Lázaro cerró la puerta y se fué a pedir limosna por las casas. *Aunque no había caridad,* afirmación que repite por segunda vez en este capítulo, y el año no era abundante, Lázaro sabía tan bien su oficio de pordiosero que, antes de dos horas, se había embaulado cuatro libras de pan, había guardado otras dos y recogía un pedazo de uña de vaca con otras pocas de tripas cocidas, al volver a la casa de mal agüero: no se olvida de preparar el final del episodio de la casa lóbrega y oscura.

Poco real y verosímil es la postura del infeliz Lázaro, constreñido a pedir limosna para mantener a su amo. Resignado con su desastre, de haber ido de mal en peor, "con todo le quería bien, con ver que no tenía ni podía más. Y antes le había lástima que enemistad". Lázaro, que fué capaz de vengarse tan violentamente de las burlas que le hiciera el ciego; Lázaro, que se la jugaba de puño al avariento clérigo, se siente aquí tocado de un amor humano de caridad para con el pobre hidalgo, se contenta con tenerle lástima, y aun holgaba de servirle, más que a los otros, aunque le doliera la presunción del fantasioso indigente. Todo "porque sentía lo que sentía y muchas veces había por ello pasa-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

do y pasaba cada día". En el alma del pícaro español despierta el amor cristiano hacia su semejante, con el idealismo más arrebatado.

Se ennegrece cada vez más el cuadro en la "casa lóbrega y oscura". Prohibida la mendicidad por el Ayuntamiento y decretada la expulsión de los mendigos forasteros, Lázaro no pudo salir a buscar el sustento de los dos hombres. Pasaron dos o tres días sin probar bocado, en que Lázaro se arreglaba con la limosna que unas mujeres hilanderas vecinas le daban. Ocho días nada más estuvo el hidalgo en que "maldito el bocado que comió". Y ante tal exageración tan poco real, ni posible, el autor rectifica: "A lo menos en casa, bien lo estuvimos sin comer. No sé yo cómo o dónde andaba y qué comía". Pero el garbo no lo perdía, y aun tenía la precaución humorista de salir a la calle escarbándose los dientes con una paja, y quejándose por centésima vez de la casa "lóbrega, triste y oscura", a la cual achacaba la causa de sus males, y la cual se preparaba a dejar en cuanto transcurriera el mes.

Por extraño e ignoto camino llega a manos del hidalgo un real, con el cual vino a casa tan ufano como si tuviera el "Tesoro de Venecia" (en la mucha erudición de Lázaro no extraña ver esta comparación). El hidalgo manda al criado a comprar pan, vino y carne, y le anuncia que ha alquilado otra casa, ya que ésta en que habitaban tenía la mala suerte: "¡tal vista tiene, y tal obscuridad y tristeza!". Como condes se disponía a que comieran aquel venturoso día. Pero cuando Lázaro iba calle arriba echando la cuenta de los manjares que iba a comprar, a deshora tropezó con el séquito de un entierro. Y la mujer del muerto decía a grandes voces: "adónde me os llevan? A la casa triste y desdichada, *a la casa lóbrega y obscura,* a la casa donde nunca comen ni beben". Y Lázaro, aterrado, volvió sobre sus pasos, corrió a avisar a su señor de que les llevaban aquel muerto a su casa, no-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ticia que podujo en el hidalgo tan fuerte risa que estuvo sin poder hablar un buen rato.

En fin de cuentas, todo el episodio viene cuidadosamente preparado desde el principio del tratado para ingerir un chiste corriente, recogido en el *Liber facetiarum et similitudinum Ludovici de Pinedo et amicorum.* La lamentación de la viuda no es otra cosa que la traducción de aquel conocidísimo pasaje del *Libro* de Job, cap. X, que se reza en la lección IX del Oficio de Difuntos: "Dimitte ergo me, ut plangam paululum dolorem meum, antequam vadam et non revertar *ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine,* terram miseriae et tenebrarum, ubi umbra mortis et nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat." Extraña un poco que Lázaro se asustara tanto de la vista de un muerto; es raro que no hubiera oído tales lamentaciones en Maqueda, donde tanto le alegraban los mortuorios, por ser días de gran comilona. Pero tales remilgos eran precisos para ingerir el chiste.

Otro chiste sirve también para explicar el pasaje en que el hidalgo se muestra terco en su deseo de ciertos saludos y cortesías, y justifica su salida de su pueblo para no aguantar el saludo de aquel vecino que le decía: "Mantenga Dios a Vuestra Merced." "¡Por eso tiene tan poco cuidado de mantenerte —pensaba Lázaro—, pues no sufres que nadie te lo ruegue!"

En el episodio del buldero se abandona ya el tema del hambre. Lázaro, desde aquí en adelante, pasa fatigas, que no se enumeran, en el servicio a diferentes amos. Y este del echador de bulas o echacuervo, a pesar de su aspecto exterior, que podría pasar por un sucedido en algún pueblo castellano, nada tiene de real ni es otra cosa que la adaptación de un cuento de *Il Novellino,* de Massuccio Salernitano, que corría impreso desde 1522, en Venecia, por la Oficina Gregoriana, y que el autor español pudo conocer directamente, como quería Morel-Fatio, o a través de algún otro relato, según prefería Foulché-Delbosc.

Se trata en el cuento italiano de uno que echaba también bu-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

las dotadas con grandes indulgencias y por una limosna. Frate Girolamo afirmaba que llevaba la reliquia del brazo de San Lucas; Frate Mariano de Saona le contradecía; Girolamo, ante el pueblo, pidió a Jesucristo que hiciera el milagro de mostrar que aquél era el verdadero brazo de San Lucas: si él mentía, que el Señor le mandase el castigo terrible condigno; si Mariano era el que estaba en error que cayera sobre él la ira divina. De pronto, Mariano empezó a retorcerse de dolor, a gemir y no poder hablar, con los ojos traspuestos, la boca torcida; cayó al suelo sin sentido. Frate Girolamo clamó milagro, y pidió a Dios la curación del infeliz Frate Mariano, por intercesión de la reliquia de San Lucas, cosa que se logra, y produce gran impresión en el auditorio. En el cuento español, es la bula que predicaba la que verifica el milagro, y se da noticia a las claras de la supercheria del buldero, conchavado con el alguacil.

El autor del "Lazarillo": revisión del problema.

Sería interesante conocer la personalidad del autor del *Lazarillo*, porque acaso este dato arrojara luz acerca del propósito y, por tanto, de los caracteres de la novelita. Durante siglos, y a partir del siglo XVII, corrió en las múltiples ediciones que de él se hicieran bajo el nombre de D. Diego Hurtado de Mendoza. La crítica del siglo XIX arrancó esa gloria a la ilustre personalidad, que representa una de las figuras señeras de nuestro Renacimiento, y volvió a meter la *Vida de Lázaro* en el casillero de las obras anónimas, tormento de los eruditos, afanados en aclarar los más pequeños misterios de la historia literaria. Se estudiaron las citas del P. Sigüenza (1605), que contaba él "se dice" que la escribió Fray Juan de Ortega (elegido General de los Jerónimos en 1552), cuando el respetable Padre era estudiante en Salamanca: la prueba era otro "se dice" haber hallado en su celda

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

el borrador. Pero acaso la cronología se oponga a que tal suposición fuera cierta: no es mucho calcular que el Reverendo Padre General tuviese ya, al llegar a tan alto puesto en la Orden, los cincuenta años de edad; por lo menos, veinticinco antes habría acabado sus estudios en Salamanca; y la novela parece que debe haberse escrito después en 1538.

El bibliógrafo flamenco Valerio Andrés Taxandro (1607) recogió otro "se dice": que D. Diego Hurtado de Mendoza, persona noble y embajador del César cerca de los Venecianos, escribió un comentario de Aristóteles (cosa cierta), la guerra de Túnez, que dirigió él mismo (cosa dudosa); que poseía rica biblioteca de autores griegos, que dejó al morir a Felipe II (noticia exacta); que compuso también poesías en romance (ciertísimo) y el libro de entretenimiento llamado *Lazarillo de Tormes*. Los críticos hallan esta noticia, repetida por Schott (1603), en la misma forma insegura del "se dice", y como no la hallan en el prólogo de la edición de las *Poesías* (1610), ni en la biografía que D. Baltasar de Zúñiga hizo para la *Guerra de Granada* (1627), se abstienen de pensar en D. Diego. El erudito D. Tomás Tamayo de Vargas (1624) vuelve a atribuir el librito a Mendoza, y Nicolás Antonio recoge en la *Bib. Hispana* las dos atribuciones: Mendoza y Ortega, y la autoridad del bibliógrafo sevillano era tal que bastó el hecho de citar en primer lugar a D. Diego para que a su nombre se atribuyera la novelita.

Publicó en 1874 Asensio el *Cancionero* de Sebastián de Orozco, y en él halló duplicado del famoso pasaje del ciego, estrellado contra una esquina por su lazarillo; y hacia Orozco se volvieron los ojos avizores de los críticos, y sobre todo Cejador agotó toda clase de argumentos para demostrar la paternidad de Orozco, sin conseguirlo, por desgracia: D. Emilio Cotarelo, en una sola página, deshizo el imponente tinglado que levantara Cejador.

¿Por qué no nos será permitido volver sobre el tema y estu-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

diar de nuevo la atribución de Mendoza? Consideremos las razones que se han venido esgrimiendo contra la paternidad de D. Diego:

a) *El silencio de los contemporáneos.*—Puede tener una explicación. Hoy, a la vista de la extensa biografía de D. Diego, sabemos que, por los días de la aparición del *Lazarillo* (1554, acaso 1553), D. Diego estaba incurso en la desgracia del Rey, Perdida la ciudad de Siena, en julio de 1552, Mendoza fué relevado de la Embajada de Roma, y estuvo en situación muy tirante con el Emperador. El César, en compensación de los servicios del Embajador, le dió la Encomienda de las Casas de Badajoz, en la Orden de Alcántara; pero se le abre proceso por supuesta malversación de los fondos destinados a la construcción del castillo de Siena. No era el momento más propicio para dar la cara en asunto tan liviano como el del librejo, aunque fuera para publicarlo, incluso con la esperanza de alguna ganancia. Por añadidura, en el año 1559, la Inquisición prohibe el libro: no querría Mendoza añadir disgusto a disgusto y tendría, por el contrario, interés en ocultar su nombre. Pudo correr oralmente la atribución, al igual de tantas otras composiciones como circularon con su nombre, que se dudó de que fueran suyas y que ahora se sabe documentalmente que las escribió.

El silencio del propio Mendoza, aparte de las razones políticas ya dichas, podría explicarse también por no querer dar importancia a una obrilla de escaso valor para un humanista enamorado del culto a la forma clásica, y que consideraría esta producción como una nonada.

Que no dijera nada D. Baltasar de Zúñiga no supone gran cosa, porque su esbozo de biografía es completamente fantástico y sin ningún valor histórico ni documental.

b) *El autor debió de conocer las desdichas de la gente humilde, cosa que no cabe pensar de un hijo del Conde de Tendilla.*—¿Y por qué no podría conocer el ilustre vástago de Men-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

doza todo lo que de las clases humildes se pinta en el *Lazarillo?* Cualquier persona que hubiera recorrido los caminos de España en aquel tiempo sabía de posadas y mesones, de molinos, de negros caballerizos, de mendigos, de criados, de azotes como castigo. ¿Es que por ser noble no podía tener espíritu de observación? Cuanto más que en la novela no hay grandes descripciones, y los hechos que narra pudieron ocurrir o situarse en cualquier lugar de España. No hay tampoco raros tipos de profundidad psicológica. En cambio, muestra el autor un gran conocimiento de la vida de las clases sociales más elevadas. El hidalgo acogido en Toledo sabía bien las maneras de vivir entre los nobles. Conocía las dificultades de servir a canónigos y señores de la iglesia, gente limitada y rutinaria; a caballeros de media talla (gran trabajo), por la circunstancia de los pagamentos a largo plazo, las deudas y "los libramientos en la recámara", es decir, las mandas testamentarias de objetos banales y vestidos usados. Sabía las ventajas y los inconvenientes de servir a un título de Castilla. Estaba perfectamente enterado de la manera de servir y de llegar a ser un gran privado: mentirle y agradarle, reírle sus donaires y costumbres, no decirle cosa que le pesase, ser diligente, no matarse por hacer las cosas que el señor no viese, y ponerse a reñir, si sabía que lo oía, por parecer que estaba interesadísimo en su cuidado, ponerse al exterior a favor del criado a quien el amo riñese, "decirle bien de lo que bien le estuviese y, por el contrario, ser malicioso, mofador, malsinar a los de casa y a los de fuera, pesquisar y procurar de saber vidas ajenas para contárselas, y otras muchas galas de esta calidad, *que hoy día se usan en palacio y a los señores parece bien. Y no quieren ver en sus casas hombres virtuosos; antes los aborrecen y tienen en poco y llaman nescios, y que no son personas de negocios ni con quien el señor se pueda descuidar.* Y con éstos los astutos usan, como digo, el día de hoy, de lo que yo usaría; mas no quiere mi ventura que le halle".

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

El autor, pues, del *Lazarillo* conocía la vida de los nobles y hasta del Palacio. Y las frases últimamente subrayadas, de que los hombres no quieren en sus casas hombres virtuosos, antes los aborrecen y tienen en poco, son perfectamente explicables en D. Diego Hurtado de Mendoza, relevado de su cargo de embajador, después de haber servido con alma y hacienda, y llegado a tal extremo que el César, por consejo de alguno de sus ministros, se negaba a recibirle y oírle sus descargos. "Los aborrescen y tienen en poco y llaman nescios." Palabras que podía escribir D. Diego de sí mismo con toda propiedad en el año 1553 precisamente.

Pinta con los colores más agradables al hidalgo, sin reprocharle otra cosa que su exceso de fatuidad y de presunción. Hasta el pobre Lázaro se siente tocado de compasión hacia el infeliz. El tipo más simpático de la novela es, sin duda, el hidalgo de Valladolid.

También el autor del *Lazarillo* conocía la esgrima, sabía del arte militar (contramina), tenía noticia de la vida de la curia y había leído los clásicos latinos, cosas éstas por las que Mendoza podía coincidir con otros muchos candidatos a la paternidad del libro famoso.

c) *El libro, de tintes amargos, refleja gran experiencia de la vida, cosa inverosímil en D. Diego, si escribió la novela siendo estudiante.*—No veo en el libro la tan decantada experiencia de la vida. Hay, sí, una buena dosis de lectura y gran habilidad literaria para utilizar elementos ajenos. Supo injertar cuentos y relatos tradicionales, como el episodio del ciego y del vino, el de la casa lóbrega y oscura, el de Massuccio sobre el buldero, así como aprovechó cualquier chiste para formar un episodio, sin parar en el color más o menos fuerte de los chistes usados, verbigracia, los del último capítulo, cuando Lázaro recibe la protección *sui generis* del Arcipreste del Salvador y llega a gran prosperidad y se levanta en "la cumbre de toda buena fortuna". No

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

hay tintes amargos, ya que ni siquiera el hambre de Lázaro deprime al lector, sino que le divierte, ni la escasez del infeliz hidalgo produce otro efecto que la compasión que Lázaro le tiene, y con él los lectores; como que no refleja cosas vividas, sino temas literarios. Si *Lazarillo* no tiene la alegría luminosa del *Rinconete*, está muy lejos del pesimismo y del amargor del *Guzmán de Alfarache*, o del dolor sarcástico del *Buscón*.

d) *No es creíble que el grave Embajador en Trento fuese el autor de tan liviano librejo.*—Claro que de la *gravedad* del Embajador podía ya dudarse antes de ahora, conocidas ciertas poesías que corren bajo su nombre, y leídas algunas composiciones festivas o satíricas a él atribuídas. Pero como de la autenticidad de gran parte de estos escritos se dudaba, se formó una idea de D. Diego, tan serio, tan grave como podía imaginarse al personaje designado por el César para abrir el Concilio de más importancia de la historia moderna de la Iglesia. Hoy ya no parece tan inverosímil que Mendoza sea el autor de cierto número de composiciones satíricas o festivas de subido color, que circularon en copias manuscritas y se conservan en nuestras bibliotecas. Hoy conocemos una serie de cartas íntimas de D. Diego que lo despojan un tanto de la tradicional gravedad digna de un Embajador y lo presentan más humano.

Era Mendoza, como se sabe, hechura en la carrera diplomática de D. Francisco de los Cobos, Secretario del César (digno, por cierto, de una monografía que mostrara al mundo la labor titánica del ministro en quien Don Carlos dejaba el peso de la administración del país durante sus continuadas ausencias). Y era, sin duda, Cobos tentado de la risa, y gustaba recibir noticias gratas de sus agentes y subordinados. Publicadas andan ciertas cartas que D. Luis de Avila y Zúñiga le escribiera desde Italia, en las que se vislumbra algo de la vida íntima de los altos dignatarios de la Corte imperial por aquellas calendas gloriosas. Y nuestros lectores pueden ver las que le dirigió D. Diego de Men-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

doza desde Venecia. Acostumbraba el Embajador a incluir, junto con la correspondencia oficial, billetes y cartas, la mayor parte de las veces autógrafos, en las que le contaba los asuntos más triviales e íntimos. Hablaba al secretario de sus romadizos y de otras enfermedades más graves, de sus pequeñas rabietas, de sus visitas oficiales y particulares; le recordaba frases o acciones de otros servidores del César en Italia, como el Marqués del Vasto; le hablaba de sus apuros económicos, de sus ilusiones por un obispado, de su disposición para servir incluso en Indias al lado de su hermano D. Antonio de Mendoza, Virrey de México, para hacer descubrimientos y conquistas.

La esposa de Cobos, D.ª María de Mendoza, leía algunas veces los billetes del Embajador y le reñía amablemente por las cosas que contaba, y estas alusiones servían de tema durante muchos días a cartas sucesivas. De los regalos que el secretario y su esposa le enviaban, destinaba algunas bolsas y dechados para obsequiar a una de las más bellas mujeres de Italia, que resultó ser judía, y de cuyas relaciones daba cuenta jocosamente durante muchos meses. Contaba con entusiasmo de la más hermosa viuda del mundo, con sus 8.000 ducados de renta, por cuyas prendas y por cuya dote suspiraba el erudito Embajador. Juzgaba su propio retrato, obra de Tiziano nada menos, con estas palabras: "Heme parecido de tanto más ruin gesto después que salí de allá que antes, que aún no osé ir a vísperas hoy a la judería. Mire Vª Sª qué tal estaré para entre cristianos." "Mi retrato irá con el primero; Vª Sª verá que no tengo tan ruin gesto en pintura como vivo en carnes."

Esta correspondencia nos muestra a Mendoza como un hombre de su época. Preocupado, en primer lugar, de los negocios del Estado, halla tiempo para tratar con literatos, como el Aretino; con artistas, como Sansovino y Tiziano; con eruditos, con impresores; recoge libros y manuscritos y estudia y trabaja por sí mismo, al lado de estudiosos españoles, como Páez de Castro y

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Antonio Agustín, hasta el punto de hacer traducciones de Aristóteles y de ser entendido en Matemáticas y Astronomía. Y todo esto como la cosa más natural del mundo, como una distracción más, divirtiéndose según era uso de los hombres del Renacimiento, en aquella Venecia tan propicia para recordar el *Carpe diem* horaciano. "Yo no me arrepiento —decía a D.ª María de Mendoza, la esposa de Cobos—, porque en mi vida vi lugar para hacer un hombre placer a otro que quiera bien, tan aparejado como éste."

El hombre que escribía esta serie de cartas a Cobos podía muy bien ser el autor de muchas que circulaban con su nombre y, desde luego, del *Lazarillo.*

Morel-Fatio aconsejaba buscar al autor del *Lazarillo* en el círculo de los hermanos Valdés, "*dans ce milleu* —decía— *d'esprits tres libres, tres preoccupés de questions sociales, politiques et religieuses, en litterature disciples de Lucien, que Charles Quint tolera un temps que l'intransigeance de Philippe II devait extirper a jamais du sol de l'Espagne.*" Esta hipótesis fué sugerida al erudito hispanista francés, seguido después de otros críticos españoles, por el espíritu anticlerical de algunos pasajes del *Lazarillo,* principalmente el capítulo V del buldero. Pero una cosa es el espíritu que informa los escritos de los hermanos Valdés y otra cosa la indiferencia religiosa que se nota en la novelita española: indiferencia religiosa que se detiene en la superficie de las cosas, sin profundizar, y que permanece oculta en la mente y en el corazón, y que se halla en toda la novelística italiana y, por reflejo, en la española. ¿No está ya el asunto del capítulo V en una novela de Massuccio Salernitano, como lo hizo notar el mismo Morel-Fatio? A tal propósito nos parecen bastantes oportunas las observaciones que hace M. Bataillon en su obra *Le roman picaresque* (París, 1931).

En las páginas de nuestra *Vida y obras de D. Diego Hurtado de Mendoza,* recientemente publicada, queda bien clara la idea

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

que la Corte de Roma había producido en D. Diego. El espíritu anticlerical que trasluce algún pasaje del *Lazarillo*, estaría muy en consonancia con las opiniones de Mendoza respecto de los Cardenales y de la Curia pontificia.

No puede hacerse gran hincapié en el aspecto estilístico del *Lazarillo* para compararlo con los escritos de Mendoza: el estilo seco, cortado y conciso del *Lazarillo* concuerda con el de estas cartas de Mendoza y con otras obras en prosa suyas. Pero acaso no se le pueda y deba dar gran valor a este punto, teniendo en cuenta que tales escritos, en forma de postdata, y para comentar una noticia o un suceso, habían de escribirse forzosamente de prisa, en forma abreviada, rápida y nerviosa. Uno de los escritos en que Mendoza debió de pensar más, y, sin embargo, redactó rápidamente, es la carta a Felipe II en 1552, dándole cuenta de su enprevista con el César en cuya desgracia había incurrido.

Claro es que hay que juzgar de muy distinta manera estos escritos, nerviosos y rápidos, hechos en momento de apasionamiento, que los redactados con sosiego y tranquilidad, retocados y revisados cuidadosamente. Solamente queremos notar que el *tono* de las cartas de Mendoza puede concordar con el del *Lazarillo*, para sacar la conclusión, de este dato y de los demás citados, de que no es improbable que la noticia dada por Valerio Andrés Taxandro, de ser Mendoza autor del libro de pasatiempo *El Lazarillo de Tormes*, respondiera a un hecho real.

Temas literarios en el "Lazarillo".

En la introducción del cuento italiano en España jugaron un papel importante el Comendador D. Francisco de los Cobos y D. Diego de Mendoza. Con motivo de la Embajada extraordinaria de D. Luis de Avila y Zúñiga a Roma, en 1539 y 1540, escri-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

bía a Cobos el Comendador Valenzuela (14 febrero 1540) y aludía a las visitas que el Tesorero Rábago habría hecho ya al Secretario: "A la cuenta que aquí hacemos —decía— el Tesorero Rábago llegó ahí a Vª Sª, aunque haya tenido los dos días de Carnaval en Barcelona; de quien habrá sabido Vª Sª lo de acá, y *buenos cuentos,* que llevaba notados en un libro para las noches, porque los sabe muy bien decir y escrevir, aunque los coronistas siempre suelen añadir algo para hacer más hermosa la historia." No sabemos que nadie haya seguido la pista a esta colección de cuentos de Rábago, que sería una de las más antiguas del siglo XVI en España.

El fecundísimo erudito Paz y Melia, en la introducción a la primera serie de su libro *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional,* donde reprodujo el *Libro de Chistes de Luis de Pinedo (Liber facetiarum et similitudinum Pinedo et amicorum),* dice que "entre los cuentos ha de reconocer el lector seguramente el gusto y el estilo de D. Diego Hurtado de Mendoza, y sospecho que la mayor parte fueron recogidos de su boca". Hacíale creer más esto el hecho de llevar un título latino, y el haber hallado uno de ellos repetido en carta de D. Diego al Duque del Infantado (1570), en esta forma:

"En las Cortes de Toledo fuísteis de parecer que pechasen los hijodalgos: allí os acuchillásteis con un alguacil, y habéis casado a vuestra hija con Sancho de Paz: no tratéis de honra, que el Rey tiene harta." La versión de Pinedo es posterior, y está recordada de memoria:

"Al Duque del Infantado escribieron una carta en las Cortes de Toledo, en la cual decía: pues casastes vuestra hija con Sancho de Paz, y consentistes el servicio del Rey, y acuchillastes con el alguacil, no curéis de honra, que el Rey tiene harta."

Y no deja de tener su importancia el subrayar que en esta misma colección, y en la parte que no publicó Paz y Melia, figura el cuentecillo que Foulché-Delbosc exhumó, como base del

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

episodio del entierro, tomado como origen de parte del tratado III del *Lazarillo:*

"Quaedam femina deplorabat virum suum, dicens: ¡Dónde os llevan, señor, amigo mío, a la casa escura, casa triste, casa sola, casa si axoar, casa onda! Amigo, respondió otro, corre, cierra mi casa, cuerpo de tal, que allá le llevan."

Todas las condiciones de la casa donde Lázaro fué a dar con su miseria están ya recogidas en este chiste, incluso lo de "honda", ya que siempre el caballero subía calle arriba, al salir de su casa, y traspasar por la calle larga y angosta.

Todavía otros elementos del *Libro de Chistes* pasaron al *Lazarillo,* según observación de Foulché-Delbosc: la costumbre de los mozos de ciego de ser mal criados y de engañar a sus amos, haciéndoles creer que el cuarto es real ducado; la costumbre de los ciegos de pedir limosna ante los lugares principales y rezando oraciones.

El *Liber facetiarum* está escrito parte antes de 1552, y parte después, sin que podamos saber la fecha a que estos cuentos citados pertenecen.

No puede, por desgracia, presentarse el documento fehaciente que diera por definitiva la atribución a D. Diego del *Lazarillo.* Terminaremos con un indicio más, muy significativo, en favor de la posibilidad de atribución: Trata el autor, en el prólogo de la obra, de justificar la publicación de su libro y trae para ello la autoridad de Plinio (que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena), la cuestión de gustos y, sobre todo, el deseo de los autores de verse recompensados con la fama y con la alabanza: "Porque si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dinero, mas con que vean y lean sus obras, y, si hay de qué, se las alaben". A fines casi de su vida, escribía D. Diego a Zurita (1 de diciembre de 1572) ofreciéndole el envío de ciertos libros que pudieran servir para su obra "a

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

trueque de que ponga en la historia memoria de cómo yo se lo di, porque hay casi setenta años y tengo necesidad de sacar la pressa a vivir muchos años más por el camino de la vanidad".

Por todas las consideraciones atrás apuntadas se ve que no tienen razón los críticos del siglo XIX para borrar definitivamente de la bibliografía de D. Diego el *Lazarillo*. Pudo el Embajador en Venecia y Roma escribirlo, y es de pensar que la afirmación de Andrés Taxandro se basara en algo, por desgracia desconocido hoy para nosotros.

Las comidas en la España del siglo XVI.

El tema del hambre en la novela picaresca merece especial consideración por el efecto desastroso que ha producido entre nacionales y extranjeros para la visión de conjunto de la vida social española en el Siglo de Oro. Se ha llegado a calificar al *Lazarillo* de apología burlesca, negativa y humorística del hambre; ha quedado flotando la impresión vaga de que aquellos españoles no comían, y todo su esfuerzo se reducía a procurarse por algún medio, lícito o ilícito, un mendrugo de pan, un plato de bazofia. De ahí se pasó a creer en el mito de la "sopa boba" de los conventos; y más adelante, cuando se quisieron buscar las raíces de la situación a que en el siglo XIX se llamó "decadencia" no se pudo hallar lema que mejor condensara la panacea contra nuestros males, sino aquello de "Escuela y despensa". Si los españoles, en un proceso lógico e histórico de desintegración, a cuyo desarrollo contribuyó no poco el alejamiento de nuestras cosas para buscar novedades y "luces" extrañas, perdieron su Imperio colonial, era lo más cómodo buscar las razones en la depauperación de la raza. Y todos los de mi generación hemos estado convencidos durante muchos años de que España era el país del mundo donde menos se comía, y todos hemos oído echar

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

la culpa de nuestros supuestos atrasos al cocido, como causa principalísima.

Si se preguntara por este punto de las comidas en el Siglo de Oro, de tal relieve e importancia para la vida de un país, incluso en el aspecto etnográfico, la masa general de los españoles cultos, y no digamos nada de los extranjeros, contestaría recordando la vida del Lazarillo, los apuros de Guzmán de Alfarache, las trágicas cenas que el Dómine Cabra daba a sus estudiantes. Se ha llegado a dar valor de documento histórico a las imaginaciones de la novela o del teatro. Y mientras no se estudie como Dios manda el Siglo de Oro, revolviendo los archivos y buscando en los documentos viejos la verdad que tras sus polvorientas y enrevesadas páginas ocultan, no se podrá llegar a tener una visión, ni aproximada siquiera, de lo que fué aquel gran siglo.

El tópico del hambre del pueblo español, utilizado con fin de caricatura y de contraste por los escritores de aquella edad, fué escogido por la "Leyenda negra" y utilizado para su labor disolvente de los valores hispánicos. No se fijaban en que hubiera sido absurdo pensar siquiera en una expansión imperial, tan brillante, honda y extensa como fué la española, llevada a cabo por un pueblo de hambrientos y desarrapados; no caían en la cuenta de que, si aquella situación que pintaba el humor jocoso de un escritor renacentista hubiera sido reflejo fiel de la sociedad, ésta se hubiera revuelto contra la broma, que habría sido entonces sarcasmo.

Hubo en el siglo XVI, según demuestra el reciente meritísimo trabajo del Profesor Hamilton, de la Universidad de Harvard, una *revolución de precios*, efecto natural de la importación de oro y plata de las Indias; pero España tuvo que preocuparse de la alimentación de las Indias, en una gran proporción, así como de llevar elementos para que aquellas remotas regiones fueran produciendo: la ganadería fué industria de origen español; muchos productos agrícolas, importados de España, se aclimata-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ron muy bien, y llegó a producirse trigo, cebada, hortalizas, legumbres. Precisamente por los años de 1551 y 1552, en los que el *Lazarillo* andaba redactándose quizá, los consultores del Gobierno en materias económicas pedían a las Cortes que se moderaran las sacas para Indias, "porque de aquí viene el principal daño del Reino", y que se prohibiese enviar obras hechas, ni seda, ni paños, ni hierros, *ni cultivadores ni esclavos de Castilla.* Hacia 1560 se exportaba de Cádiz y Sevilla solamente hasta 500.000 arrobas de vino cada año para las Indias.

El capítulo de provisión de armadas era algo imponente en el siglo XVI. Podría citar un detalle de la preparación de dos armadas que hizo el propio D. Diego de Mendoza, una de ellas la que llevó a Flandes el ejército que había de vencer en San Quintín, 1557. Veinte mil fanegas de pan necesitaba la armada, y a ese tenor la carne, el vino, pescado, legumbres, aceite, vinagre, sal, etc. ¿Dificultad principal que se presentaba para estos aprovisionamientos? La de transporte, los acarretos, como ellos decían. Y si había falta de trigo, se compraba en Francia.

No se ha puesto bastante la atención en el hecho del imponente desarrollo de la ganadería en el siglo XVI, que llega a dominar sobre la agricultura. El honrado Concejo de la Mesta supo defender sus intereses y evitar las roturaciones de dehesas y de terrenos de pastos. La producción de lana fué importantísima, pudiéndose mantener las fábricas españolas y todavía exportar grandes cantidades. La ciudad de Brujas, por ejemplo, recibía por los años de 1545 unas 40.000 balas de lana, anualmente, por valor de 640.000 ducados, a 16 ducados la bala. En los lugares de Segovia y de Cuenca, antes de 1573, reconocían las propias Cortes de Castilla que "no había hombre ni mujer, por viejo o inútil que fuese, muchacho ni niña de ninguna edad, que no tuviese orden y manera con qué ganar de comer y ayudarse unos a otros, tanto que era cosa notable caminar por toda la Serranía de la tierra de Segovia y de Cuenca y ver la ocupación que en

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

toda ella había, sin que ninguno, de ninguna edad, hombre ni mujer, holgase, entendiendo todos en la labor de la lana, unos en una cosa y otros en otra, y que no pudiendo ya haber los telares en Toledo, se henchían de ellos los lugares circunvecinos, y los unos y los otros estaban llenos de gente ocupada, ejercitada, rica y contenta, y no sólo los naturales de las mismas tierras, pero infinito número de forasteros".

Claro está que la carne de los miles y miles de ovejas que eran precisas para dar materia a las fábricas de España y Flandes se quedaría en España, y se la comerían los miles y miles de trabajadores de todas las industrias. Por ejemplo, los 130.000 tejedores de los 16.000 telares de Sevilla en tiempos de Carlos V; los 35.000 obreros de Segovia, que gastaban al año unos 7.000 quintales de lana para sus tres mil piezas de paño fino y para sus sombreros de todos los colores; los que en Cuenca fabricaban dos mil piezas anuales, más los paños verdes y azules, y los bonetes finos que se exportaban a todas las partes del mundo; los que trabajaban en los 16.000 telares de Zaragoza; los boneteros de Toledo, que llegaron a constituir íntegramente la parroquia de San Miguel; los 50.000 operarios que trabajaban la seda en Toledo a mediados del siglo XVI y que consumían 450.000 libras de seda en bruto; los que trabajaban en cueros y curtidos; los guanteros de Ocaña, con 72 maestros que cortaban al año más de 123.000 docenas de pares, muy apreciados en Europa.

He citado de propósito estos datos, relativos a Toledo y su región, entre los muchos que de toda España podrían mencionarse, por la especial significación que tienen en relación con el *Lazarillo*. No era, con toda seguridad, el hambre del mozalbete un reflejo real de la vida social toledana; cosa que, por otro lado, se vislumbra leyendo atentamente la obra; porque, aunque dice que no había caridad y que el año era malo de cosecha, Lázaro podía recoger de limosnas en dos horas más de seis libras de pan.

Si consideramos las comidas de tipo popular o regional, que

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

son tradicionales en todo el país, también hallaremos razones para confirmar que lo del hambre es un tópico. El denigrado cocido madrileño, aun en su forma elemental (claro que excluyo el qué durante la dominación roja llamaban los madrileños "cocido evacuado"), es plato sano y alimenticio, excesivo para dar las calorías y vitaminas que la ciencia moderna exige a la alimentación. No hablemos de su hermana mayor, o acaso su madre, la olla podrida, que todavía se saborea en Santander y otros lugares de Castilla; ni de la *fabada asturiana*, el *pote gallego* o el *gazpacho* típico manchego, a base de caza y tortas de pastores sin levadura; ni de la *paella valenciana*, a cuyo arroz le vienen bien todos los aditamentos; ni de las *munchetas* con lomo, catalanas; cualquiera de estos platos regionales, que ya existían en el siglo XVI, y que todavía siguen preparándose en el XX, puede llevar al ánimo el convencimiento de que las bodas de Camacho, en que Sancho Panza se refocilara, fueron una realidad. Y todavía, quien haya comido, obsequiado por algún amigo de la Mancha, descendiente de los hidalgos cervantinos, habrá podido comprobar que Castilla la Nueva, la región donde el autor renacentista hizo pasar hambre a Lázaro, es una tierra de Jauja.

Las comilonas en bautizos y mortuorios hubieron de prohibirlas los Reyes Católicos en sus Cédulas de 14 de octubre de 1493 y 15 de mayo de 1501; prohibición reiterada en Real Provisión de 23 de julio de 1519.

Ni éstas ni las de bodas y fiestas de cofradías y patronos de lugar pueden utilizarse como argumento, ya que son excepcionales; aunque bien podrían compararse con ocasiones semejantes en otros pueblos del planeta. Pero lo que no quiero dejar de anotar es el documento que mi buen amigo D. Cristóbal Espejo utilizó ya en 1921, tomándolo de los papeles relacionados con las Cortes de Madrid de 1592-1598. En el memorial que las Cortes enviaban al Rey en la sesión de 23 de noviembre de 1598, sobre el tema de la disminución de la labranza y la crianza, se

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

apuntan las causas de la situación, y entre ellas la colonización de Indias y la conquista de Nápoles, el exceso de estudiantes y religiosos, la concentración en las ciudades, "*los excesos en comer, vestir, y, sobre todo, en beber, pues habiendo más vino seis veces que hace cien años, y poca saca, vale más caro cada día*"; "*los alojamientos de la soldadesca, con la inveterada costumbre de darles opulentamente de comer*". Y entre los remedios propuestos figuraba uno muy significativo: "moderación en los trajes de labradores y sus hijos, *en comidas de gañanes y cavadores, de más valor que el trabajo*". Esto se escribía cuando ya estaba en la imprenta el manuscrito original de *El Pícaro Guzmán de Alfarache* (1599).

Tampoco puede hacerse hincapié en recordar las comidas y banquetes de Palacio, y las comidas ofrecidas por los Grandes y Títulos, porque, claro es, habían de ser algo excepcional; pero, en todo caso, reflejan una situación social con desahogo económico.

El género iniciado por el "Lazarillo".

El género literario que iniciaba el *Lazarillo* daba amplio margen para posteriores evoluciones. La serie de estampas o cuadritos que se podían acumular alrededor de una misma persona era indefinida. Lo que extraña es que durante la segunda mitad del siglo XVI no se produjera ningún ejemplo, salvo las continuaciones del propio *Lazarillo*, de escaso valor literario e imaginativo. Acaso haya de suplirlas con ciertas supuestas autobiografías o memorias, consideradas como históricas, aunque todas las trazas son de novelescas. La serie inacabable de aventuras de *Guzmán de Alfarache*, del *Escudero Marcos de Obregón*, o del *Buscón* (por citar sólo algunos ejemplos principales), tienen que ser forzosamente fantásticas, producto de la imaginación de

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

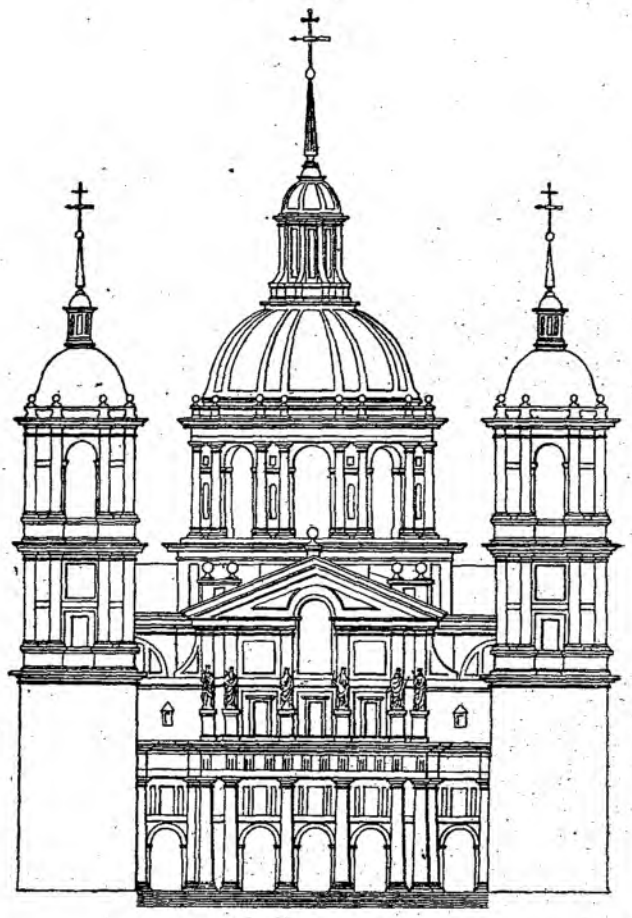
sus autores, en las cuales la tan decantada realidad está muy desfigurada. Divierten, interesan, apasionan si se quiere, pero aquello no ha podido existir. Dura podría ser la vida de algunos estudiantes en la Universidad de Alcalá, y en las escuelas de Gramática, pero nadie podrá pensar que el Dómine Cabra refleja un tipo real, sino una caricatura desaforada de aquellos beneméritos humanistas que educaron a la juventud española en el conocimiento de los clásicos, medula del saber renacentista. Ya observó Dámaso Alonso que "la obra de Quevedo es tan antirrealista como la gongorina, porque es sistemáticamente una grotesca deformación de la realidad. Es antirrealista su representación del mundo, lo es su procedimiento estilístico. *Calzaba diez y seis puntos de cara,* nos dice de una persona que tenía la cara atravesada por un chirlo de diez y seis puntos. Entiéndase la frase realmente. No es posible, ni lo será, a menos que no se reconozca que *calzar* está empleado en un sentido metafórico, que la significación lógica de la frase es enteramente irreal".

Irreal fué también el género picaresco en el *Lazarillo,* y producto del Renacimiento, obra de un autor que conocía los clásicos, y que aprovechaba cuentos de tradición medieval para darles un aspecto realista y mezclarlos con otros de procedencia italiana, vistiéndolos con un ropaje toledano. Reducida la picaresca a su verdadera condición de obra fingida, aunque con sus toques de realidad, no podrá emplearse como documento histórico para calificar a los españoles del Siglo de Oro; había algo más en la vida española que el mundo caricaturesco reproducido en tales novelas; en la literatura se daba constantemente el contraste entre las tendencias espiritualistas e idealistas y la grosera realidad. D. Diego de Mendoza, el posible autor del *Lazarillo,* es ejemplo fehaciente de la dualidad de tendencias aludida: en muchos de sus versos repite los temas del amor platónico y quintaesenciado de Petrarca y los italianos, y de Ausias March, y da paso en

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

nuestras letras a asuntos típicos de la literatura clásica, de Píndaro, de Virgilio, de Ovidio, de Claudiano; y en otros, a la manera de las sátiras burlescas de Berni y sus discípulos, desciende á tal grado de plebeyez y de grosería que no es extraño que se haya dudado en atribuirle muchas de estas composiciones.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.



Poesía

José María Pemán: *Las 17 canciones de las soledades.* (Anticipo del libro «Las flores del bien».).—Eugenio Montes (de la Real Academia Española): *Renan, en Monte Cassino.*—R. P. Oswaldo Lira: *La esencia de la poesía.* (Conclusión.)

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

LAS 17 CANCIONES DE LAS SOLEDADES

(Anticipo del libro LAS FLORES DEL BIEN)

POR

JOSE MARIA PEMAN

I

¡SOLEDAD para estar con el lirio!
¡soledad para estar con el viento!

¡Soledad para el dulce martirio
del pensamiento!

Soledad en mí, sin ti;
soledad sin mí, contigo;
soledad de amigo
que no vive en sí.

Por amor a la limpia verdad,
por amor a la luz transparente
¡soledad para estar dulcemente
con mi soledad!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

2

¡Silencio del alta mar!
¡desierto que no decoran
fuentes ni palmas!

¡Este no poder llegar
hasta el fondo de las almas
que más se adoran!

No hay para mi sed engaño
ni medida a mi medida:
¡ni hay beso y calor de vida,
soledad, de tu tamaño!

De todos desconocido
—¡ay soledad de la idea!—
soy como un pozo dormido
donde un silencio gotea.

Si un día —¡tan sólo un día!—
conociera mi agonía
la codiciada verdad:
¡sí será tu soledad
compañera de la mía!

3

Porque amo tanto el amarte
mi amor que era ayer pasión,
se ha empezado a hacer canción,
medida en verso y en arte,
dentro de mi corazón.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Porque amar es un violento
ciego impulso vegetal,
como el viento,
como el mal.

Pero al amar nuestro amor
se hace el impulso conciencia;
verso; y ciencia
de dolor.

Por eso de mi alma en flor
esta canción me ha brotado:
porque estoy enamorado
del amor.

Y su anhelo turbador
lo ha vuelto gracia y decoro
el cristal verde y sonoro
de mi silencio anterior.

4

Tanto amor se me veía
en el claro resplandor
de mi celeste alegría,
que todo, al paso, quería
un poco de tanto amor.

Me gritaba el rosal:
¡dame un poco de amor!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Y el zagal,
y la fuente de cristal:
¡dame un poco de amor!

Y el viento sonoro:
¡dame un poco de amor!

Y el alamillo de plata y oro:
¡un poco de amor!

Y la flor, y el árbol, y la fuente, a coro:
¡de amor!...

Y yo al viento y la flor,
y a la fuente y al árbol, muy quedo:
¡No puedo:
todo mi amor
lo guardo para el Amor!

5

La voz, el viento, la llama...
¡todo alude al amor para quien ama!

Organeaban los vientos
delgados, por los alisos.

Exactos en sus acentos
y precisos,
versos cantaban dorados
con un dejo de amargura.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

La palmera, su cintura,
de rojos oros quemados
se vestía.

Se iba muriendo lentamente el día
como una flor.

¡La voz, el viento, la llama:
todo aludía
al amor!

VERANO

6

¡Elegancia desnuda del alma!
Estío adentrado. Calor
y vuelo de azor
por la tierra calma.

¡Libertad interior!

Presencia sin norma.
Luz total del verano.
Quietud de la forma
dormida, en la mano.

Tentación del antiguo paseo
con nieve de luna
¡y el silencio interior del deseo
ahogado en la quieta laguna!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Sereno esplendor
del arroyo dormido.

¡Libertad interior
del amor, sin dolor,
ya vencido
el amor!

7

OTOÑO

Ya empieza a entrar en razón
el veranillo de Octubre.

(Ya se cubre
de nieves mi corazón.)

Sayal de ceniza oscura
cielo y campo: y en el centro
mi tristeza... ¡Todo dentro
de una gran perla madura!

Es la hora serena y grave
de la manzana: y la niña
desnuda, que, entre la viña,
pasa con paso suave...

Es la hora de renunciar
al amor de una mujer...

De olvidar,
de morir para nacer.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

¡De matar una pasión
con ese Amor asesino
que dora de un sol divino
las nieves del corazón!

8

Llévate mi corazón.
¡Me basta el cuerpo sediento
para buscarte!

Róbame voz y canción.
¡Me basta el grito en el viento
para llamarte!

¡Ciégame el tacto encendido!
¡Cuájame la boca muda!
¡Dame la muerte!

Sin luz, ni voz, ni sentido
¡me basta el alma desnuda
para quererte!

9

Ligera como un azar
soñé contigo de noche
¡y se llamaba soñar!

Beso y risa de mujer
soñé contigo en el día
¡y se llamaba querer!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Rota el alma de sufrir,
dejé de soñar contigo
¡y se llamaba morir!

10

Visitado fuí de anhelos
la mañana del perdón.

Mi pasión
absuelta; claros los cielos;
encalmado el desvarío...

¡y en lo hondo del corazón
mal curado de su encanto
—agua que aun llevaba el río—
aquel llanto
sin razón!

11

Vibrantes se quedaron mis sentidos
de los nardos de ayer.

(Lo que daba a los soplos perdidos
del viento que pasa, quiero darlo al Ser.)

De violas moradas
tengo ceñida la memoria.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial, 6/1944, #44.

(Lo que daba a esas nadas
de luces que vuelan, quiero darlo a la Gloria.)

Me humillaré de mi apartada vía.
Me humillaré de mi liviana flor.

(Déjame, sólo, la ufanía
de mi ciencia de Amor.)

Para ti, mi Señor,
una nueva canción joven y pura...

(Sólo te guardaría,
Señor, aquel acento que tenía
la voz de mi ternura.)

12

Las horas primaverales.
¡Y yo
desnudo por los rosales!

La fuente amarga del llanto.
¡Y yo
desnudo en el desencanto!

La guadaña que no pudo
resistir yerba ni flor,..
Y yo desnudo... ¡desnudo
ante tus juicios, Señor!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

13

PLENITUD

Fragancia de rosa mustia
que enerva mi decisión...
¡cómo te prueba hoy la angustia,
corazón!

Cómo temes la contienda
que mañana has de ganar
¡y esta hartura de empezar
otra senda!

Estas secas horas malas.
Este cansancio que siento
¿si son el alumbramiento
de otras alas?

¡Ay corazón!
¡Qué honda desesperación!
¡Qué turbadora inquietud!

No importa: yo sé que son
tus heraldos, Plenitud.

14

Se me desnudó el estilo
de ilusión y primavera.

(Mi alamillo desnudo canta en el filo
de la pradera...)

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Hasta aquí nada más
el esfuerzo creador.

Desde aquí, la paz.
Desde aquí, el domingo florido de amor.

¡Cómo se pierde
la voz de mi antiguo gozo
por esta lámina verde
—cristal y noche— del pozo
que llevo dentro!

Cómo me llegan al centro
de mis noches y mis días,
de mis males y mis bienes,
los martillos de tus sienes
—¡ay, amor!— junto a las mías...

15

IDEA DEL JARDIN

Jardín todo en mí hecho idea.
Jardín de pensadas flores.

Tu luz, en mí, ¡cómo crea
ya sin brisas ni colores,
el volumen de la tarde!

¡Cómo arde
de nueva luz infinita
ya ese jardín todo mío!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

¡Cómo grita
su deseo de ser frío
mármol de pensar eterno,
sin verano, sin invierno,
todo inmóvil... todo mío!

Estanque se tornó el río.
Y en la acacia, ya sin viento,
la canción se hizo escultura.

¡Oh mano serena y dura
de mi claro pensamiento!

16

CENTRO DE MI PENA

Este jardín sólo existe
porque existe en mi tristeza...

Su belleza
lenta y triste,
espléndidamente mía,
es colonia sojuzgada
de mi alta melancolía...

¡Fuera de mi pena, nada!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

17

Me he represado la vida
para dártela segura,
plena, quieta, florecida.

Toda está ya sin rotura
—primavera
sin fin, inmóvil, entera—
preparada para ti.

(¡Ay boda del alhelí
cuajado y el mármol duro!)

Tú en mí un pensamiento puro.
Y yo muriéndome en mí
por vivir en ti seguro.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial, 6/1944, #44.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

RENAN, EN MONTE CASSINO

POR

EUGENIO MONTES

(De la Real Academia Española).

TRAS el temblor del 48, fugaz momento de reacción en el proceso liberal del siglo, Ernesto Renán sintió ganas de salir de París. A Italia, pues. ¿En viaje de novios? Muy joven aún, seminarista desertor, ya se había divorciado de la Iglesia, traicionando su destino, pues había nacido para ser el mejor abad de Bretaña, goloso de latines y perdices, malogrado párroco de Treguiers, canónigo de Angers o magnífico obispo de Saint-Malo.

A pesar de sus herejías siempre me lo imagino pastor de una diócesis céltica, oyendo campanas bajo la llovizna, en un palacio de piedra fría con jardín antiguo, declinando el "rosa-rosae", y el rodon griego, y ¿cómo se dirá rosa en hebreo que, ¡ay de mí!, no lo sé? Luego, oficiando en los ritos solemnes de la Ascensión y el Corpus, preparando eruditos sermones sobre San Agustín y San Bernardo con más elocuencia que Bossuet y más puras fuentes que Mabillon; tomando su polvito de rapé; su chocolate a las cinco; dándose su paseo a la tarde en un coche con buen

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tronco de mulas. Una vez al año, la visita a la diócesis, parándose en los conventos a descifrar epitafios y a requisar manuscritos; sonriéndose de los errores del profesor de Retórica que le atribuye a Virgilio un verso de Lucrecio; aguantando con católica y jerárquica cachaza los chismes de las monjitas a cambio del dulce de membrillo que preparan para su Ilustrísima; dándole, bondadoso, su amatista al beso de los niños, y, maligno, su réspice a las ediciones clásicas de los benedictinos de Santo Mauro.

Pero hay destinos que no se cumplen. Quizá yo mismo haya parejamente nacido para obispo de Orense. A pesar de que ya no exista don Gabino, no me hubieran faltado padrinos para el caso, pues Salvador Lissarrague revolvería Roma con Santiago, además de contar con los votos de la hidalguía del país y valiosos apoyos, pues aquí, en confianza, os contaré que en ocasión de hallarse vacante la silla, don Ramón Otero Pedrayo me confesó que yo era su candidato "in pectore".

Volviendo a Renán. Colgó la sotana un día en que, acodado a la ventana de San Sulpicio, vió pasar por la calle, arrogante y atropelladora, del brazo de Augusto Comte, una dama entonces de moda, rejuvenecida jamona con desvaríos otoñales y manía donjuanesca, "vamp" del ochocientos. Se llamaba la "Ciencia", pero en el Barrio Latino le habían puesto de apodo "La Positiva". Por esa bebió los vientos el seminarista, buscándola por todos los alrededores de la Sorbona y las esquinas del Colegio de Francia, donde también le acechaba, a través de sus anteojos, feo amante sin esperanzas, el pobre y desdeñado Littré.

El diablo las arma. "La Positiva" y Comte andaban de moños. El hombre fuego, la mujer estopa. Tal vez Renán presiente los peligros y tiene un minuto de indecisión y drama. Sí, no, sí, no. Total, escoge la peor parte. Allá van, fugados, "La Positiva" y el sansulpiciano en la borda de una corbeta a vela, llamada "La Veloce", a cinco millas por hora rumbo a Civita Vecchia. Y ya en el camino, conforme bordean la isla de Elba, ¿qué ocurre?

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Pues que se pasa las horas charlando con un misionero. Que en el fondo le interesa más la Fe que "La Positiva". Y que la carta que al desembarcar le envía a su hermana Enriqueta, sabe a desilusión y arrepentimiento: "En rigor, los paganos no han comprendido nada en esto de la dicha. Nada les preocupó más, nada se propusieron de modo más obsesivo. Está en la ataraxia, decía uno. En el placer, respondía otro. Pues bien, no. La felicidad consiste en no desearla, en alejarse tanto de sí mismo, en enajenarse hasta el punto de no mirarse ya, absorto en un gran fin sin vuelta posible. *Fili, relinque te et invenies me...* Lo que el Evangelio llama perder el alma para encontrarla. Quien calcula su dicha, la combina y la arregla, la deja escapar. Aun si el obstáculo no le viniese de fuera, le vendría de su corazón. Sólo el Cristianismo ha entendido esto. *Beati pauperes, beati mites...*". ¡Y éste era el que había colgado la sotana!

Ya en Roma se siente traspasado por la espiritualidad de la urbe. Cada mañana, a primera hora, antes de encerrarse, rata de biblioteca, en la espelunca de los archivos, acude al Ara Coeli. Piensa en el Júpiter Capitolino de la Antigüedad. Contempla desde la terraza las colinas que ciñen el Transtevere. Luego se va, por las calles adyacentes, hasta el puente Sixtino, y subiendo la Longaretta y la Longara oye dar las diez cuando cruza la plaza de San Pedro para estudiar en La Vaticana. ¿Comer? ¿Quién piensa en eso teniendo delante miles de libros? Sale a las tres o las cuatro. El crepúsculo le encuentra en San Pietro in Montorio, donde Miguel de Molinos sufrió larga prisión, mientras la vecina cascada le humedecía la desértica sequedad del alma quieta. A veces a San Onofre. En la galería Corsini queda tan empapado de hermosura que le escribe a su hermana: "*Oh, mon Henriette, que je comprends bien l'Italie! Que je l'aime!*"

Pero hay algo que les emociona más aún que la galería Corsini: las Madonnas de las hornacinas, las imágenes sacras en las calles, una predicación en el Coliseo, el Día de Todos los San-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tos, en la que el pueblo rodea a un gesticulante capuchino, y lo cotidiano, lo habitual se avecina a lo extraordinario e insólito, pues en tanto el fraile evoca el ultramundo, un oyente se apoya, tranquilo y parsimonioso, en el fuste de una columna, y en las gradas mismas de la Cruz una madre amamanta y duerme al niño con ronroneo de padrenuestro. En carta a Berthelot: "Venía prevenido contra esta religiosidad del Sur. Traía provisión de frases hechas sobre este culto sensual... Pues bien, las Madonnas me han vencido. Encuentro en este pueblo, en su fe, en su civilización, una altura, una poesía, una espiritualidad incomparables. ¿Cómo explicaros todo eso?..."

Y a Enriqueta: "Nunca he percibido tan nítidamente en su gran universalidad esta ley eterna de la naturaleza humana que la filosofía moderna ha olvidado demasiado: *La Humanidad es religiosa.*" Reveladora confesión involuntaria. Vencido, nunca habría de querer reconocerse convencido. Hay quien sabiéndolo todo, se ignora a sí mismo por completo. Quizá el conocimiento de lo objetivo y de lo subjetivo estén en razón inversa, y a mayor agudeza sobre lo ajeno corresponda mayor error sobre lo propio. No me falta ni el espesor de un papel de seda para llegar a esa —¿triste?— conclusión.

Mientras la fe de la infancia asaltaba con tanto ímpetu al renegado, mientras éste se debatía contra la evidencia como Jacob con el Angel, se publicaban en las revistas de París los originales que había dejado el año anterior con sus primeras críticas laicas a la revelación evangélica, sus profanos análisis de Lucas y Marcos, esbozos de futuros capítulos de la célebre *Vida de Jesús.* Todos los ateos de Europa comenzaban a aprender sus argumentos. El abate Dupanloup, más tarde obispo de Orleans, antiguo maestro suyo en el Seminario, le escribe con infinita ternura al hijo pródigo, enviándole visitas para monseñores romanos: "Querido hijo. Espero de Roma grandes beneficios para tu alma. Tengo ahí algunos amigos. Son muy cristianos. Temo, en

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

cambio, que tú no poseas ya la dicha de serlo. No obstante, supongo que te acogerán bien. Deseándote la luz que quizás ya has perdido, y esperando que la recobres ahí donde la luz habita..." Cariñosamente le acogieron, en efecto, los monseñores. Tal era su encanto que incluso los que debieran odiarle le querían. Cierto que su alma lloviznaba poesía.

A Nápoles. La miseria moral del absolutismo y de la plebe de las dos Sicilias le quita ganas de quedarse. Siente la maravilla de la naturaleza, mas no le basta: "A esta coqueta Partenope, dormida a la sombra de los naranjos, prefiero mi vieja matrona romana con sus arrugas y su secular tristeza." No le agradan demasiado los sabios napolitanos. En cambio le resulta muy simpático un casi prisionero ilustre, ilustrísimo, a quien el Borbón calificaba de peligroso liberal y revolucionario. ¿Su nombre? Pío Nono.

Solicita la entrevista. Probablemente al Papa le dijeron que se trataba de un joven sabio francés, hebraista de genio, que había venido con una pensión oficial a coleccionar códices. Y todo esto era verdad, aunque no toda la verdad. El Gobierno francés pasaba por reaccionario y estaba en alianza con el Estado Pontificio. Las tropas galas ocupaban Roma esperando su regreso... En fin, le recibió por equivocación. Fué en Portici, y el día de Reyes del 50. Ambos eran amigos del diálogo. Charlaron largamente y con familiaridad. Renán le pide un recuerdo para su madre. El Papa le regala un bellísimo capítulo en amatista y se lo bendice. Sale el capítulo para Bretaña con un relato de la visita: "Amo mucho a Pío IX y estoy persuadido de que su bendición te llevará la felicidad."

A Monte Cassino. Etapa en San Germano. Y de allí, en burro, al Monasterio, donde le dieron hospitalidad generosa. Era el único huésped de la abadía, entonces en muy extrañas circunstancias. El "abominable gobierno" napolitano la tenía aislada, en apretado cerco. Hasta los dragones habían subido la rampa

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

echando chispas, sellando la imprenta del Monasterio para que no editaran más "libelos subversivos", y deteniendo al Padre Tosti, gonfalonero de la rebeldía. Esta consistía en propugnar la unidad de Italia, o sea, la causa nacional y liberal, encabezada por el Pontífice. Querían que fuese Roma quien la hiciese, tal vez para que no se hiciese, como aconteció, contra Roma.

A las pocas horas ya están él y ellos fascinados. El bibliotecario, el Padre Sebastián, no sale de su estupor ante aquel mozo que llega sabiéndose de memoria el catálogo; que lee de corrido los más difíciles textos hebreos, coptos, sirios, árabes; que le conoce todo y lo encuentra todo como por modo mágico, pues ya en la primera tarde descubre un ignorado libro de Abelardo, que copia para Víctor Coussin. Pero, a su vez, el forastero se queda seducido por el insospechado ambiente rosminiano. Temía encontrarse unos frailazos groseros, reaccionarios e ignorantes, y, por el contrario, muestran vivacidad, sentido de lo moderno, gusto por la filosofía, elevación de alma.

Tras las horas de biblioteca, otras de noble ocio contemplativo en el banco del jardín, en las terrazas desde donde se ven hacia un lado amplios horizontes de soledad y montaña, y al otro, allá hacia Formia y Gaeta, se presiente el temblor de la marina. Después, en los paseos de la tarde por el bosque y el valle, y en el refectorio, el coloquio se mantiene en unánimes cimas de espiritualidad. Renán mide la trascendencia de la fundación benedictina en el contraste con la incapacidad moderna y profana para hacer convivir tres personas durante un mes. En verdad, sólo el Espíritu religa. Un momento, ante el vecino Monasterio de Santa Escolástica, la hermana de San Benito, que el fundador sólo visitaba un día al año, pero cuyo tejado veía a todas horas, un momento digo, al hereje se le llenan de lágrimas los ojos. Y muchos momentos siente la tentación de tomar el hábito —él, que había colgado la sotana—, y le parece oír una voz, mandándole: "Planta tu tienda aquí, en el Apenino."

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

En el instante de partir, le piden un autógrafo. La pluma suspensa en el aire, el corazón agitado, escribe: *Unum est necessarium: Maria elegit meliorem partem.* (Una sola cosa es necesaria: María escogió la mejor parte.)

Hace diez años tuve yo ese autógrafo ante mis ojos. Ahora será polvo y nostalgia. Todo en Cassino es ceniza. Y, sin embargo, amigos, más ceniza dejará lo otro: la acción, el ímpetu, el poder, el mundo.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

LA ESENCIA DE LA POESIA

POR EL

R. P. OSWALDO LIRA

(CONCLUSION)

UNA consideración que viene a reforzar poderosamente lo dicho hasta ahora es que, por haberse asimilado el poeta el concepto práctico de la obra, aun en su aspecto intencional, todo vínculo queda interrumpido entre el poema y el mundo exterior. La labor asimiladora, al imponer su propio cuño, ha agregado una determinación de que dicho concepto o razón formal abstracta carecía (32). Por eso, y aunque las apariencias digan otra cosa, no nos engañemos: el poema no puede referirse a nada fuera del ejemplar que le sirvió de causa, fuera del poeta mismo en cuanto afectado por dicho ejemplar. Sí; es cierto que de la misma manera que un reloj se ordena a medir el tiempo parece que un cuadro podría también ordenarse a decorar un salón de sesiones, o una romanza a realzar una fiesta de caridad. Puras apariencias. Todo aquello se ordena a algo, sí; pero no *de la misma manera*. Lo que en el reloj es ordenación directa, es indirecta en el cuadro o la romanza por la interposición del yo del poeta. Para el reloj, aquello forma hasta tal punto su misma esencia que, de no lograrlo, muere

(32) Lo cual constituye esencialmente su diferencia con el mero artesano.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

como reloj; para el cuadro o la romanza, empero, sucede todo lo contrario: si no hay salón que decorar o fiesta que realzar, mejor; allí quedan en tal caso uno y otra en su verdadera luz, íntegros, imperturbables, perfectos. Es que la intervención del poeta, al provocar una solución de continuidad entre el poema y la Naturaleza, transforma aquellos objetivos de *fines operis* que pudieron haber sido, en *fines operantis,* en propósito desconectados de la constitución esencial del poema, y que únicamente pueden intervenir en su producción si el artífice los ha incorporado previamente a su plan creador, de modo que actúen en verdad como uno de los tantos elementos de que puede constar el principio generador de la obra.

Establecidas ya estas bases, puede entrarse a resolver directamente la dificultad. Para lograrlo, es preciso distinguir lo que en el proceso creador es esencial y lo que no hace más que integrarle según las circunstancias concretas que pudiere revestir. Esencialmente considerado, no hay vuelta; el poema es para el poeta porque el efecto es para la causa, de manera que negar esto supondría echar por tierra el principio mismo de causalidad. Ahora, si consideramos el caso concreto del hombre, el problema cambia de signo: aquí, en efecto, la obra se presenta revestida del doble carácter de efecto y de fin. De efecto porque su cristalización en una materia convenientemente dispuesta es el resultado inmediato de la labor del poeta que le impone la huella de la propia personalidad. De fin, porque el poeta la necesita a todo trance, supuesta su particular contextura psicológica que le hace diferenciarse del filósofo y del héroe, como uno de los medios imprescindibles a que debe echar mano para poseerse a sí propio en inefable abrazo espiritual. De modo que, en cuanto efecto, el poema es para el poeta, y en cuanto fin, el poeta para el poema.

Para comprender acertadamente esta doble condición de la obra bella, es necesario analizarla a la luz de la doble condición que se descubre en el poeta; así se ve a las claras cómo hay entre unos y otros la más estrecha correspondencia. Al poeta, como sujeto afectado por la determinación del concepto práctico, corresponde en la obra su

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

condición de fin, mientras que al poeta, dueño ya de dicha determinación y actuando en su virtud, se presenta la obra como mero efecto de su labor. Es que lo *poemático* del poema, aquellos factores a que debe su condición de tal, es sólo uno de los tantos aspectos que encierra y ofrece esa concreta realidad que es la obra bella. Y ésta es la gran diferencia que media entre ella y la creatura de Dios. Producto total del Acto puro, la relación de dependencia que une a la creatura con su Causa invade y penetra, hasta constituirlo por entero, todo su ser (33), y no sólo el específico, sino también el individual, porque el término propio de la actividad divina es la esencia concreta y en posesión hasta de sus últimas determinaciones individuales. El poema, en cambio, por lo mismo que es una unidad accidental, es también un ente accidental, porque su principio formal, que es quien le asegura su persistencia en el ser, necesita, para subsistir, de una materia constituída ya en su ser específico, es decir, provista de su correspondiente forma sustancial. De aquí que sí se libra de la condición de mero accidente, al igual de una superficie o color adosados a un volumen, no lo debe a la forma que le infunde el poeta y que lo constituye obra bella, sino a los materiales preexistentes que el mismo artífice eligió como depositarios y custodios de su ideal.

En esta inferioridad ontológica para subsistir que manifiesta la forma del poema cuando se la compara con la materia que le sirve de sujeto de inherencia, radican en gran parte los motivos de incomprensión de que se hace víctima a la obra bella. Lo curioso y paradójico es que, hallándose en igual caso el mero artefacto mecánico, las ideas que se posee acerca de él son, por lo general, más acertadas. Nos referimos aquí, sobre todo, a aquella actitud, tan común entre gente culta pero desprovista totalmente de sentido poético, aquella gente que constituye lo que se ha convenido tácitamente en llamar el *gran mundo*, de valorar toda obra de arte según sus condiciones religiosas, pe-

(33) La noción de creatura es, en efecto, una de esas que los escolásticos llaman *relationes secundum dici* o trascendentales, para distinguirlas de la relación predicamental o *secundum esse*, el πρός τί de Aristóteles.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

dagógicas, moralizantes y sabe Dios de cuantas especies más, cuyo conjunto forma eso que tan ramplona como inconscientemente se ha dado en llamar su *fondo*, cuando la expresión procedente en limpio, exacto y claro lenguaje, es la de *materia* de la obra (34). Impresionados por la solidez que ofrecen los materiales, sobre todo si se les compara con lo precario y físicamente endeble de la forma artística —siempre la sustancia se manifiesta revestida de mucha mayor consistencia ontológica que el accidente—, los críticos del gran mundo le conceden sin más la primacía. Con ello demuestran absoluta ignorancia de la doctrina importantísima de los objetos formales; porque si en un orden determinado existe una también determinada jerarquía de valores, es muy posible, si no seguro, que lo mismo que en dicho orden aparece como real jerarquía, se convierta, al pasar a otro cualquiera, en no menos manifiesta y real anarquía. Esto es lo que sucede en nuestro caso. En el orden de la suficiencia ontológica, ningún accidente puede pretender resistir la comparación con la sustancia (35), porque la *subsistencia* de que ésta disfruta la constituye en situación privilegiada. En cambio, en el de la especificación y determinación en sí consideradas, todas las ventajas se hallan de parte del accidente, porque tanto en el caso de la materia prima como en el de la ya existente, la determinación que les pudiere venir corre siempre a cargo de la forma tanto sustancial como accidental. Y así, cuando se trata de una determinación accidental, la primacía le corresponderá al propio accidente, porque bajo este aspecto la misma forma sustancial sólo pue-

(34) Aunque el pensamiento de estas líneas es muy claro, sin embargo, dado lo delicado del asunto, conviene afirmar categóricamente que no se rechaza para la obra la posibilidad de ostentar los dichos valores. Lo que se afirma es tan sólo que ningún valor extra-artístico puede ocupar en el poema el sitio *formal* reservado por definición para los valores artísticos o poéticos, y que, en consecuencia, si éstos faltan, ninguno de los otros será capaz de hacer de la obra una obra bella, un poema.

(35) Como lo muestra el contexto, se alude en estas líneas a la sustancia concreta e individual, llamada en lenguaje escolástico *substantia prima*, cuya función exclusiva es la de servir de sujeto tanto desde el pnnto de vista metafísico como del gramatical y lógico.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

de ostentar potencialidad, mientras que todas las ventajas están en este caso de parte del accidente que, dicho sea de paso, es siempre forma, determinación, actualidad.

En realidad, tanto en el orden sustancial como en el accidental, la especificación debe necesariamente ser de incumbencia de la forma. El que algunas de entre ellas se encuentren dotadas de suficiente consistencia ontológica para exigir nada más que un colaborador totalmente indeterminado y pasivo en la gran empresa de alcanzar la existencia, mientras que otras, más débiles, lo reclaman ya provisto de determinación sustancial, es algo que nada tiene que ver con la propia función especificadora. Santo Tomás lo afirma categóricamente para el conocimiento (36), pero su argumento tiene valor universal. Donde estén juntas y ligadas materia con forma, siempre la forma, en cuanto tal, y porque es fuente de perfecciones, será de las dos la más perfecta. Tal acontece, como es forzoso, con el poema. Su forma es accidental y pertenece a la cuarta y última de las especies en que Aristóteles divide su categoría de *cualidad*. Luego su ser, su entidad, y con ella su unidad, han de ser también accidentales; no cabe, en efecto, dentro de las posibilidades del espíritu humano el que mediante sus precisas facultades espirituales llegue a producir sustancias. ¿A qué, entonces, y con qué derecho exigirle al poema entidad y unidad sussustanciales? Si es poema por su forma, por ella también simplemente es a secas, y esta sola consideración es más que suficiente para fijar bien las posiciones en este asunto. Bajo este aspecto, el único verdadero, del poema, la forma, aunque de suyo accidental, es para él su elemento más importante, su primer principio intrínseco de ser, la fuente de todas sus perfecciones (37). Y que no se alegue que al igual de los demás

(36) *Contra gentes,* l. I, cap. 44. Cfr. Ferrariense i. h. l.

(37) Esta es la razón por qué resulta absurdo, como observa sagazmente Valéry, desmontar una poesía y reducirla a prosa para ver cuál es su significado, lo que ha querido decir el poeta. ¡Como si en lo que ha querido *hacer,* no decir, el poeta no entrara principalísimamente la forma, y como si lo que ha querido hacer el poeta no fuese mucho más importante que lo que quiso decir! Desmontar el poema es aniquilarlo, porque al igual de toda realidad, el poema lo es por su

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

seres naturales o artificiales del universo visible la materia también es uno de los ingredientes esenciales del poema, porque la respuesta es muy fácil: cuando dos elementos igualmente necesarios se unen como determinante y determinado para constituir un compuesto, la importancia de cada cual se mide por el grado de perfección de que disfruta; y como quien dice perfección dice *ipso facto* determinación. es natural que el más importante sea el que ejerce la función de determinar, que éste sea también, por lo mismo, la fuente de perfecciones del poema, en especial de la suprema de todas ellas que es el ser, Ahora bien, la materia, en el orden en que es materia, es, más que algo indeterminado, pura y simple indeterminación, así como la forma, siempre dentro del orden en que es forma, pura y simple perfección. Esto es lo que no ven —¡qué van a verlo!— los moralizantes inoportunos, porque tampoco son capaces de considerar este problema a la luz de la profunda doctrina del Doctor Angélico de que los hábitos —y el arte es uno de ellos— se especifican ante todo y sobre todo por su objeto.

Aquí tal vez podría surgir nuevamente la objeción ya resuelta, porque el que el poema disfrute del ser y demás perfecciones gracias a su forma no quita el que esta misma resida también en la mente del artífice, y que aquí goce de los mismos privilegios, si no mayores, ya que en el caso presente goza del mismo modo de ser espiritual de la inteligencia en que reside —la *forma* humana goza en el mármol de existencia marmórea...—, mientras que en la obra el tal modo de ser es material. ¿Habremos, entonces, de volver al punto de partida terminando por confesar que el poema es, al fin de cuentas, un puro mecanismo? No, porque nunca hemos estado tan cerca como ahora de la solución definitiva, ya que con la que se ha de dar ahora caen los últimos restos de esta sutil antinomia. Por lo pronto, la misión que desempeña la forma en el poema como constitutivo esencial no admi-

---

forma, no por su mal llamado fondo. Pero los profesores de retórica, además de ser generalmente analfabetos en filosofía, suelen ser los peores enemigos del arte y de la poesía.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

te comparación con el carácter puramente accidental que reviste para su sujeto de inherencia, el espíritu del artífice. Además, y esto es fundamental, no obstante que tanto en el poema como en el poeta la forma es un accidente (38), en el poeta lo es intencionalmente mientras que en el poema, real y entitativamente. Y con este *distinguo* entramos en el fondo de la cuestión.

En el poeta, la forma no es accidente en cuanto forma, porque dada la naturaleza del intelecto humano, todas las que en él se encuentran —conceptos especulativos o prácticos— le son inherentes de modo intencional, no físico o entitativo, mientras que en el poema la inherencia que mantiene unida la forma a la materia es perfectamente física. Por esta razón, y dado el modo de ser que allí adopta, la forma existente en el intelecto incluye necesariamente la relación a un objeto, mientras que en el poema es ella misma el objeto, ya que la materia sólo actúa como soporte indeterminado bajo el aspecto poemático. De aquí que el modo de existir físico sea, de suyo y en cuanto tal, más perfecto que el representativo, y que cuando una misma esencia abstracta reviste ambas modalidades de existencia, la que es intencional de entre ellas se refiera siempre a la física, como lo relativo en un género determinado ha de referirse por fuerza a lo que dentro de ese género es absoluto. Esta es la gran razón por qué, en la consideración a secas de la obra bella, prima el punto de vista físico sobre el intencional, y que se diga y repita, sin mayores precisiones, que el poema es un fin en sí mismo, y que mientras el poeta no tiene más remedio que subordinársele, se muestre, a su vez, irreductiblemente re-

---

(38) Para evitar confusiones en este punto, hay que observar que el accidente puede considerarse desde dos puntos de vista, el lógico y el metafísico. Desde el primero, es accidente lo que no es *propiedad* de un sujeto *(accidens praedicabile,* que dicen los escolásticos); desde el segundo, es accidente lo que no es *sustancia (accidens praedicamentale).* Valga un ejemplo por muchos raciocinios: la inteligencia, en el hombre, es propiedad, y esencial al mismo hombre, y no accidente predicable, mientras que por no identificarse con la propia esencia humana —ninguna sustancia creada es inmediatamente operativa—, es un accidente predicamental.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

fractario a toda intrínseca subordinación. Una vez más se advierte que el conflicto, más aparente que real, cuya solución ha ocupado estas últimas páginas, radica exclusivamente en que el artífice es, a la vez, determinante y determinado. Que si fuese lo suficientemente perfecto en su esencia sustancial el concepto práctico, o forma según la cual va dando perfil a la obra, sería también entitativo en él, y su única condición de artífice, la de soberano.

Lo cual es el caso de sólo Dios.

Resuelta la antinomia, queda convertida la creatura poética en punto de contacto entre las exigencias del hombre y las de Dios: aquéllas expresadas por la forma, y las divinas por la materia. Bajo esta luz, el sometimiento a las exigencias intrínsecas de los materiales empleados en la elaboración del poema, cobra el aspecto nada menos que de un necesario sometimiento al plan divino. El Creador ha infundido en toda materia existente un principio intrínseco perfectivo que es para ella la fuente de las propiedades y la constituye en especie determinada, con lo cual las exigencias de la materia vienen a ser, en buenas cuentas, las de su forma sustancial. El mármol exige que se le trate como mármol, la madera como madera, los sonidos como sonidos, las palabras como palabras. En violar tales exigencias sí que se comete atentado contra el plan divino, no en aumentar las realidades existentes con reflejos insospechados de la persona humana. De aquí que resulte tan repulsiva toda *tesis* en una obra de arte, toda *intención* moralizante, es decir, toda norma moralizadora que no haya sido previamente incorporada al ejemplar poético, al estado de inspiración. De aquí también lo grotesco de las imitaciones (39) —imitación piedra, imitación mármol— y su inmoralidad, que es la inmoralidad de la mentira, cosa en la cual ni se les ocurre pensar a los críticos timoratos. Por

---

(39) Como p. ej., realizar construcciones ojivales con hierro y cemento, en vez de inventar, como era lógico, un estilo que respetara las exigencias y explotara las posibilidades de estos nuevos materiales.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

aquí, finalmente, puede apreciarse —y esta reflexión viene a modo de paréntesis— la importancia del influjo cristiano en el arte, no en el sentido de que imponga una técnica especial, sino en cuanto somete a disciplina el alma del poeta y le permite de este modo, con menor dificultad, conciliar las exigencias de la forma del poeta con las sustanciales de la materia artística, que, en último término, son las de Dios.

Al través de tantas argumentaciones, ha aparecido, por fin, en plena luz, cómo la actividad poética del hombre, considerada en su pura línea formal de creación, no supone ni tampoco encierra ningún atentado contra el Acto puro, contra los privilegios estrictamente incomunicables de la esencia divina. En la raíz de la poesía sólo alienta un afán nobilísimo de actualizar algunas de las más nobles posibilidades que Dios ha plantado allá, en lo más hondo, íntimo y secreto de la persona humana. Actualizarlas, hacerlas florecer, fructificar, implica necesariamente, y por más que el poeta no lo quiera y aun lo excluya por voluntad formal contraria, llevar a efecto una semejanza que es, para el ser humano, uno de sus más excelsos títulos de nobleza metafísica. Por eso afirma profundamente la admirable Gabriela Mistral que no hay arte ateo, porque aun en el caso de blasfemar, el artista, al crear, afirma su semejanza con Dios. Este es el único modo de apreciar la poesía digno de ella, digno del Acto puro, a quien pertenece en propiedad. Todos los temores, todas las irritaciones, sordas o declaradas, conscientes o instintivas, que sacuden al hombre-masa cuando se enfrenta con manifestaciones auténticas de espíritu creador, no son sino eso: formas mezquinas, rastreras, morbosas y repugnantes de una total incapacidad para advertir, en cuanto es posible a nuestras pupilas de aves nocturnas, la grandeza y bondad infinitas del Creador.

III.—Sintonía entre concepto práctico y artífice.

Entrando a analizar ahora una nueva faceta del misterio poético, es preciso averiguar cuáles son las condiciones que el concepto prác-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tico puede ofrecer como inherentes a su esencia para lograr que el sujeto agente, el artífice, en este caso, abandone su estado de indecisión previa y se lo apropie y asimile. Porque cuanto hasta ahora queda dicho acerca de este punto, se ha referido nada más que a las fases del mismo proceso asimilador; pero de ningún modo o sólo en forma muy somera a lo que en el objeto pudiere actuar como estímulo. Conocerlo a ciencia cierta es, no obstante, absolutamente necesario, pues desde el instante en que se trata de un agente que, además de determinante, es, a su vez, determinado *ab extrinseco,* la razón suficiente de sus actividades hay que buscarla siempre fuera de él, en el mundo que le es objetivo. Esta regla se aplica tanto como a sus actividades cognoscitivas a las decisiones de su libre albedrío, sin que, dicho sea de paso, se pretenda con esto poner en tela de juicio la facultad excelsa que posee de determinarse según el arbitrio de su voluntad.

Refiriéndonos primero a la apropiación puramente física (40), no hay mayor dificultad. Todo se reduce a que el objeto *sea.* Sin esta mínima condición no es posible que se verifique la más precaria apropiación, ya que todo conocimiento debe aparecer ante una actitud realista como un simple *modo de ser.* Provisto el objeto del mínimo requerido de entidad, no requiere, a su vez, del sujeto, sino el correspondiente estado de *tabula rasa;* porque a un entendimiento que no es causa principal de su objeto, no puede exigírsele, al igual del meramente especulativo, nada que no sea una absoluta pasividad como condición previa de su operación cognoscitiva. En este caso cobra toda su importancia el famoso adagio *intus apparens prohibet extraneum.* De otra manera, la determinación que en él hubiere de operar el objeto mediante su *species impressa* encontraría resistencias, lo que traducido a buen romance quiere decir que sufriría modificaciones cuyo resultado fatal habría de ser privar al conocimiento de todo valor objetivo y dar al mismo tiempo sobrada razón al prejuicio idealista. Por eso Santo Tomás, con genuina intuición de metafísico, esta-

(40) Cfr. nota 26.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

blece perfecta analogía entre las condiciones con que el entendimiento humano se presenta a la acción informativa de la *species* y las de la materia prima respecto de la forma sustancial (41).

En el caso mucho más complejo de la apropiación total, las exigencias se tornan a su vez más variadas. Al objeto no le basta ya con *ser*. Ahora se le exige cierta dosis de perfección, de plenitud. Es decir, que no puede contentarse ya con el mínimo indispensable de realidad que le proporciona su esencia, sino que, además, debe presentarse provisto de todas aquellas determinaciones subsidiarias que permitan, en conjunto, considerarlo perfecto (42). Pero para evitar confusiones que aquí más que en parte alguna podían bastar para desvanecer el concepto mismo de poesía, es preciso observar que no se trata de una perfección abstracta, sino relativa, de una plenitud que bajo ciertos ángulos de perspectiva es capaz de procurar a un sujeto determinado el logro de legítimas aspiraciones a mejorar. Esta

---

(41) No es la refutación del idealismo lo que impulsó al Doctor Angélico a establecer semejante paralelo, sino el respeto a la actividad cognoscitiva. En efecto, para un entendimiento no hay más que dos alternativas: o mide a su objeto, causándolo, o es medido por él. En el primer caso se da el conocimiento práctico; en el segundo, el meramente especulativo. Ahora bien, tratándose de este último, lo único que puede asegurar su objetividad, es decir, que lo captado sea en verdad el objeto, es una absoluta pasividad previa, el que a la acción del objeto no responda *simultáneamente* ninguna reacción. Y como por una parte el mundo sensible está lleno de casos análogos, y por otra la conciencia atestigua irresistiblemente la objetividad de nuestras cogniciones, no hay más remedio que aceptar para la inteligencia especulativa esa total y previa pasividad.—Cfr. *Summa Theologica*, 1.ª Pars, q. 14, a. 2, ad 3.um.

(42) Aunque perfección y ser se identifican en la realidad, con todo, y fuera de que, a diferencia del ser, la perfección dice referencia a la voluntad, hay entre ambos trascendentales ciertas diferencias de matices cuyo resultado es que lo que permite a una realidad denominarse ser, a secas, es lo que la hace perfecta bajo cierto aspecto, y al contrario, lo que la hace perfecta absolutamente es lo que la constituye ser nada más que bajo cierto aspecto. Aquélla es la sustancia; esto, los accidentes. El lenguaje mismo corriente confirma esta doctrina: al decir que algo está bien *en sustancia*, no se afirma que su bondad sea plena, sino que, al contrario, le falta aquel remate, aquel coronamiento accidental que permitiría, de estar presente, llamarle bueno sin reticencias.—Cfr. *Summa Theologica*, 1.ª Pars, q. 5, a. 1, ad 1um.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

perfección, como es fácil de advertir, puede ser compatible con deficiencias reales desde el punto de vista absoluto. Lo que es mejor *para uno* no es necesariamente lo mejor *en sí mismo*. Por confundir estos dos aspectos en la mente de muchos es por lo que se dicen tantas necedades acerca de las obras de arte. La perfección de que aquí se trata es, en resumen, la de una *connaturalitas*, una συμπάθεια con el sujeto, sola circunstancia que en este último puede hacer brotar una inclinación de amor. Porque ninguna creatura puede, en estricto rigor, salir fuera de sí misma, si en el objeto de sus tendencias no descubre, bajo una perspectiva cualquiera, una nota capaz de formar un acorde perfecto con su propia personalidad.

Pero ¿no podría acaso encontrar el sujeto idénticos motivos de perfección en la razón formal de un simple artefacto? Para dar respuesta adecuada hay que considerar en este caso las situaciones respectivas del inventor y del simple artesano.

El inventor, desde luego, manifiesta su personalidad.

Es cierto, que al igual del artesano, se encuentra él también con un problema planteado cuyos datos le son totalmente extrínsecos, y por este aspecto se diferencia sustancialmente del poeta. Pero por otra parte, dicho problema lo resuelve según su modo personal; es decir, su personalidad interviene en la estructura que ha de dar al medio o instrumento encargado de conseguir la finalidad propuesta, y bajo este aspecto, el inventor es simplemente un poeta. Resolver un problema equivale, como en el caso de la obra bella, cortar sus ligazones con el mundo. Hasta entonces el problema era del dominio común, porque sólo existía como un mero universal, con toda su inmutabilidad, pero también con toda su indeterminación, que lo mantenía relegado en los estrechos límites de una existencia puramente lógica. Una vez resuelto, ya se le ha dado cuerpo, ya tiene existencia, consistencia y subsistencia físicas, ya es un ente real —reloj, navío, avión—. La misma finalidad de elevarse sobre el mísero suelo que pisamos se la apropiaron, según un punto de vista particular, Santos Dumont, Torres Quevedo y el Conde von Zeppelin, porque cada cual relativizó, por de-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

cirlo así, el objetivo abstracto, e hizo de él un ente más determinado; ya no se trató solamente de volar, ni jamás pudo tratarse de eso *solamente;* se trató de volar con determinados *medios* y, antes, de determinado *modo,* y con los modos y medios apareció la personalidad del inventor, del poeta. Tampoco pudo tratarse jamás de un cuadro, así, en abstracto, sino de *Las hilanderas* o de *Les Nymphées;* ni de una obra musical en abstracto, sino del *Amor brujo* o *Verklärte Nacht.* En este proceso relativizador sí que puede encontrar la personalidad abundantes motivos de intervención y, en consecuencia, de actualización y perfección; pero por la razón bien sencilla de que implica, como en el caso del creador de obras bellas, apropiarse el fin, el concepto práctico, ya que lo ha concretado según sus propios anhelos y puntos de vista (43).

Desde estas consideraciones brota, como consecuencia forzosa, un curioso paralelismo entre el simple artesano y lo que podríamos denominar genéricamente el *ejecutante* de obras bellas: declamador de poesías, aficionado que va a copiar cuadros a la pinacoteca, director de orquestas, etc. Porque de la misma manera que el inventor, por haber dado una solución personal al problema de referir un medio (que hay que encontrar) a un fin ya conocido (medir el tiempo, volar), se asemeja estrechísimamente al poeta, el cual resuelve el problema de referir un medio (cuadro, oda, sinfonía) a un fin (expresar un estado de ánimo), así también se asemejan estrechísimamente los propagadores y propagandistas de las soluciones ya inventadas. Claro está que no todo es semejanza, y que el verdadero ejecutante, no el virtuoso mecánico ni el sentimental inescrupuloso que sustituye el pensamiento del artífice con el suyo propio, debe simpatizar con el poeta, porque el fin que persigue era un πάθος de este último, mientras que el artesano no se ve adscrito a dicha obligación porque su objetivo es una finalidad abstracta. Pero esto no quita que en sus aspec-

(43) El tipo de poeta que de manera muy especial se asemeja al inventor es el arquitecto, que de una obra esencialmente útil —casa, catedral, estación ferroviaria— tiene que sacar un tipo de belleza.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tos formales respectivos haya que reconocer relaciones de estrecho parentesco más que suficientes para constituir con ello una bien marcada categoría específica.

Dada, pues, la índole de las facultades apetitivas, y en especial de la voluntad, tan luego como el artífice descubre en algún concepto práctico un motivo cualquiera de perfección, sus deseos han de manifestarse imperiosos en pro de su realización; ya se vió que sólo lo existente puede ser bueno *stricto sensu*. Pero a la menguada existencia abstracta allá en el seno del entendimiento, no puede suceder en seguida la real y física; el contraste es demasiado violento, y quedan determinaciones que llevar a cabo como requisitos previos para aspirar a la dignidad de ente real. En una palabra, se impone la concreción previa del concepto, el reducirlo al estado de individuo, y esta empresa, capital en la génesis del poema, sólo puede llevarla a efecto la imaginación. No se trata de una individuación completa y definitiva, porque esa sólo puede alcanzarla el concepto en el cuerpo mismo de la obra (44); pero sí de una incipiente que se refiera a los caracteres fundamentales. Porque, como Aristóteles argumentaba contra Platón, lo que incluye materia en su misma definición no puede existir sin materia, y nótese que lo que en la definición es materia común —*caro et ossa*— se torna en lo existente materia cuantificada —*haec caro et haec ossa*—. Por eso, porque la voluntad tiende a lo real físico, entitativo, tiende también a lo individual y, en las especies visibles, tales como el poema, a la realidad material.

La individuación imaginativa adquiere, no obstante, caracteres diferenciales acentuados en el poema según se le compara con el mero artefacto, porque en éste es un factor puramente accidental, mientras que en aquél cobra toda la importancia típica de lo esencial. Es que el artefacto es un *individuum speciei*, que dicen los escolásticos, un

(44) En efecto, por muy determinada que sea la imagen, siempre es posible concebir un número indefinido de individuos existentes que la realicen, lo cual se debe a que aún los sentidos externos gozan de cierto poder abstractivo, cuanto más la imaginación, por su carácter de sentido interno.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

individuo particular de una especie indefinidamente multiplicable, mientras que el poema por sí solo es ya una especie. ¿Y por qué esta diferencia? Recuérdese, para medirla en todo su alcance, que el fin a que se ordena un mecanismo cualquiera es universal, y de ahí que la obra plasmada de acuerdo con las exigencias de semejante objetivo debe ser también, por fuerza, universal en su forma, ya que formas y fines se corresponden rigurosamente. El poema, en cambio, no es una simple materialización, individuación, de una finalidad abstracta; en su caso, el concepto práctico ha debido ser ya puesto en relación con determinado estado de ánimo, no en lo que éste presenta de esencial, porque, así considerados, todos los estados de ánimo se parecen, sino en lo que tiene de concreto, de incomunicable, de *existencial* —de histórico, que diría Unamuno—. Y esto es muy importante. La inefabilidad del individuo, de que tan a menudo y con tantísima razón hablan los escolásticos —*omne individuum ineffabile*, es su aforismo—, sólo puede comprenderse si se le considera en el ejercicio de su existencia; porque si lo consideramos como objeto de representación, pierde toda su incomunicabilidad y todo su misterio. ¿Quién podría impedir en este sentido que se hiciera un tipo específico de Aristóteles o Cicerón?

Aquí reside la razón suprema de la irreductibilidad que manifiesta el poema a verse tratado como simple obra mecánica, la razón suprema de su imposibilidad para multiplicarse. Sus reproducciones, aun cuando por un verdadero milagro dejasen a salvo su fisonomía orgánica, entran, en cuanto tales, en la categoría de lo *fabricado*, pero él pertenece a otro mundo. Su razón formal, puesta en contacto con un estado de ánimo, se ve determinada de tal modo, que llega a participar de la inmultiplicabilidad que afecta a todo ente en el ejercicio de su existencia. Aun cuando por hipótesis improbable, si no del todo imposible, se reprodujese un estado poético anterior en circunstancias absolutamente idénticas, la obra nueva en que fructificase no sería de ningún modo copia de la anterior, porque entre uno y otro estado podría establecerse identidad en cuanto a su forma abstracta, pero no en cuan-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

to a su entidad concreta, y esto sólo ya bastaría para que el segundo fruto fuese réplica y no copia. Tales réplicas han sido relativamente frecuentes en el mundo del arte (45). Ni puede objetarse que las creaturas de Dios, no obstante su condición acabada de poemas puros, constituyen muchas de ellas una especie. Porque, desde luego, hay que considerar que lo de géneros y especies, aun cuando fundado en la naturaleza misma de las cosas, es una creación del entendimiento humano. Para el caso que nos ocupa, cada creatura es, en realidad, un mundo hermético. Cada una tiene su última diferencia individual y su subsistencia, por cuyo ministerio se vuelve incomunicable, y todo eso lo ha recibido de su Creador; por eso puede afirmarse que, en estricto rigor, frente al Acto puro no hay géneros y especies que valgan (46). La inteligencia humana es quien teje y luego tiende entre los seres esas redes finísimas que, ocultando lo que hay en ellos de más determinado y formal, deja visibles sólo las características comunes, facilitando así a sus débiles fuerzas cognoscitivas el poder capturar, de acuerdo con sus condiciones particulares, la realidad ilimitada del ser. Por eso no le faltó razón a Leibniz al afirmar que, dentro de la noción esencial de Julio César, entraba como constitutivo el ser asesinado por su hijo adoptivo; únicamente que el admirable filósofo olvidó el insistir en que el nexo que unía esta dolorosa circunstancia con la esencia del gran *Imperator* no podía equipararse ante nuestros ojos con el que hace arraigar en ella las propiedades de la especie humana.

Así, pues, aun en este aspecto del misterio poético se mantiene en vigor la analogía entre el creador humano y el Creador divino. No se

---

(45) A manera de ejemplos, allí están los autorretratos de Durero, y el tema final de *Prometeo,* que Beethoven vuelve a desarrollar con admirable majestad en el cuarto tiempo de su *Sinfonía heroica.* Están, sobre todo, los innumerables casos que proporciona el teatro clásico español, no de temas trabajados por diferentes poetas (porque entonces cambiarían las circunstancias del ejemplo), sino de un mismo tema vuelto a trabajar por el mismo creador.

(46) Cayetano demuestra que aun para los espíritus angélicos, cuanto más para Dios, el conocimiento se verifica según la última diferencia de carácter individual.—Cfr. *In Primam Partem,* q. 57, a. 2.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

concibe a una creatura cualquiera suplantando a otra por entero en la realización del plan divino, y de allí viene la excepcional gravedad del pecado de omisión. Tampoco se concibe a un poema sustituyendo a otro por entero en la finalidad que le es propia. Y si en el Acto puro toda creatura imita la misma realidad, que es la simplicísima esencia divina, no quiere decir esto que las finalidades asignadas sean mutuamente transferibles, porque a cada cual le ha sido señalado un modo o grado particular de poseer la Realidad inefable. Fuera de que la misma situación se produce en tono distinto, pero con sugerente paralelismo, en el caso del creador humano: a través de los diversos estados, es un mismo *yo* lo que los poemas de un autor tratan de expresar. Por eso, en la mente de Strawinsky no podría *Petrouchka* conseguir el objetivo señalado a *Apollon musagète*, ni en la del Greco expresar un mismo estado de ánimo *La Crucifixión* que *El caballero de la mano al pecho*, aun prescindiendo de que no en ambas telas se expresa un motivo religioso. Todo esto proviene de que, según ya se insinuó, el ejemplar poético no es puramente intelectivo, como el mecánico, sino que debe dar cabida necesariamente a elementos afectivos en su seno, con los cuales entra en juego lo concreto y existencial.

Cuando se hace recaer sobre la voluntad la misión de apropiarse el concepto práctico en su doble aspecto de realidad física y de representación, conviene tener en cuenta que su influjo se desarrolla en orden de la eficiencia y no en el de la información. Es decir, que por sí misma la voluntad no puede apropiárselo, porque es una facultad apetitiva, y el sino de las facultades apetitivas, tanto en el orden del espíritu como en el de la sensibilidad, consiste en tender, no en poseer, en pedir, no en alcanzar; de aquí su misma denominación de *apetito*. La misión de la voluntad consiste en inclinarse a sí propia e inclinar las demás potencias de la persona hacia el bien privativo a cada una de ellas, que no es ni puede ser otra cosa más que un aspecto determinado y parcial del Fin último. Por esta razón, al pretender el artífice individualizar el concepto, tiene su voluntad que echar mano de una de las potencias cognoscitivas. Y la única que se encuentra en

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

condiciones de responder al llamamiento, por su doble carácter de orgánica y de no hallarse sometida a la presencia actual del objeto, es la imaginación (47). Esta ha de ser la que como causa intrínseca material —porque *causae ad invicem sunt causae* y la imagen, en este caso, dosifica el concepto— asegure a la razón formal abstracta el perfil suficientemente sólido y preciso que le ha de permitir llevar a cabo su misión ejemplar.

Resulta así que quien mide y modela, quien imprime sus rasgos en la obra, no es ni la sola razón formal abstracta ni la sola imagen; es el *unum per se*, la unidad sustancial, que brota del aglutinarse ambos bajo el influjo dinámico de la voluntad. De esta manera, quedan jerarquizados todos los elementos que mediata o inmediatamente integran el ejemplar: ante todo y en situación predominante, los cognoscitivos, y luego los apetitivos, entre los cuales debe incluirse, aunque hasta ahora no se haya hablado de ello, el apetito sensitivo. Ahora que los cognoscitivos son los que por cuenta propia y sin intervención directa extraña aseguran el perfil del ejemplar: la inteligencia como forma, y la imaginación como materia; mientras que el papel de los apetitos sólo ha de manifestarse —no hay más remedio que adelantar sobre lo que queda aún por decir— en la elección de imagen adecuada y en la dosificación de elementos formales que por ellas opera en el concepto abstracto, y en el acento que así infunde en el poema. Puede parecer injusto a primera vista la misión de pura materia que se le asigna a la imagen. Su influjo en el poema es, en efecto, incalculable. Para darse idea de lo que significa, puede considerarse que al mismo género supremo pertenecen los madrigales de Monteverde y los *Gurre Lieder* de Schönberg, y que, por parte de la razón formal abstracta, no hay tampoco la menor diferencia esencial entre *El martirio de San Bartolomé*, de Ribera, y los engendros surrealistas, como *La persistencia de la memoria*, de Salvador Dali. Realmente, el ca-

(47) La primera de estas condiciones es imprescindible para la individuación, pues que el único modo de que se realice es por medio de la materia cuantificada, y la segunda, para la individuación de una realidad futura.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

mino que, gracias a la imagen, recorre el concepto práctico es inmenso hasta llegar a su perfecta cristalización en la materia artística. Sin embargo, la coherencia de la obra, su perduración en el ser y todas sus perfecciones, fluyen de su razón formal, y por tal motivo no hay más remedio que conceder a ésta la primacía.

El influjo de las potencias apetitivas, aunque real siempre, y en ocasiones vigoroso, se ejerce y desarrolla de modo obligadamente indirecto. Es condición de permanencia de la obra porque lo es de su unidad que la actividad obrera debe desplegarse en la más rigurosa concordancia y con estricta sumisión respecto del ejemplar, y quien dice ejemplar, dice, como en el caso de una realidad cualquiera, elementos materiales y formales tan sólo, y de ningún modo eficientes, porque aquéllos y no éstos son los que constituyen intrínseca y exclusivamente la realidad que de unos y otros depende. Al través del ejemplar, *por* y *en* sus elementos constitutivos, podrá sin duda advertir una pupila avizora la presión dinámica de la voluntad, y el fuego de su ímpetu lo habrá de revelar el grado de tensión que alcancen los perfiles de la obra, como la plenitud de la comba en la vela nos da a conocer la fuerza del viento. Para este caso el ejemplar es forma y no fin (48), y en cuanto tal, sólo puede encontrarse en el entendimiento, pero no implicar relaciones de especie alguna con la voluntad.

Esta tesis, que se presenta llena de vigor lógico en el caso del mero artefacto, parece oscurecerse de súbito cuando se la aplica al poema. Porque el poema es un fin, y siendo fin, deben intervenir en su génesis todas las potencias afectivas, y esto directamente, por cuanto el fin es el objeto propio de todas ellas. Sin embargo, es preciso reconocer que no por esta circunstancia la regulación del ejemplar va a cambiar de naturaleza. Lo que ocurre en este caso es, simplemente, que la voluntad no actuará en la plena indiferencia de su albedrío, sino más o menos necesitada y que, por esta razón, su actividad adquirirá los perfiles del apetito natural. Y es claro: en el artefacto no va implica-

(48) Porque sólo existe *in intentione,* como modificación subjetiva del agente.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

do de suyo ningún valor humano (49), mientras que el poema condensa para el artífice todas las posibilidades de satisfacer los deseos que éste alimenta en su espíritu de conocerse y abrazarse con su propio *yo* inefable. ¿Cómo podría la voluntad, ante el dramatismo de tal situación, y, sobre todo, sabiendo que se halla en juego algo tan vital como la realización activa de la propia unidad, guardar su indiferencia? Sea de ello lo que fuere, tales matices son asunto meramente interno del apetito intelectivo, incapaces, por lo tanto, de hacer cambiar su posición relativa en el proceso creador.

Desde el momento en que se encuentran en juego valores humanos, la voluntad arrastra consigo a la afectividad. Para un espíritu realista tal vez vendría esta afirmación a contrariar la tesis tradicional de que la corriente que parte del objeto llega primero a las facultades sensitivas que a las espirituales. No obstante, la contradicción es más aparente que real. La actuación del apetito sensitivo puede manifestarse como cronológicamente anterior a la de la voluntad sólo en el caso de un objeto ya existente; pero cuando el fin depende en su realidad física de la eficiencia propia del agente, como es el caso de la obra bella, es preciso cambiar de signo al proceso psicológico. El alma del poema existe con existencia lógica antes que su cuerpo. Nada de extraño tiene entonces que la corriente objetiva llegue a impregnar con sus flujos la voluntad antes que los afectos. Por obra y gracia de la misma voluntad se verifica la concreción imaginativa. Por ella, pues, y por su influjo pueden despertarse los apetitos sensitivos. A partir de este momento sí que los afectos sensibles, puestos ya en juego, pueden a su vez actuar en la voluntad y crearle condiciones ambiente de más propicias aún a su actuación. Porque por mucha riqueza que ostente una imagen, su cristalización en una materia convenientemente dispuesta va descubriendo en fiel sincronía nuevas po-

---

(49) *"Ad artem non requiritur ut artifex bene operetur sed quod bonum opus faciat: requireretur autem magis quod ipsum artificiatum bene operaretur sicut quod cultellus bene incideret vel serra bene searet si proprium horum esset agere." Summa Theologica*, 1.ª 2.ae, q. 57, a. 5, ad 1.um.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

sibilidades, aspectos insospechados, del concepto ejemplar. La imagen, frente a la sensación, es un mero estado secundario, y aunque concreta, supone siempre cierta abstracción (50); de aquí que, comparada con el dato sensorial externo se presente siempre como desleída, mientras que su fugacidad, por otra parte, impide fijar en ella una mirada escrutadora que permita descubrir integralmente las riquezas que encierra. Ahora bien, la apetición sigue al conocimiento, y en un mismo individuo, en iguales circunstancias, brota más intensa a medida que la comprensión se va tornando más cabal (51). Por eso, por muy perfecta que sea la construcción espiritual, por muy avanzado que ya se encuentre en el entendimiento el proceso diferenciador de funciones conceptuales, es imposible que logre alcanzar allí dentro su plena madurez. La plenitud no es privilegio exclusivo sino del ser físico, y por tal motivo el artífice se ha de encontrar siempre en el decurso de su labor artesana con problemas nuevos e insospechados, con los cuales le será preciso enfrentarse franca y decididamente para poderlos resolver.

Este aspecto afectivo-emocional del poema es el que han querido, y en cierto modo logrado, reducir los heraldos de la poesía pura —Guipoema. Nada más fuera de razón que acusarlos de frialdad o de "poetas de andamio" como los bautizó J. R. Jiménez en un momento de mal humor. Es que al ímpetu afectivo hay que mantenerlo siempre dentro de madre. De lo contrario, al emanciparse de la regulación intelectiva, dará origen a las artes de tipo romántico cuyo modo más conocido, aunque ni con mucho el más genuino, es el propio Roman-

---

(50) En rigor, el único conocimiento en que no media abstención alguna es aquel en que la unión del objeto con el sujeto es físicamente inmediata, como es el caso del tacto y del gusto entre los sentidos, y el conocimiento del *yo* concreto en el orden espiritual.

(51) En el papel muy importante que desempeñan las potencias afectivo-emocionales en la génesis del poema se funda la aserción errónea de P. Claudel de que la inspiración reside en aquella parte del alma que los escolásticos conocían con el nombre de concupiscible e irascible.—Cfr. *Positions et propositions,* vol. I, pág. 98. Gallimard, Paris, 1934.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ticismo del pasado siglo XIX, en el cual, no obstante, se hallan lejos de agotarse. El arte romántico en su pura esencia se encuentra genuinamente representado en las artes modernas de lo subconsciente —dadaísmo de Tzara, surrealismo de Miró y de Dali, etc.—, si bien en ellas se encuentran aún, como no podía ser menos, vestigios de intelecto; no impunemente radican en la misma alma el entendimiento y lo que se ha venido en llamar lo subconsciente. El equilibrio interno entre el dinamismo afectivo-volitivo y la regulación intelectual, lo dan, por el contrario, las épocas clásicas, las cuales de ningún modo pertenecen a un tipo específico uniforme como quieren erróneamente los academicistas, generalmente rutinarios. El arte clásico se yergue como una cima entre el artificio mecánico, en el cual el ímpetu afectivo no logra henchir la silueta del ejemplar, y el arte de tipo romántico en que el ejemplar se resquebraja y pulveriza bajo la presión de una afectividad desorbitada. Pero por lo mismo que es cimero y perfecto, es susceptible de analogarse en multitud de tipos específicos. Clásico, y por excelencia, es Juan Sebastián Bach, pero también lo es plenamente Manuel de Falla, y tanto equilibrio muestra, aunque no del mismo modo, un Sorolla como un Velázquez, un Solana como un Giotto. Todo depende de la especie de ideal que se quisiere alcanzar. El movimiento en pro de la poesía pura no es sino la corriente general del arte clásico que, ante las circunstancias históricas en que brotó y se desarrolla en nuestros días, se ha teñido en algunos sectores de un discreto y bien entendido esteticismo, de un esteticismo que con justicia podría denominarse *metódico*. Por lo demás, este fenómeno no es nuevo y se ha venido reproduciendo sin interrupción dentro del mundo poético moderno, del de los últimos cinco siglos. Ya en el mismo Renacimiento, frente a Miguel Angel y Tiziano se levantan un Leonardo y un Rafael, y el fundador de la música moderna, aquel de quien afirmó Schumann que le debía lo que una religión a su fundador, ve alzarse frente a él al que podríamos llamar su colega romántico, Haendel. Lope y Góngora, Haydn y Mozart, Debussy y Stranswinsky, y tantos otros ejemplos que podrían

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

aducirse, están probando que los paralelos Claudel-Valéry, García Lorca-Guillén, son un caso normal dentro de la vida del arte.

Resumiendo: es la razón de finalidad, que la inteligencia descubre en el concepto práctico, lo que induce a la voluntad a procurar su realización, decidida la cual, entrán en juego la imaginación y el apetito sensitivo en su doble aspecto de concupiscible e irascible. Queda aún por averiguar el motivo por el cual el poema se le presenta a la voluntad como un fin. Con ello penetramos en la entraña misma del misterio poético; de allí que en la respuesta hallaremos la razón de ser de su inefabilidad.

IV.—Anhelos humanos de autoposesión.

La condición espiritual es, para el hombre que no quiere abdicar de los privilegios que ella le procura, fuente de las más nobles a la vez que más dolorosas exigencias. El ser humano experimenta un anhelo de conocerse y, por el conocimiento, llegar hasta la completa posesión de sí mismo en íntimo y misterioso abrazo. No es un deseo narcisista, porque su objeto es el *yo* central, profundo, escondido, no la periferia que ofrece fácil y barato alimento a los sentidos. Naturalmente que la satisfacción no puede venir en este caso del concepto especulativo, en el que, al igual de cualquier realidad extrínseca respecto de sí propio, el hombre capta su ser específico; porque las características que más le interesan, su silueta personal, incomunicable, su *subsistencia,* se ha esfumado en tal caso merced al conjuro de la abstracción. La abstracción consume ganga material, pero también la última diferencia formal, la del individuo-persona; da claridad y transparencia, pero quita vida, la vida compleja, rica, real, indefinible, no irracional como creen los existencialistas, pero sí suprarracional como creemos los que afirmamos la trascendencia objetiva de nuestro conocimiento; y esto, para brindar otra muy simple y diáfana, es cierto, pero

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

con la simplicidad de la miseria. ¡Qué hacerle! La inteligencia humana no da para más. No obstante, el deseo fundamental sigue en pie. En lo más recóndito de su *yo*, siente el hombre un sordo y persistente rumor ontológico que le está murmurando que es espíritu; que, al igual de los espíritus, puede conocerse y poseerse, y que, de hecho, se conoce y posee implícitamente, por lo cual su deber, al mismo tiempo que su gloria, consiste en trasladar y hacer surgir aquella posesión a plena luz, a la luz meridiana del acto, sin perder nada de su vitalidad. Claridad y vida son para el hombre los dos polos que atraen alternativamente los deseos de su albedrío; pero la satisfacción que cada uno de ellos le procura le trae, *ipso facto*, aparejado el sacrificio de un desgarramiento interno. Y como toda tragedia tiene su desenlace —su catástrofe, diría Hello— y toda antítesis clama por la síntesis, no le queda más remedio al ser humano que hacerse de un procedimiento que, sin obligarle al sacrificio intencional-representativo de su vida, le ofrezca todo el esplendor que desea para el objeto de las miradas de su débil inteligencia.

Es que cada ser busca la unidad y busca *su* unidad; porque así como cada cual tiene su manera irreductible de *ser*, también la tiene de ser *uno*. Y la unidad, para el hombre, hasta tal punto implica posesión de su yo, que mientras no la consiga no será plenamente uno, según le corresponde a su condición específica de animal racional. El desea unidad activa, lo cual es mucho más que la simple actividad fragmentada; unidad que lleve la imitación de Dios, es decir, la realización de su hombría hasta el dinamismo de la operación, librándola con ello de quedar reducida a la cuasi inercia del acto puramente existencial. Dios es el Acto puro porque en El actualidad y actividad se confunden —*Pater meus usque modo operatur et ego operor*...—. Y lo que hace diferir precisamente no ya a los seres vivos de los inorgánicos, sino a los espirituales de los que, si bien vivos, carecen de razón, es que el espíritu, por esa su perfección congénita que le permite librarse, o a lo menos desprenderse por instantes, del abrazo para él angustioso de la materia, es capaz de replegarse sobre sí y poseerse, consiguiendo con

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ello la unidad que le corresponde. De allí que el ángel siempre se está conociendo *actualmente*. Y el hombre se sabe espíritu. Sabe y siente que hay algo en él que no se verá jamás implicado en la disolución de su cuerpo, y que por ese *algo* podría llegar a la unidad activa por que suspira si no se hallase unido a su cuerpo de muerte. Porque la materia derrama a un ser, lo va difuminando por el conglomerado de la cantidad sin que nada quede en éste por compenetrarse de su soplo, con lo cual le impide que, concentrándose, se constituya presente a sí mismo, *se constituya en presente a sí mismo*. Es que la situación del hombre es trágica, excepcionalmente trágica entre todos los seres de la creación. Por su *acies mentis*, que decía San Agustín, comunica con los ángeles, y por la compleja inferioridad de su materia, con el universo visible todo entero (52). Pero a diferencia de los primeros, no logra actualizar operativamente del todo su vida espiritual, mientras que a diferencia del segundo, alimenta aspiraciones que ninguna creatura es capaz de concebir. Por un lado, superación radical de la tragedia; por otro, la tranquilidad en la inconciencia; para el hombre, en cambio, la agonía de ver constantemente insatisfecha la aspiración que emana de las entrañas mismas de su personalidad.

La tragedia del hombre es, en realidad, la de su alma. Curiosa situación la del alma humana en el cosmos. Como espíritu que es, más le vale hallarse inmune de todo contacto corporal, porque la única acción posible de la materia en el espíritu se reduce a entrabar sus vuelos; pero como espíritu humano, más, mucho más, le vale hallarse unida al cuerpo, porque informar a un cuerpo es la razón misma de su ser, lo que le permite llegar a adquirir la existencia. Y esta antinomia para cuya solución es preciso entrar en el orden sobrenatural, no depende de la voluntad humana, ni siquiera de la divina, porque la naturaleza misma de las cosas hunde sus raíces en los dominios, para nosotros los más profundos, de la esencia misma de Dios. Esta situación

---

(52) "*Omnis creaturae aliquid habet homo. Habet namque commune esse cum lapidibus, vivere cum arboribus, sentire cum animalibus, intelligere cum Angelis.*" San Gregorio Magno, Homilía 29 in Evangelium.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

contradictoria la coloca a distancia inconmensurable tanto de los espíritus puros como de las formas puramente sensitivas, porque para éstas y aquéllos no existe conflicto alguno entre su condición de seres y de *tales* seres. En cuanto formas y en cuanto sensitivas —o vegetativas, o minerales—, más les conviene a éstas hallarse unidas a la materia; en cuanto espíritus y en cuanto a la especie que cada cual de ellos constituye por sí solo, la perfección consiste para los ángeles en mantenerse indemnes de toda contingencia material. Sólo el orden sobrenatural, no obstante su carácter eminentemente gratuito, es capaz de resolver la tragedia, viniendo a satisfacer por la glorificación de los cuerpos una de las aspiraciones más ardientes, sostenidas, profundas y connaturales del ser humano.

Ya se vió a comienzos de este estudio que para lograr su plena unidad el hombre prefiere el camino de la acción directa sobre el de la reflexión, porque junto con brindarle el supremo (53) placer de hacerle saborear la plena y actual expansión de su *yo*, le evita el preludio molesto, doloroso aún, de tener que dividirse y separarse de sí. Mucho más halagador es, además, hacer sentir nuestro propio dominio al mundo ambiente que constituirnos nosotros mismos en objetos pasivos de análisis, que, aun en la hipótesis de nuestra absoluta inocencia original y actual, tendrían para el amor sustancial con que nos estimamos la nota desagradable de ser precisamente análisis; es decir, atentados contra la cohesión personal. Bajo este aspecto, cada una de las acciones del hombre, aun las más pequeñas, aquellas que van fluyendo y deslizándose a cada instante de nuestra vida cuotidiana sin que alcancemos siquiera a fijar en ellas nuestras miradas, son, no obstante, otras tantas manifestaciones de nuestra personalidad. Con todo, no bastan a nuestro deseo. Hay demasiada desproporción entre lo que hace el hombre de ordinario y lo que puede hacer. El margen de deficiencia inevitable entre lo que hacemos y lo que podemos es ciertamente una huella indirecta del yo; pero también es una infidelidad directa porque reve-

(53) Supremo en el orden natural, por supuesto, no absolutamente hablando.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

la una falta de sinceridad ontológica. De aquí viene el que tan equivocadamente se juzgue a las personas por una cualquiera de sus acciones considerada como un todo aislado. Habitualmente nuestras facultades andan desperdigadas, cada cual tras una realización concreta de su objeto formal propio que nada tiene que ver con la de los demás. Los accidentes que persiguen los sentidos no son los de la esencia sustancial que tal vez en esos precisos momentos considera la inteligencia, ni ésta la perfección a que por ventura se inclina la voluntad. El régimen ordinario en que viven y actúan las potencias humanas es el de mutuas interferencias, en el cual se encuentra forzosamente entrabada la libre y auténtica expansión de cada cual. Por este principalísimo motivo, el *yo* personal no puede encontrar en tales actuaciones reflejos adecuados de lo que es, ni en consecuencia, auxíliares seguros que pudieran permitirle satisfacer sus deseos de autoposesión.

Pero puede llegar un momento en que el aspecto dinámico del *yo* se transfigure. Que lo que de ordinario es un entrecruzarse desordenado de fuerzas en discordia vaya serenándose lentamente y simplificándose, hasta constituir un limpio sistema radial de actividades orientadas hacia un centro común. La acción que se produjere en tales circunstancias será ya un reflejo adecuado del *yo,* pero nada más que del yo de aquel instante. Porque hay que tener en cuenta que entre la acción ordinaria, cuotidiana, y la que brota en un clima excepcional de concentración dinámica, media, por cierto, la diferencia nacida de que la una alcanza realmente el límite mismo que para la otra se dibujá más o menos en lontananza; pero también otra muchísimo más importante y profunda: la de que la acción extraordinaria lleva a plena luz el *yo* momentáneo y fugaz del presente, que en nuestra actividad corriente y habitual permanece relegado a vaga penumbra cuando no a oscuridad total. La acción extraordinaria irrumpe cuando la persona pone a contribución *actual* todas las potencias del alma, las cuales actúan entonces de tal modo que sus respectivos objetos formales van a coincidir todos en la misma realidad concreta. De ordinario, empero, la ayuda que las potencias podrían prestarse entre sí por medio de estelas de ac-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tividades pretéritas entregadas a la custodia de la memoria, queda anulado por actividades actuales de signo contrario. ¿Cómo podrá, por ejemplo, la inteligencia percibir claramente toda la riqueza encerrada en una esencia abstracta si los sentidos la están acosando y enturbiando su visión con impresiones de otros objetos? En tales circunstancias, la labor abstractiva, condición indispensable de toda actividad intelectiva de tipo conceptual, resulta necesariamente imperfecta, y la comprensión que le sigue, rudimentaria cuando no falaz. El conato de las facultades es limitado. Mientras mayor concentración acuse la actividad desplegada por ellas, mayor será la proporción de fuerza aprovechada, y la captura de la realidad, más fiel y perfecta.

Pues bien, aun en la hipótesis de que fuese total la concentración del *yo* en un momento dado, no resolvería nada. La persona humana se halla sometida a movimiento, y aunque su identidad a través de todas sus fluctuaciones permanece incólume, no hay que creer por ello que podría aflorar al orden operativo totalmente. Tal creencia podría darse nada más que en una mentalidad incapaz de percibir la diferencia que media entre sustancia y accidente, y que se figure a aquélla como un substratum inerte sobre el cual se verifica el intercambio de influencias accidentales. En cualquier alteración que experimente el sujeto es la sustancia quien cambia, porque lo fenoménico, que es lo accidental, no sería nada si no fuese manifestación del fondo sustancial. Por consiguiente, en cada momento de su existencia, y no obstante mantener su identidad fundamental, es el *yo* sustancial lo que cambia... accidentalmente. Es que así como la sustancia concreta es lo único que absolutamente *es* —lo accidental pertenece al orden de lo relativo—, así también es lo único que puede absolutamente *cambiar*. No puede, pues, establecerse una solución de continuidad entre el *yo* profundo y sus propiedades, como la que podría producirse entre el meollo de un fruto y su corteza, por ejemplo, porque tal concepto partiría de la base errónea y, por desgracia muy común, de que los fenómenos cubren a la sustancia a la manera de un conglomerado de entes minúsculos que ocultasen un gran núcleo central. La indeterminación congénita del ente

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

creado, y más si es material, torna completamente ilusoria la posibilidad de una manifestación directa de la sustancia. Para ésta, la máxima posibilidad es la del trasluz... Por consiguiente, el *yo* concreto no puede agotarse en un instante, porque las perfecciones que en el siguiente sobrevinieren también serán suyas; más aún, también serán él. De este modo, cuando creía haber logrado sus propósitos, debe descubrir con dolor que, cual nueva Penélope, se encuentra siempre al comienzo de la jornada.

Esto es lo que le hace al sujeto descubrir en el concepto práctico la razón de fin: la posibilidad de lograr con su concurso sus propias supremas aspiraciones en el orden natural. Por eso no se concibe a la creatura puramente espiritual como capaz de producir verdaderos, auténticos poemas. Todas las veleidades —que otra cosa no serían— que pudiese alimentar en este sentido no podrían condensarse en una sola obra bella. El poseerse perfecta y adecuada, aunque no sustancialmente, daría a sus producciones el carácter de meras redundancias de la personalidad, privándolas de ese patetismo que, más o menos disimulado, más o menos reprimido, encierra y debe encerrar siempre toda obra de arte. Y esto no por ser puro espíritu, porque en tal caso Dios tampoco podría crear, sino porque siéndolo, no puede actuar *ad extra* en virtud exclusiva de su propia esencia concreta. La calidad del verbo mental angélico, que es dicha esencia o naturaleza personal, considerada en su entidad física, impide totalmente que pueda verse reemplazado por un objeto externo en su misión típica de terminar la intelección, cual le acontece al hombre en su creatura poética. Pero, por otra parte, el entendimiento que lo concibe se halla afectado de pasividad porque es contingente, y en cuanto tal, se ve obligado a mirar, a contemplar —*speculare*—, sin que le sea posible dejar sentir en este caso su acción, las esenciales sustanciales que le son extrínsecas. Así el espíritu puro se encuentra en doble desventaja: respecto de Dios, porque siendo capaz, como El, de terminar la intelección en su propia esencia, no puede verla imitada por verdaderas creaturas suyas; respecto del hombre, porque siendo intelectualmente pasivo como él frente a la na-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

turaleza ambiente, se ve impedido, por la perfección de su verbo mental, de proyectarse a lo exterior para completar allí su intelección. Pasa con el intelecto angélico lo que con su libre albedrío, que, por su misma perfección, no puede corregir su decisión relativa al fin último, de donde proviene la impenitencia de los demonios y su pertinacia en el mal. Y pasa también con el ángel, en el mundo de los espíritus, lo que con el alma humana en el mundo entero de las formas sustanciales: que por la naturaleza e índole de sus propiedades ocupa allí una posición que es la más absoluta y extraña de las excepciones.

De aquí que la creación divina sea la única actividad poética a la cual se puede aplicar sin la más mínima reticencia el epíteto, tan divulgado en nuestros días, de *poesía pura*. Es, en realidad, el único caso de arte eminentemente gratuito y puro. Gratuito, porque Dios se basta infinitamente a sí mismo, y todos los fines que pudiese proponerse se identifican, en su ser concreto, con la inefable esencia divina. Puro, porque la actividad creadora es única en Dios; no en el sentido de que a ella se reduzcan todos los efluvios que de El reciben las creaturas, sino porque la multiplicidad de efectos se debe en este caso nada más que a la contingencia que actúa como primer disociador de los términos de una actividad que en sí considerada es simplicísima. Buscar la poesía pura en el creador humano puede ser aceptable (y conveniente) sólo en el caso de que se quiera encontrar allí tendencia recta y vigorosa hacia un límite; si se la busca como realización, equivaldría a suponer que la creatura puede contener dentro de sus estrechos ámbitos la plenitud infinita del ser. En este último sentido la buscó Rimbaud (54) en los primeros años de su vida, y por eso paró en lo que únicamente podía parar: en enmudecer por completo. Poesía pura es imposible en el hombre por la suprema razón de que en él la activi-

(54) Y en este terreno también la busca Ortega y Gasset. Todas sus meditaciones acerca de la deshumanización del arte llevan ese pecado original metafísico. El arte que tiende a la máxima pureza intelectiva formal no es inhumano, es máximamente humano. Pero el de Ortega tiende a la pureza intelectiva por eliminación, no por integración organizadora de lo material, y en ese sentido era deshumanizado. Ahora que *qui fait l'ange...*

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

dad no es sustancia, no es su propia esencia. Porque en cualquier orden que nos coloquemos, ya sea en el intencional, en que el poema se subordina al poeta, ya en el entitativo, donde la subordinación adquiere signo contrario, siempre habrá de verificarse que el artífice, al crear, se encontrará determinado por una finalidad que no bajo todos sus aspectos coincide con su *yo*. De lo contrario, habría de admitirse también que no sólo se halla en potencia próxima de operar sin necesidad de estímulo externo, lo cual ya es falso, sino que además es incapaz de admitir en este sentido la menor alteración, porque su *yo* sería, como fin, causa suprema, acto puro y perfecto.

Esta es la razón por qué, según lo nota admirablemente Claudel, todo arte que no se desarrolla en clima cristiano, presenta, a despecho de todas sus posibles perfecciones, una fisonomía mezquina. Aquello no vuela. Los casos de Valéry en Francia y de Juan Ramón en España son sintomáticos, con la enorme ventaja del español sobre el francés de que en él se manifiesta un vacío, un abismo que no sabe cómo colmarse; y, dicho sea entre paréntesis, esa es la raíz de la nostalgia y de la melancolía irremediables del incomparable poeta andaluz, raíz que no es sentimental, sino ontológica, y que, por más que se diga, nada tiene que ver con la actitud becqueriana. La obra de arte cristiano no difiere específicamente de la que es engendrada en un clima puramente natural; es nada más que una semilla lozana en la cual sus posibilidades intrínsecas de crecimiento y desarrollo han alcanzado el límite de su expansión. Claro está que al hablarse aquí de arte cristiano no se ha pensado para nada en el arte religioso. Cristianismo y religiosidad son dos cualidades que muy a menudo andan separadas en el mundo de la poesía. Nada más anticristiano que la modalidad conocida con el nombre de "Art Saint Sulpice", cuyas manifestaciones no se reducen, por desgracia, a las que se exponen en los almacenes comerciales de la célebre calle parisiense. En cambio, Manuel de Falla ha reivindicado para su obra entera, con profunda razón, el epíteto de cristiana. Es que, al aplicar las virtudes sobrenaturales tanto a la contemplación de la realidad objetiva como a la actividad creadora;

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

en una palabra, al ser plenamente poeta cristiano, asegura una profundidad de visión insospechada, junto con una libertad y autenticidad excepcionales, a la labor artesana. Por eso no deja de tener su aspecto a lo menos ridículo esa especie de fetichismo que alimentan ciertos sectores artísticos en pro de los clásicos y de su valor *humano*, para quien está convencido de que los verdaderos valores humanos alcanzan su pleno desarrollo en clima cristiano. Fuera de que, en este mismo sentido, mucho más riqueza tiene que descubrir en la Creación la mirada de un Lope de Vega, de un Cervantes o de un Góngora que la de un Píndaro o un Virgilio.

Esto no quiere decir que el artífice deba considerar explícitamente todos estos factores cuando haya de entregarse a su labor. Tal cosa supondría, por el contrario, la ruina de su arte. Pero sí que, mientras más finalidades extrínsecas a la obra se propusiere, más abundante afluirá la savia desde el tronco esencial humano hasta la rama de la actividad obrera, resultando así el fruto más recio y lozano. Porque el poeta, por muy vivamente que considere en su obra la cualidad de fin, no puede impedirse el descubrir también en ella que es un mero efecto de su actividad, de manera que al subordinar sus fines personales al propio de la obra tiene que reprimir de modo necesario sus ímpetus y hacer aparecer en el poema un no sé qué de premioso y tal vez de insincero. La calidad de artífice es accidental en el hombre, y así, en cuanto tal, en cuanto humano, los valores morales, y entre éstos los sobrenaturales, son los únicos que podrán alimentar al poeta. Usando de una fórmula, podríamos decir que implícitamente deben intervenir en la generación del poema todos los valores espirituales; pero explícitamente, sólo la virtud de arte. Esta le dará la forma; aquéllos, el grado que la misma forma manifieste de vigor, tensión y lozanía.

Todo lo anterior constituye una nueva razón para condenar el esteticismo. El esteta se olvida de que es hombre; de que si la obra bella no es susceptible de constituirse en factor de utilidad, los valores artísticos y poéticos no son los más elevados en la vida humana, porque el arte es un accidente de la sustancia *hombre*. Por eso el arte

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

de los estetas es frío y posee siempre una inclinación a lo mecánico, aun sin tomar en consideración los motivos anteriormente expuestos. Es que, por mucho que se haga, la naturaleza recobra sus derechos, y el entusiasmo, aunque a juicio de Valéry no sea motivo suficiente para crear —en esta severa actitud del gran poeta hay una condenación implícita de toda actitud esteticista—, es, no obstante, un ingrediente necesario de toda creación, como lo había muy bien comprendido Léon Bloy. Y sólo es posible entusiasmarse por algo trascendente, por algo cuya consecución nos haga mejores y más perfectos. ¿Cómo, entonces, identificando el propio destino con el de un efecto, con el de una realidad cuyo ser se debe a nuestro influjo, podría brotar el entusiasmo de nuestro espíritu?

El papel tan importante que desempeña la afectividad en la creación poética ha sido causa permanente de dos errores, muy difundidos, acerca de su verdadera naturaleza: para unos, es cuestión de emoción; para otros, de fantasía. Para todos ellos nada tiene que ver con el entendimiento.

El primer error, en que caen de rondón espíritus tan excelsos como Unamuno y Papini, consiste en afirmar como evidente un antagonismo irreductible entre la inteligencia y la imaginación, dando a ésta, por descontado, la primacía. Late en este error un falso concepto de la inteligencia, de la cual desconocen los aspectos precisamente más interesantes. Para ellos, la única operación propia de la facultad intelectiva es el razonamiento, el proceso discursivo, por cuyo medio nuestro entendimiento va aumentando su tesoro de verdades. En cuanto a la intuición intelectual, la ignoran totalmente, y nada digamos de ese otro tipo de conocimiento, de aquel que, por no lograrse plenamente en el hombre el desdoble entre sujeto y objeto, no llega a la plena luz del acto, sino que se mantiene en la discreta, y en este caso trágica, penumbra del hábito: la experiencia intelectiva, el conocimiento por simpatía o por connaturalidad. Mutilada la inteligencia, claro está que no queda otro remedio más que atribuir los fenómenos de la poesía a las potencias apetitivas o sensitivas, pues con ellas ofre-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

cen más puntos de contacto que con el escueto, y en cierto modo árido proceso discursivo. Evidentemente, hay en el trance poético exaltación de la afectividad, bullir de imágenes, y nada en cambio, absolutamente nada, que de cerca o de lejos recuerde el raciocinio. Lo curioso del caso es que, junto con Unamuno y Papini, y otros creadores de análogo impulso —Balzac, Baroja, etc.—, se deslice, también por esos mismos senderos, el racionalismo, en apariencia ponderado, pero agresivo en realidad, de Ortega y Gasset. Esto prueba suficientemente que la causa aquí asignada del error en cuestión radica en la idea falsa que se tiene de nuestra potencia intelectiva.

De aquí que en muchos espíritus brote también la creencia de que el genio es cuestión de sentimiento y se le oponga, en paralelos ramplones, al *talento*, asignándole a éste, como lugar propio de residencia, el entendimiento. Naturalmente que con este modo de pensar (?) queda excluído el genio de todos los dominios de la filosofía y de las ciencias, y así las intuiciones de un Newton, de un Colón, de un Kepler no son, desde este punto de vista, geniales; porque no se ve realmente cómo podría caber sensibilidad o emoción en el descubrimiento de la ley de la gravitación universal o de la forma elíptica de las órbitas planetarias. Todo parece indicar aquí un error de expresión junto con una deficiencia en el espíritu analítico, que, no sabiendo establecer diferencias entre los diversos elementos estructurales de estados psicológicos complejos y delicados de definir, se ha contentado con incluirlos en determinada categoría de acuerdo con su característica más visible, la cual, por desgracia, se halla lejos en este caso de ser la más importante.

El otro error atribuye la poesía a la imaginación, lo mismo que el espíritu de inventiva o de investigación. Uno de los más ilustres representantes de esta doctrina es ese prodigioso poeta que proclamaba su repulsión hacia la filosofía, "la mejor manera —a su juicio— de perder el precioso tiempo de la vida", y se denominó a sí propio, en feliz y exacta expresión, *el Peregrino de lo Absoluto*. Para Léon Bloy, en efecto, no había más que la imagen, y hay que reconocer que con-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

firmó sus puntos de vista con la incomparable magnificencia de su prosa. No supo, ni habría podido jamás, dado el ímpetu de sus anhelos, llegar a comprender la primacía de la intuición intelectual, clara u oscura, sobre toda operación del ser humano. Esta posición que prefiere, con Unamuno, el buscar al hallar, la inquietud del bregar a la paz del que ha llegado a la meta, es, en realidad, muy afín a la anterior, y proviene, como aquélla, de una incapacidad congénita para elevarse sobre las imágenes y juzgar según cánones adecuados de las cosas de la inteligencia. Ni hay necesidad de refutarlos aquí en especial, porque al estudiar más atrás los diversos jalones del proceso creador, ha quedado esbozada en germen toda refutación. Además, la índole de este trabajo no es de ningún modo polémica.

V.—Contacto poético del artífice con el mundo.

Un último problema queda aún en pie, exigiendo solución: ¿cuál es el contacto especial entre el artífice y el universo que le circunda, que permite el brotar de la corriente poética? Con su determinación exacta puédese dar por terminado el presente ensayo.

Ya se ha dicho de paso en sus primeras páginas que, dado el carácter esporádico, irregular, absolutamente inesperado con que se presenta la inspiración, el estado poético —la experiencia universal está allí para atestiguarlo—, es imposible asignarle como causa o razón suficiente alguna de las propiedades o características esenciales de la persona humana. Afirmarlo equivaldría sencillamente a cerrarse de antemano toda vía de explicación. La intensificación del nivel espiritual, la convergencia de las facultades de la persona hacia una realidad concreta que ofrece a cada una de ellas el objeto formal adecuado, tiene, sin duda alguna, su razón de ser en el sujeto, porque de otra manera no sería propiamente vital; pero en último término, quien la explica es el universo objetivo. Aquello sólo puede resultar de una acción del universo circundante en el *yo* personal que lo contempla y

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

en cuyo seno despierta resonancias extrañas, no habituales, insospechadas, gracias a las cuales "el alma del poeta queda temblando". Sólo así, por un concurso de sujeto y objeto, de persona y mundo ambiente, puede explicarse el surgir impetuoso del estado poético y su carácter intermitente. Si sólo radicara en el juego autónomo de las facultades subjetivas, habría que reconocer en él una sumisión dócil y constante a la voluntad, lo cual va contra el testimonio de la conciencia. Si, por el contrario, se debiera tan sólo a la acción cósmica en el *yo*, revestiría los mismos caracteres de continuidad y persistencia que son el distintivo de dicha acción, a lo cual se uniría, además, que el hombre nada podría hacer para evitar el surgir del trance, mientras que la experiencia nos dice lo contrario. Ni dominio completo del albedrío ni invasión irresistible de la inspiración; acción continua que, en ciertos instantes, por situación especial del sujeto, fructifica en resonancias excepcionales. De aquí que la inspiración puede provocarse indirectamente, como muy bien lo ha observado Strawinsky, y que el mayor y más pernicioso error de los románticos —pernicioso precisamente porque se quedó a medio camino— fué creer que el estado de trance era de tal naturaleza que no había más desenlace para el poeta que entregarse sin reserva a sus efluvios.

La inspiración es, pues, un estado de concentración, de recogimiento, de simplificación, de síntesis. Pero, ¡cuidado!, que simplificación no quiere decir en modo alguno eliminación. La inspiración integra, organiza; el proceso eliminador incumbe a la reflexión crítica, que debe eliminar implacable todo sedimento que enturbie la claridad de la corriente, y que hubiera sido arrastrado en su primer ímpetu. Esta simplificación integradora exige, para producirse al beso del objeto, un estado previo de desnudez, de vacío conceptual y sensible en el sujeto, una situación interna que viene a ser, en el orden natural, un verdadero analogado de lo que llaman los místicos el silencio de las potencias. Es que, también en el orden natural, el apego excesivo, desordenado, por las esencias, impide, a través de ellas, percibir el ser; el adherir las potencias a las perfecciones específicas impide escuchar "el pío universal de todas las co-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

sas", que no es el de las esencias en cuanto tales, sino el pío de los seres por el Ser. Que una vez más puede advertirse cómo, aun en los más excelsos grados de la vida de unión a Dios, el orden sobrenatural no rebaja ni aniquila la naturaleza sino que le ofrece clima propicio para su plena expansión.

En semejante estado de desnudez, cualquier contacto de la persona con el cosmos tiene que producir en aquélla extraordinaria impresión. No existen en tales momentos los obstáculos que en forma de ecos prolongados impiden a las potencias cognoscitivas dirigir todas sus virtualidades a la captura de la realidad que se les ofrece a su alcance. Entendimiento y sentidos cooperan jerarquizados en una obra común, de manera que, lejos de estorbarse, suman sus esfuerzos y hacen retroceder los límites que de ordinario se imponen a sus posibilidades. El resultado de la por desgracia fugaz cooperación es el de poder advertir en el objeto toda su riqueza ontológica, las sugerencias que fluyen de su seno, los enlaces sutilísimos, impalpables al embotamiento habitual de las miradas sensibles e intelectivas, que lo integran al inmenso organismo de la Creación. En tales circunstancias, el objeto concreto no es un todo aislado. Ya no es opaco, sino que, mientras mayor fuere la concentración de virtudes del sujeto en torno de él, se irá haciendo más y más transparente; en su esencia concreta se irá dibujando cada vez con mayor consistencia lo que en él hay de ser, lo que lo constituye en comunión con todos los demás seres. Y así el premio de lanzarnos por entero a la conquista de *una* realidad será que *toda* realidad vendrá a nosotros, y que en una esencia captemos, capturemos, la realidad inagotable del ser.

Por esto no es en ningún modo necesario que el estímulo externo sea de análoga naturaleza que la obra producida. Todas las características diferenciales, especificadoras, se vuelven translúcidas, sin disolverse, a los esplendores del ser. No se contempla tanto la esencia como, en la esencia, al ser. Y por otra parte, la subjetiva, no hay que olvidar que el estímulo —razón formal abstracta, concepto práctico, ejemplar, que tres cosas suenan y una son— es asimilado, vivido por el sujeto, en cu-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

yos espirituales crisoles han de alterarse necesariamente sus características originales para adoptar otros modos en consonancia con las exigencias que de él emanen. Y esto es verdad no sólo para aquellas artes que por su índole especial nada tienen que ver según el común sentir, verdadero en esta ocasión, con la realidad ya existente —música, arquitectura—, sino también para las que, como la pintura y la poesía, han sido consideradas, tan constante como erróneamente, instrumentos reproductores de perfiles ya creados. De aquí que no sólo un mismo género de estímulos puede fructificar en poemas específicamente diversos, sino que, a la inversa, diversos objetos pueden coincidir en la germinación de idéntico estado poético (55). Lo único que establece un vínculo entre la infinidad de casos posibles es que el medio por el cual el mundo ambiente influye en el artífice es siempre el conocimiento y no la afectividad. Désele el nombre que se le diere, es indudable —y allí están para reforzar nuestra argumentación todos los diversos tipos de idealismos— que existen en el sujeto humano posibilidades de captar en su propio perfil esencial, aunque no en su propio modo de ser, las realidades que lo circundan; pues bien, a esas posibilidades las llaman los escolásticos, en pos de Aristóteles, facultad intelectiva. Pero pretender que el contacto con la realidad puede establecerse directamente de sustancia a sustancia, como quiere Henri Bremond, o mediante facultades apetitivas, como es el caso de los voluntaristas y psicologistas, equivale sencillamente a propugnar la actividad pura para la sustancia creada —Bremond— o reducir el arte a una manifestación más o menos perfecta del instinto animal.

No se puede, pues, establecer ninguna relación entre la naturaleza específica o individual del estímulo y el fruto en que ha de condensarse la inspiración por él provocada. Aquí puede invocarse nuevamente el carácter de la apropiación que el poeta realiza de la razón formal abstracta que ha de servirle para contemplarse, para sentirse y expe-

---

(55) La contemplación de análogo ambiente campestre originó las Eglogas de Garcilaso y la Sinfonía pastoral de Beethoven.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

rimentarse, más bien, a sí propio. Las mismas razones que son valederas para demostrar el carácter de fin que tiene el poema conservan aquí su eficacia para probar la carencia de identidad entre el estímulo y el mismo poema. En uno y otro caso interviene el *yo* personal, interviene la individuación volitivo-física del concepto práctico, para cortar amarras y hacer de la obra bella un mundo que se basta a sí mismo, hasta el punto de que nada tiene que mendigar de la realidad que clavó sus dardos en el espíritu del poeta.

El silencio de las potencias, al permitir al sujeto cognoscente verse invadido, impregnado por el influjo del universo visible, permítele también, *ipso facto,* percibir la belleza de la creación; es decir, percibir experimentalmente que la esencia del ente contemplado ha penetrado en sus facultades cognoscitivas, entendimiento y sensibilidad, cargado con toda su riqueza ontológica. Porque quien dice belleza dice naturalmente plenitud, perfección. No hay tal vez en el mundo entero noción sobre la cual se haya discutido más que sobre la de belleza, y a pesar de esto —¿o por esto mismo?— no existe ninguna otra más desvirtuada, más falseada, o por lo menos más envuelta en las nieblas de la imprecisión. Todos los errores acerca de la poesía vienen a dar infaliblemente de rechazo sobre la belleza, como si aun de esta manera singular la realidad se empeñara en mostrar que entre una y otra median las estrechas relaciones de una recíproca causalidad. Es que la belleza es, dentro del orden natural, el mayor tesoro del hombre, porque, como muy pronto se ha de demostrar, es la especie o modo más perfecto de bondad y perfección, porque corresponde al modo también más perfecto, íntimo y estrecho que tiene el ser humano de apoderarse de una realidad, que es... comprenderla.

Es que el hombre puede elegir entre dos modos de poseer, porque ambos se encuentran a su alcance: el sensible y el intelectivo. La posesión física de los accidentes por los sentidos, la posesión intencional de la esencia sustancial por la inteligencia, he ahí las dos alternativas que se le ofrecen a su actividad. Naturalmente que, aunque en cuanto a

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

la existencia sea más perfecta la posesión física, en cuanto a las características esenciales mucho más, incomparablemente más perfecta se muestra la posesión representativa. Hasta se podría señalar un doble proceso de signos contrarios que se desarrolla entre la perfección del conocimiento y su distancia de lo existencial, proceso que en el hombre partiría desde el tacto (una de cuyas variantes es el gusto), el más experimental y menos cognoscitivo de nuestros sentidos, y terminaría en la intelección conceptual, el más cognoscitivo y menos experimental de nuestros logrados intentos de capturar la realidad; y que consistiría, por una parte, en una pérdida progresiva de la seguridad de nuestros conocimientos —se habla aquí de una seguridad instintiva, cuasi afectiva—, y por otra, de una cristalización también progresiva de los perfiles del objeto. No es raro, por eso, que, cuando se presenta la disyuntiva de elegir entre conocimiento *lato sensu* conceptual (en el que entrarían también los sentidos que sólo se unen intencionalmente con su objeto) y la experiencia, la voluntad nos incline instintivamente a optar por la experiencia. Hay en ésta más realidad física, y por consiguiente, mayor y más intensa satisfacción del apetito, aunque cuando se trata de los sentidos frente a la inteligencia, dicha ventaja quede anulada con creces por el hecho de que aquéllos captan sólo la periferia accidental del objeto al paso que la inteligencia se apodera real y efectiva, aunque representativamente, de la esencia sustancial.

Pues bien, en los momentos de inspiración, cuando el haz de potencias se halla concentrado en dirección a un norte común, los sentidos —hablamos aquí de la contemplación de la realidad concreta— se encuentran con una misión excepcional que realizar. En esos instantes únicos, la inteligencia entra en contacto con la realidad esencial por ministerio de las potencias sensitivas. La materia se vuelve translúcida. De ordinario, los sentidos actúan por cuenta propia, y por eso la percepción de los accidentes materiales que llevamos a cabo por su medio no nos dice nada. Pero cuando entendimiento y sentidos apuntan a la misma realidad, los sentidos ven los accidentes materiales y el entendimiento *entrevé* la esencia. De aquí el percibir su esplendor. Porque

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

aunque la visión sea más perfecta en el conocimiento abstracto, porque después de todo es acabada y distinta, aquí, en esta entrevisión, se establece contacto con toda la riqueza de lo concreto y se percibe su irradiación sobre la materia, puesto que es sincrónica con la percepción sensorial. Por eso, en la percepción de la belleza sensible, la actividad intelectual es indispensable, y es también, por supuesto, la principal; pero, no obstante, la de los sentidos es más perfecta porque da toda la medida de su poder. A causa de la cooperación del entendimiento, los sentidos se convierten en condición previa para la percepción velada de la esencia concreta, ejercitando así una misión en cierto modo intelectiva, mientras que por su parte el entendimiento, por causa de esa misma cooperación, se evita el raciocinio, pero se ve también impedido de contemplar la esencia en su pureza inteligible.

No es que en rigor los sentidos vean más, no; es la inteligencia la que ve con ayuda de ellos. Ahora que la luz así percibida se refleja sobre los accidentes, a cuyo conjuro parecen éstos transfigurarse. Ante una puesta de sol, a orillas del mar, en que la luz del astro penetra e impregna un grupo de nubes arrancando de ellos una opulenta gama de colores, el artista y el palurdo ven exactamente lo mismo, pero no lo ven lo mismo. Aun pudiera ser que el palurdo, por hallarse tal vez dotado de mayor poder visual, advirtiera matices que por ventura habían de escapársele al artista. No obstante, éste, en los mismos colores, percibe *algo* —una plenitud, una ordenación, un plan— que el otro ni siquiera es capaz de sospechar. Y ese *algo* no lo ve el artista, sino que más bien lo siente, lo presiente, porque el hecho de verlo unido a la materia le impide constituirlo en objeto o término explícito de su conocimiento. Igual cosa acontece en la contemplación de las obras de arte. Se siente, se presiente la belleza de un poema, aunque no se perciba con claridad su significado. De aquí lo necio y lo absurdo que resulta preguntar por el significado de una poesía, por el significado de una obra musical; esta preocupación imbécil, que denota una total ignorancia de lo que es poesía y lo que es belleza, se refuta, cuando merece refutarse, con una pregunta muy sencilla: ¿qué

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

significan una flor, un campo nevado, una puesta de sol? Y, sin embargo, estas tres creaturas contienen una idea, puesto que tienen una forma, y toda forma sustancial es ni más ni menos que una participación de la intelectualidad infinita. Pero nuestro entendimiento la presiente, la entrevé nada más, porque está sumergida en la materia, y cuando mediante la labor de abstracción la desprende de su ganga sensible, entonces se la contempla diáfana, luminosa, pero ya el encanto ha desaparecido. Volverá, aunque de otra manera, sí, profundizando en sus notas esenciales; vamos descubriendo los enlaces que la ligan a los demás seres, integrándola en la Creación; en este caso, se tratará ya de un resplandor y un encanto puramente inteligibles, más perfectos, tal vez, pero de todos modos menos humanos.

Para el hombre, pues, la belleza está reñida con el concepto. No lo está para el espíritu puro, ni mucho menos, por supuesto, para Dios. Por eso el Doctor Angélico, en sus profundos análisis estéticos, afirma con su característica y serena seguridad que lo bello es una especie no de verdad, sino de bien, con el cual se identifica en la realidad, difiriendo de él sólo en el concepto. La belleza es una especie de bien. Es en realidad, y siguiendo el pensamiento del gran Doctor, el bien del *ens intentionale,* del ente representativo, del que reside en el seno de nuestras facultades cognoscitivas. La categórica afirmación de Santo Tomás, reiterada en numerosas ocasiones, permite establecer una analogía de proporcionalidad propia que ha sido muy poco explotada hasta ahora, y que se reduce, en sus líneas fundamentales, a establecer respectivos coronamientos para el *ens reale,* el ser físico, el que disfruta de su modo de ser propio, incomunicable, y el *ens intentionale,* el ser representativo, el que existe en la inteligencia y en los sentidos. El ente físico llevado a su última perfección constituye el ser bueno —con bondad ontológica, se entiende, no moral—; el ente representativo sensorial, el que existe intencionalmente en las facultades de conocimiento orgánicas, si se lleva a su último grado de perfección se vuelve bello con la belleza sensible; por último, el ser intencional intelectivo, el que existe en el entendimiento y que constituye allí el trascendental

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

verum, llevado a su plena expansión da el trascendental *pulchrum*. La belleza, pues, es la plena expansión, la plena perfección del *ens* intencional como la bondad trascendental lo es del *ens* físico. Y si un mismo coronamiento sirve para los dos tipos de ser intencional, el sensitivo y el intelectivo, ello se debe a que la perfección de los sentidos consiste, al fin de cuentas, cuando se trata de sentidos *humanos*, no meramente animales, en colaborar con la inteligencia, en participar en cierto modo de su transparencia y espiritualidad, y en permitirla que, a través de su espesa densidad material, se filtre una irradiación inteligible.

De aquí que Santo Tomás, cuando da la definición esencial de la belleza, la haga consistir en la integridad, la proporción o harmonía y el esplendor. Conviene notar en esta ocasión que el hecho de que el Doctor Angélico asigne tales cualidades a la belleza después de haber afirmado explícitamente que es un trascendental, resulta fecundo en enseñanzas. La principal, y sin duda la más desconcertante, es la de que *todos* los seres son íntegros, *todos* proporcionados y *todos* esplendorosos; en una palabra, que ¡TODOS *son bellos!* Y es, tanto como desconcertante, perfectamente natural. La cuestión para nosotros se plantea en términos de que nuestro deber consiste en descubrir esa integridad, harmonía y esplendor, y, en consecuencia, en colocarnos en un punto de vista favorable —que deberá seguramente variar en cada ocasión— para poder captar las bellezas que cada realidad nos pudiera ofrecer. Y a veces es difícil conseguirlo, porque el ambiente, los prejuicios, actúan como rémoras difíciles cuando no imposibles de superar. Por fortuna la voz de Santo Tomás ha encontrado eco fiel y poderoso en la nueva generación poética española. Cuando José María Souvirón afirma que siempre hay poesía (56), y que la diferencia consiste en que unos la cogen y los otros no, ¿no está afirmando en sustancia lo mismo que el Doctor Angélico? Lo cual demuestra que el filósofo del siglo XIII y el poeta del siglo XX escuchan en su espíritu una misma sagrada insinuación, que es la de la verdad.

(56) José M.ª Souviron, *La nueva poesía española*, pág. 9. Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1932.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Es natural, como se acaba de afirmar, que todos los seres sean bellos, porque en todos ellos hay un principio inteligible que es la forma. Nada existe sin forma, porque nada existe ni puede existir, evidentemente, sin determinación. Ahora que la forma sustancial, el principio que constituye a cada ente en una especie determinada, no es el único que puede resplandecer. Según los puntos de vista en que se coloque, el espectador verá resplandecer diversas formalidades que, sin ser sustanciales, serán *esenciales* a determinada ordenación de materiales. Son los *unum per accidens* de que hablan los escolásticos, y de los cuales existen una multitud indefinida en cada realidad concreta. Si nuestro entendimiento poseyera poder suficiente para prescindir de análisis abstractivos y pudiese lanzarse a fondo hasta llegar a la secreta entraña de la hipóstasis, podría ver cómo en su esencia radican todas esas formas que la determinan y la enriquecen; pero su condición de humana no se lo permite. De aquí que hay aspectos que se escapan a algunas miradas, y que ante otras más penetrantes, se rinden y entregan su secreto. Todo está en coger la forma, el aspecto; cogerlo con intensidad y percibir su resplandor. Lo que urge es penetrarse de que todo ser es en esencia una idea, y que, por ser idea, es bello y es poesía.

Otra consecuencia —y esta para terminar— es la imposibilidad metafísica de *imitar* la realidad. Las pretensiones academicistas de los defensores de una pretendida tradición que sólo es rutina, obcecación y ramplonería, creen dar una norma segura e infalible de buen gusto al aconsejar que se imite a la realidad. Pero imitar quiere decir hacer lo mismo que otro, y si se quiere reproducir la realidad, no queda más remedio que producir también formas sustanciales. El clasicista, aconsejando al pintor que imite un árbol, le está exhortando, sin darse cuenta —si se diese cuenta sería inteligente, y por consiguiente no sería academicista—, a que produzca un árbol. Pero entonces, una de dos: o bien le incita a que produzca con los pinceles una forma sustancial de árbol, una naturaleza de árbol, lo cual es un puro y simple dislate, o bien cree que toda la esencia y las perfecciones del árbol resi-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

den en su silueta y colorido externos, lo cual es puro y simple materialismo. No; imitar una realidad supone un poder semejante al del que la ha hecho. Por donde se ve que la pretendida prudencia de los que cifran toda la calidad de una obra en la fidelidad con que se imita la naturaleza es un inconsciente y ridículo orgullo. La única manera verdaderamente prudente, humilde, de imitar la Creación, es la de actuar en forma semejante, análoga, a la del Creador. No imitar el fruto, sino imitar los procedimientos, traspuesto todo, sin embargo, a la tonalidad humana. Así se puede ser audaces con humildad, pero con autenticidad y con verdad.

A fundamentar sólidamente esta audacia humilde o esta audaz humildad fueron encaminadas las páginas de este ensayo.

* * *

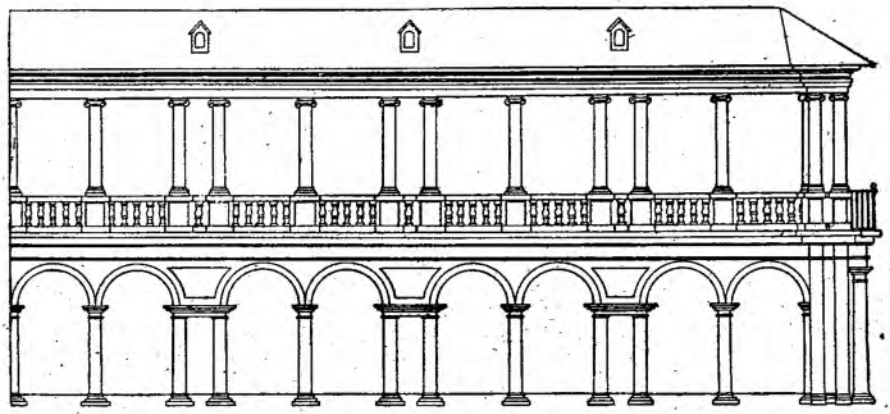
La jornada ha terminado. Al llegar al mundo que rodea, impregna y limita al sujeto humano se ha llegado a la última raíz creada del estado poético. Chispa brotada de un contacto excepcional del sujeto con el mundo, era preciso estudiar los dos polos de la corriente para que se pudiese adquirir una idea más o menos exacta, aunque muy somera, de su naturaleza.

El misterio se halla lejos de haberse agotado. Los estrechos límites de un ensayo son insuficientes para lograrlo. Su utilidad puede consistir tan sólo en la que puede tener un primer sondeo en un abismo cuya profundidad se ignora. Aquí sólo se ha pretendido acentuar las características formales de la poesía y demostrar con razones, no con afirmaciones gratuitas ni prejuicios fanáticos, que sus valores propios son de los más excelsos que es posible encontrar en el orden natural, y que (esto ya más de orden histórico y apologético) el gran movimiento poético español de nuestros días, del siglo XX, sea cual fuere la *ideología* de sus heraldos, responde plenamente al concepto que del arte y de la

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

poesía tenía, allá en los tiempos medievales, el Doctor de Aquino. Hay muchos problemas aún que no han sido ni siquiera insinuados en estas páginas porque no venía al caso el resolverlos. En un trabajo más extenso y organizado, que el autor de estas líneas está preparando, se les dará, Dios mediante, franca solución.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.



Notas y Libros

NOTAS: *Evocación de D. Miguel de Unamuno,* por Ledesma Miranda; *Del diálogo y la acción en el teatro,* por Luis Castillo; Dámaso Alonso: *Hijos de la ira, diario íntimo,* por C. R. de Dampierre.— LIBROS: *Las meninas y sus personajes,* de F. J. Sánchez Cantón, por José Camón; *Mariona Rebull,* de Ignacio Agusti, por Manuel Muñoz Cortés; *Las pinturas del panteón de Goya,* de Hans Rothe, por Luis Rosales; *Vidas contra su espejo,* una novela de Florentina del Mar, por J. Romo Arregui; *Aportaciones a la Historia,* por A. M., y otros libros.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

NOTAS

EVOCACION DE D. MIGUEL DE UNAMUNO (1).

SEÑORES: De los grandes hombres, decía Carlyle en sus *Héroes:* "son el manantial de luz viviente a cuya orilla nos complacemos". Y continuaba: "he ahí la luminaria flúida, de íntima y nativa originalidad, virilidad, nobleza y heroísmo, a cuyo contacto todas las almas se sienten en su elemento". El elemento de las almas es, pues, esa íntima y nativa originalidad que alumbra el primer día del hombre, y el último y el primero del hombre realmente grande. Entre los cultores de nuestro espíritu y de nuestras ideas, yo no sé que haya habido en España nada más parecido a un grande hombre, a la manera carlyliana, que nuestro amigo y maestro don Miguel de Unamuno. Y por lo que hace a esa primigenia luz que irradió siempre su vida, hay zonas muy oscuras del mundo español que él ha hecho transparentes... No pocas veces la eterna España se ha explicado mediante sus fórmulas, y a tal punto el vascongado Unamuno nutrió con su densa vitalidad la expresión de Castilla, que pareció resucitar en sus labios y en su pluma, dotada de la nobleza, la gravedad y el poderoso encanto de nuestros clásicos del gran siglo.

Otras gentes vendrán, en el decurso del tiempo, que abarquen y estudien el organismo de su obra, que ordenen su pensamiento y cataloguen sus ideas con arreglo a la crítica objetividad. Nuestra misión, la de sus inmediatos, está en avivar la llama de su culto, en conservar y transmitir su figura viva. Y los que nos sucedan, los que vengan detrás, en esta carrera de antorchas de la inmortal imagen de Lucrecio, nos agradecerán mejor el testimonio vivo que el examen impersonal, que

(1) Conferencia pronunciada en la sesión inaugural del Aula de Cultura del Ateneo de Madrid, curso 1944-1945.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

sólo a ellos les compete, y sólo ellos pueden llevar a cabo con los elementos imprescindibles del espacio y del tiempo.

Yo sólo quiero evocar, unos instantes, la figura de don Miguel de Unamuno, haciendo breve acopio de algunos de mis recuerdos.

Se me apareció en Salamanca, por vez primera, un día del mes de mayo de 18921. La ciudad parecía empapada en una fresca luz de oro, "en una luz no usada", como la que el maestro Salinas regalaba a su amigo Fray Luis de León. La piedra, espiritualísima, tejía en la luz sus cresterías musicales, y los austeros boscajes de la Flecha vertían su discreto verdor en la onda sosegada del Tormes. Cuanto es permanente aparece con "luz no usada", se usa lo que envejece y se hace viejo lo que proponemos como nuevo. Una ciudad es un archivo de profundos secretos que los tiempos van enriqueciendo con nuevas aportaciones vivas; y en cada época de la Historia la ciudad entrega sus llaves a un hombre de excepción. El hombre de excepción apareció ante mis ojos sentado a la mesa del antiguo Café Novelty, bajo los soportales de la Plaza Mayor.

¡Quién sabe lo que había estado yo leyendo aquella mañana bajo los árboles del Campo de San Francisco! Hace más de veinte años, un joven de veinte años solía llevar en sus bolsillos un libro de Nietzsche. Hace cuarenta llevábalo a veces una persona mayor. Y había yo leído: "Quienquiera que tú seas, amado extranjero, a quien encuentro por primera vez: entrégate al encanto de esta hora y al silencio que por todas partes nos rodea, y deja que te refiera un pensamiento que sobre mí se eleva como una estrella..." ¿Qué pensamiento sería éste? ¿Qué revelación? Y continué más adelante: "Que todo se repita incesantemente es la extrema aproximación de un mundo del devenir con un mundo del ser: cima de la meditación." Y luego: "La cantidad de fuerza que obra en el universo es limitada. Sus variaciones, combinaciones y posiciones son, por lo tanto, finitas. Mas como el tiempo en que actúan es ilimitado, habrán de repetirse y de repetir su juego infinito número de veces..." Extasiado, radiante de júbilo, alcé la vista del libro hacia el cielo de mayo que entre los árboles se filtraba, y pensé: "Esta luz será eterna para mí."

Don Miguel me pidió el libro que aprisionaba mi mano.

—¡Ah! ¿Por fin ha descubierto usted el eterno retorno?

No supe qué contestarle. El dijo:

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

—¡Nietzsche, el gran embaucador! ¡Mísera idea del eterno retorno ante el patrimonio cristiano de la Resurrección. Deje a Nietzsche y lea a San Pablo. Lea la Epístola a los Corintios, donde dice: "En la resurrección de los muertos se sembrará en la vileza y surgirá en la gloria, se sembrará en la debilidad y surgirá en la fortaleza, se sembrará en cuerpo animal y surgirá en cuerpo espiritualizado..."

No entendí bien el alcance de lo que don Miguel sugería. Más tarde lo interpreté a mi modo, con arreglo a mis ideas y a mi experiencia vital. La revelación de Nietzsche poseía la virtud de petrificar y consolidar el bien, pero también el mal y la miseria. Fundía en oro de eternidad a Ormuz y Arimán, como una sola bestia bicéfala. Podría ser deseable para Julio César antes de experimentar la traición de Bruto, para Aníbal en la dulce hora de Capua (de ser verdad tanta delicia), para Job antes del reto de Satán y de la primera prueba, para Napoleón en el pináculo de Austerlitz. Sería espantosa, en cambio, para el esclavo que habría de soldar para siempre su cadena, para el leproso que perpetuaría su llaga, para el publicano que consolidaría su miseria y para Lázaro, trocado en eterno Tántalo. Y para cuantos han probado, prueban y probarán la hiel de la agonía y el sabor de la muerte.

La pagana ambición de ese retorno llena toda una etapa feliz e inaugural de nuestra vida: es pitagórica, aristocrática y eleusina. No tiene en cuenta la condición del hombre y su original desgracia. Es el teorema de la dicha expuesto a los eupátridas del espíritu. El idilio autárquico de la personalidad. Mas no perdona al pecador ni acepta al hombre tal y como ha sido hecho, ni le muestra el menor resquicio de evasión ni de salvación. Es una teoría de castas de quien dividió a los hombres en señores y esclavos, y adjudicó una moral a cada agrupación humana. Frente al retorno pitagórico oponía don Miguel el rico patrimonio de sentimientos de la cristiana Resurrección. Mas no creemos que ante la idea de eternidad, única obsesión verdadera de su poderoso espíritu, él diese subido precio a la ley moral, es que no le satisfacía otra esperanza que la de la conjunta inmortalidad de su persona con todos sus accidentes y propiedades, del lado de la naturaleza y del lado del espíritu, según se nos infundió con la letra de la Santa Doctrina que aprendimos siendo niños.

En 1924 Miguel de Unamuno partía desterrado a Fuerteventura. No escribió allí, como Séneca en su ostracismo de Córcega, la *Consola-*

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ción a la madre Helvia, porque por desgracia para él ya no tenía madre a quien consolar, mas pudo "enriquecer en aquella isla su íntima experiencia religiosa y hasta mística" para el propio consuelo. Casi todo el año —el de 1924— permaneció en aquella isla, africana y española, hasta que el velero *L'Aiglon,* botado por León Dumey, le transportó a las costas de Francia.

Un día de febrero de 1925 cierto joven español, el que os habla, tomaba asiento en el café de la "Rotonde", de París, entre un grupo de emigrados que presidía don Miguel de Unamuno. Hallábase frente a él un periodista danés, cuyo nombre no recuerdo, quien de regreso de una larga *tournée* por América del Norte hacía escala en París y solicitaba una entrevista del ex rector de Salamanca. Muy a la española, don Miguel despachaba sus asuntos en el café, y había trasladado el "Novelty" de las sobremesas salmantinas al corazón del barrio de Montparnasse. Ambos interlocutores hablaban con vivacidad, don Miguel en un francés tan bien conocido como mal pronunciado, el escritor danés en esa lengua incorrecta, balbuciente, pero viva, que sirve para andar por los hoteles y los ferrocarriles del mundo. La emoción del retorno a la pequeña patria llenaba de alegría el corazón del periodista, pero a los recuerdos calurosamente evocados mezclaba esas lamentaciones y reproches que la preterición de Dinamarca, sus problemas y su idioma han inspirado a todo un grupo intelectual desde Jorge Brandés. ¿Quién se interesaría por las raras cuestiones de Dinamarca en el mundo? ¿Qué era la lengua danesa entre los grandes idiomas vivos? El escritor, que se expresaba muy mal en lengua francesa, pidió licencia para continuar su peroración en alemán.

—¿Habla usted alemán, señor Unamuno?

—Actualmente estoy leyendo a Dostoievsky en una edición alemana. Leo bastantes libros alemanes. Prosiga usted como quiera —díjole don Miguel—.

Continuó su interlocutor en un alemán que no superaba al francés en que empezaron a entenderse, y don Miguel acabó por decirle:

—En los meses que lleva usted fuera de su país, amigo mío, acaso haya olvidado su propio idioma. ¿Por qué no me habla usted en danés?

El periodista se quedó sorprendido.

—Pero ¿conoce usted el danés?

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

—Conozco un danés de Salamanca. Allí, en mi cuarto de la Universidad, estudié el danés para poder leer a su paisano Kierkegaard.

Yo vi un asomo de lágrimas en los ojos del receloso periodista.

—¡Dios mío! —exclamó—. ¡Qué hermoso país debe ser España!

Yo le he acompañado muchas horas de aquel invierno de 1925. Salvo alguna corta temporada en que su esposa y alguno de sus hijos venían a hacerle compañía y ciertas sesiones del café de Montparnasse, don Miguel se estaba solo, entretenido con sus recuerdos. Cuando leo el prólogo de la *Agonía del Cristianismo* me parece oír su voz de aquellos días:

"Aquí, en este París atestado todo él de historia, de vida social y civil, y donde es casi imposible refugiarse en algún rincón anterior a la historia y que, por lo tanto, haya de sobrevivirla; aquí no puedo contemplar la sierra, casi todo el año coronada de nieve, que en Salamanca apacienta las raíces de mi alma; ni el páramo, la estepa, que en Palencia, donde está el hogar de mi hijo mayor, aquieta mi alma; ni la mar sobre la que a diario veía nacer el sol en Fuerteventura. Este río mismo, el Sena, no es el Nervión de mi villa natal, Bilbao, donde se siente el pulso de la mar, el flujo y reflujo de sus mareas. Aquí, en esta celda, me apacentaba de lecturas y de lecturas escogidas al azar. Al azar, que es la raíz de la libertad."

Sí, yo fuí su acompañante en París durante larga temporada. La época del destierro, acaecida al doblar el cabo de los sesenta años, es para Unamuno una de esas crisis o trancos que llaman a capítulo experiencias y recuerdos, afianzan las líneas y conexiones de muchos conceptos y hacen lugar en el alma a nuevas aportaciones vivas. El contaba sesenta y un años, yo veintitrés apenas. Reclinado, por entonces, en el lecho de su cuarto —de su cuarto de la rue de la Perouge—, leía al abate Loyson, a Carlos Marx (el judío saduceo), leía la Biblia, los Upanishades, leía a San Francisco de Sales y leía y releía a Pascal... Velaba o dormía. O se asomaba a la estatua de Washington, rodeada de taludes y árboles enanos, a la que su ventana se abría, y evocaba el Campo de San Francisco de su Salamanca, donde el ciego Pinilla, el fraterno amigo, iría en las tardes de otoño a oír el canto de los ruiseñores. Por este tiempo compuso *La Agonía del Cristianismo*, de encargo de P. L. Couchoud, que, al decir de su autor, "reproducía en

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

forma más concreta, y por más improvisada más densa y más cálida, mucho de lo que había expuesto en *Del sentimiento trágico de la vida*.

Cierta tarde divertíase uno de nuestros amigos leyendo un pasaje de la *Historia general y natural de las Indias*, del célebre Oviedo... Unamuno tomó el libro en sus manos (lib. XVI, cap. XI) y leyó en voz alta: "Johàn Ponce acordó de armar, e fué con dos caravelas por la banda del Norte, e descubrió las islas de Bimini, que están de la parte setentrional de la isla Fernandina. Y entonces se divulgó aquella fábula de la fuente que hacía rejuvenecer e tornar mancebos los hombres viejos: esto fué el año de mil e quinientos y doce. E fué esto tan divulgado e certificado por indios de aquellas partes, que anduvieron el capitán Johan Ponce, y su gente y caravelas, perdidos, y con mucho trabajo, por más de seis meses, por entre aquellas islas, a buscar esta fuente. Pero tuvo noticia de la Tierra Firme, e vídola, e puso nombre a una parte della que entra en la mar, como una manga, por espacio de cien leguas de longitud, e bien cincuenta de latitud, y llamóla la Florida."

—¡Pobre Ponce de León! —exclamó Unamuno—. La fuente de Juvencio, la "fons juventutis", le hubiese vuelto a los años mozos, con lo que habría doblado su agonía. Mas quiso Dios que en vez de encontrar la fuente de la vida hallase la fuente de la fama y eternizase su nombre con el descubrimiento de la América del Norte. Por cuanto muchas veces nos lleva nuestra sed de eternidad, que no es otra la de rejuvenecerse, a dar vida de nuestra vida a algo que nos sobrevive y que no somos nosotros. La sed que llevó al descubridor español a buscar la fuente de la juventud, la fuente de Juvencio, érase sed y hambre de inmortalidad, no a la ideal manera platónica, a la de la inmortalidad del alma, sino a la manera cristiana y católica, a la de la resurrección de la carne. Era deseo del hombre Ponce de León, "del hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere", inmortalizar su carne y sus huesos, inmortalizar su cuna, inmortalizar su dolor e inmortalizar su muerte. Inmortalizar su muerte, sí, eternizar su lucha con la vida, perpetuar su agonía.

Caminábamos horas y horas por las avenidas de aquella ciudad "diseño de arquitecto", como la pensara Descartes, ciudad espiritual y racional, ciudad-historia y, por lo tanto, ciudad-olvido. La Europa de

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

postguerra había dejado de vivir religiosamente, perdía el hombre esa entereza moral que comunica a todos los actos de la vida el sello del honor y de la gracia. El mundo había perdido su médula. Un templo parisién era un monumento de turismo; el gesto amable de un camarero una mercancía con el precio en la sonrisa. Los españoles, apendicularmente alejados del descompuesto corazón de Europa, seguíamos, más o menos, el ritmo de la antigua vida, éramos la "reserva moral" de Europa, y habría, como en todas partes, gentes que se comprasen y se vendiesen, pero a nadie se le hubiese ocurrido proponer ese bajo sistema como una doctrina social o una forma de vida.

En sus poderosas raíces llevaba Unamuno a la ciudad-luz, a la ciudad-historia y olvido, tierra y greda de España. Le circundaba como el espacio geográfico de la patria, cielo y tierra puros, hermanados y ardientes... ¡Quién diría que estos dos hombres, el uno viejo y sabio, el otro inexperto y niño, hablaban de la agonía, de la vocación españolísima por el Cristo agonizante y de la Virgen de los Dolores con su corazón atravesado por siete espadas. "Y no se rinde culto tanto al hijo que yace muerto en el regazo de su Madre, cuanto a ésta, a la Virgen Madre que agoniza de dolor con su Hijo entre los brazos. Es el culto a la agonía de la Madre." *(Agonía del Cristianismo.)*

Para Unamuno la agonía (lucha) fué la esencia de toda vida. El hombre sería una criatura agónica porque en el fondo radical de su ser no hay sino dualidades y antítesis: una fe que afirma y una razón que niega, una voluntad que crea y una inteligencia que disgrega, una verdad sentida y una verdad pensada. Y él buscaría en "la triunfal resistencia de su voluntad de vivir a todos los asaltos del entendimiento crítico" el punto de apoyo de una actitud afirmativa.

Esa pujante voluntad de vivir fué su piedra madre, su original mensaje, el toque de su vigoroso numen, jamás extinto, de creador, de poeta, de engendrador de símbolos, de nutridor de fantasmas terrestres ,de recreador de España y de su lengua viva y vieja; y, en definitiva, de vencedor de la muerte.

Los tremendos acontecimientos vividos, aceleradores del ritmo histórico y acumuladores de tiempo, han puesto sobre esta tarde de junio (junio de 1936) dulce sombra de antigüedad. Dos amigos más, él y yo, estábamos sentados alrededor de una pequeña mesa familiar en una salita contigua a un dormitorio. Perfilábase en la ventana la delicada

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

crestería del palacio de Monterrey. Agradecíame don Miguel llevase la conversación fuera de la política... La política había subido de nivel, y sus aguas, corrompidas, nos llegaban al cuello. La República del 14 de Abril naufragaba en el abismo inorgánico de las muchedumbres. Madrid ardía al rojo vivo. La libertad, antaño española y "nacional", se había hecho cínica y golfa y quemaba entre sus dientes, cariados, la colilla de todos los suburbios agitados del mundo. Mi afán de soledad y permanencia hallaba, sin embargo, en muchos rincones de España, puerto de abrigo y de sosiego. España pasaría por una tremenda prueba —decía don Miguel—, en la que todos seríamos tocados hasta en nuestros resortes más secretos.

Durante aquella visita, la última, a Salamanca, hallé a don Miguel un poco viejo. Hasta entonces había sido invulnerable a los embates de la vida. Fijo a la roca, había iluminado el faro todos los sectores de la inquietud española. Si su justicia era, a veces, injusta; si su amor era, a veces, arbitrario (¿qué amor no es arbitrario?); si había dado al amigo trato de enemigo y había abierto sus puertas al desafecto y al intruso, es porque su agitación era su agitación y su gana, la trágica y españolísima real gana. Mostróse aquella tarde afectado y vacilante. Sobre él gravitaban los recuerdos de las desgracias familiares. Muchedumbre de paisajes y espíritus cuya fusión regara de sangre viva su íntima afectividad presentaban, nueva vez, su pliego de súplicas al recuerdo. A uno de los largueros del lecho conyugal, de ese lecho que "corta el leñador del mismo árbol que el féretro", sentábase la ausencia irreparable. Y ni su saber, ni los recuerdos todos de su gran riqueza interior contribuían a aligerarle el peso de esa tribulación ni a disimular una verdad tan obvia. ¡Ah, estos seres que se llevan tan gran parte de nuestra vida, la que nos mediatiza y compromete, la parte común de nuestra individualidad, sin remitirla a su unidad de origen! Lo hallé muy desprovisto de defensas, lleno de impetuosas efusiones y súbitos descensos. Verdad que su gran valor había estribado siempre en el valor de la ofensiva, no en el de la defensiva, combatiendo a la angustia con la angustia, ofuscando a la ofuscadura esfinge, con "ese valor en seco, sin motivo ni objetivo, valor puro, valor acendrado con que el caballero de la Mancha se lanza sobre la jaula de los leones." *(Vida de Don Quijote y Sancho.)*

Pensé que esa postura hubiera horrorizado a un Goethe. Llegado Goethe a la vejez, consigue, a despecho del corazón, el orden de una

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

maestría que consiste en el dominio de la vida por las ideas. Un pensamiento superior sometía sus afectos, sus desgracias, sus recuerdos a mera accidentalidad pasajera, al juego fatal y necesario de factores vitales que sirven a una verdad superior. Pero, para Unamuno, esa certeza superior había de carecer radicalmente de sentido, si no servía al destino trascendental del alma humana, si no hacía algo de luz en el problema de su inmortalidad. La fluctuación del alma ante su destino, la duda, la agonía es la manifestación auténtica del existir. No el "cógito" cuyo "ego" implícito es un "yo" irreal; no el hombre que piensa así "in abstracto" es el que existe, sino más bien el que siente o el que quiere, si bien se siente y se quiere también con el pensamiento.

Al caer la tarde, ambulamos por el campo de San Francisco, por las

umbrías a trasmano
entre jardín y huerto,

donde leyó varias de sus poesías inéditas, y alguna como la del "Bisonte de la cueva de Altamira", de profundo sentido y dura grandeza. Luego entramos y salimos en el colegio de Irlandeses, subimos y bajamos las escaleras del de Anaya y penetramos, por fin, en la vetusta cátedra de fray Luis, de la Universidad, en el aula general de Teología. A su oscura luz —débilmente surtía de un ventanillo abierto tras la cúpula del púlpito lector— he visto, por vez última, a uno de los españoles vivos que mayor rastro han dejado en la juventud intelectual de España y en mi propia juventud. La dura faz, la máscara obstinada y melancólica, hecha en la disciplina de la meditación, se desvanecía, transpareciendo, bajo sus líneas, el rostro familiar y venerable del padre-maestro que conversa con sus hijos-discípulos. Nos sentamos en la tribuna de graduados y pedimos a don Miguel nos recitase aquellos tan conocidos versos que, en el decurso de los años, han venido a ser la letra de una gran estudiantina española.

Y terminó:

Del corazón en las honduras guardo
tu alma robusta; cuando yo me muera
guarda, dorada Salamanca mía,
tú mi recuerdo;

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

y cuando el sol al acostarse encienda
el oro secular que te recama,
con tu lenguaje, de lo eterno heraldo,
di tú que he sido.

Después de las seculares luchas con el tiempo, ¿abatiría su follaje de plata la robusta encina? Es la última imagen que conservo en la memoria, la última imagen del que ha sido cifra y compendio de nuestras letras y de nuestro espíritu.

Recibimos la noticia de su muerte en un Madrid que, a su vez, desfallecía, luego de cancelar la historia de España y uncir los toros de Gerión al yugo purpúreo de la estrella solitaria, en un Madrid ajeno, asiático, crepuscular, que helaba nuestras almas. Y no llevamos luto a Unamuno porque estábamos desnudos en el yermo de sangre.

Días después, al correr de las horas, en plena noche roja que parecía enterrar para siempre el espíritu de Unamuno, el de España, y nuestro propio espíritu, junto a nuestro propio cuerpo, yo feché en Madrid (mayo de 1937) esta poesía de evocación y homenaje al maestro desaparecido:

Te fuiste, don Miguel... ¡Cuál se apagaron
en nuestro firmamento
las estrellas de oro que alumbrasen
el misterio español! ¡Hondo misterio!
Las llevaste a la tumba
guardadas en el pecho
y forman una cruz resplandeciente
que España entierra en carnaval siniestro.

Sólo Dios sabe cuántas primaveras
habrán de florecer para que un nuevo
y germinal espíritu remonte
los hontanares del torrente ibérico;
último de la pléyade
de españoles egregios
que, en la noche mortal que nos cobija,
trazan con sus antorchas un sendero;
abanderado de la buena nueva,

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

la del renacimiento
del alma universal de Don Quijote
que es nuestro españolísimo evangelio,
sobre el que tú, mi don Miguel, velaste
las armas en el claustro del colegio
salmaticense, cuyos arcos de oro,
contigo, a nueva vida renacieron.

Partido tú ¿quién osará, Dios mío,
orientar nuestra fe por el sendero
de la revuelta España?;
¿quién podrá perfilarnos su esqueleto?

Campos de San Francisco
cuyo apacible, provincial sosiego
abriera sus ramajes de frescura
a la ambulante fiebre del maestro;
álamos de la Flecha
que copia el Tormes lento,
en cuya fronda de verdor perenne
el cantar de Fray Luis sigue latiendo;
umbrías a trasmano,
entre jardín y huerto,
paredañas al templo cuya piedra
se riza en artificios de platero:
¿qué fué de aquella voz augusta y grave
que os despertó de seculares sueños,
dando expresión universal y eterna
a vuestro canto eterno?
Pero nada se pierde
en la plural sonoridad del pueblo,
si esa sonoridad es la armonía
de sus rectores, que serán y fueron.

Yo sé que un día el resurgir de España
traerá tu dejo eterno
y el dejo de Fray Luis, y el de Cervantes,

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

y el barbotar de un entusiasmo nuevo
que es médula de siglos...
Yo no acierto a creer que España ha muerto.

LEDESMA MIRANDA.

DEL DIALOGO Y LA ACCION EN EL TEATRO

EL teatro posee el maravilloso privilegio de operar directamente con seres de hueso y carne. En el presente trabajo se trata de esbozar de forma somera algunas de las exigencias que tal hecho entraña, algunas de las condiciones que reclama la presencia del ente humano en el tablado. Nos limitamos a un "algunas", por estimar que ellas son las más importantes de entre las que pudieran elegirse. Por consiguiente, mucho habríamos de felicitarnos si consiguiésemos andar con pulso seguro por estas piedras básicas del teatro.

Sobre la primera exigencia es ocioso todo género de consideración. El único instrumento con que cuenta el teatro es el diálogo. Colocado sobre la plataforma un individuo de nuestra especie, el solo medio de que dispone para darnos cuenta de sí es el lenguaje, la comunicación verbal. Ningún otro camino —aparte del de la mímica, la gesticulación, camino incompleto y más bien complementario— se ofrece al hombre para verter su entidad al exterior. Si se prefiere, ningún otro camino más eficiente y rico, ninguno superior. El teatro sólo cuenta, pues, con el material de la palabra hablada, como la pintura sólo cuenta con el color y la música con el sonido.

¿Qué otra cosa reclama la presencia inmediata de un ser vivo ante nuestros ojos? Reclama, nada menos, todo cuanto Ortega y Gasset hace figurar en su ensayo: "Sobre la expresión fenómeno cósmico"; todo lo cual, en síntesis, puede decirse con muy pocas palabras: El hombre no es tan sólo una presencia externa. Cuando un objeto se ofrece íntegro en su exterioridad y se agota en ella, tenemos un mineral. Pero "la carne nos presenta de golpe y a la vez un cuerpo y un alma, en indisoluble unidad". He aquí el arcano asombroso de la carne.

Y ahora vamos aproximándonos al nudo, pues hemos sentado que

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

el teatro sólo dispone del lenguaje para llenar su completo cometido. ¿Cómo ha de componerse con su instrumento? Pues utilizando del lenguaje aquello que sirva adecuadamente para delinear al hombre por dentro, aquello que dibuje el alma, la dimensión inespacial del hombre. Esta es la conclusión lógica que sería vano demorar por más tiempo.

De aquí parece deducirse, en consecuencia, que no todo el producto lingüístico humano sirve en la misma medida para dibujar el alma. ¿Qué hay en ello de verdad? Filósofos, psicólogos y filólogos discuten largamente acerca del papel, alcances y funciones del lenguaje; pero todos ellos, desde Platón a Bühler, todos ellos, con mayores o menores discrepancias sobre matices y detalles, coinciden en apreciar diversidad de funciones dentro del lenguaje. La frase "¡ay qué dolor!" no obedece evidentemente a la misma mecánica que esta otra: "la tierra es redonda".

Pienso que para el caso presente podremos utilizar sin importantes reparos la teoría de Carlos Bühler. Este distingue tres funciones. La primera sirve a un instinto primario de sociabilidad, a una necesidad elemental de coordinar las actividades individuales dentro de la colectividad. Es un gesto a los demás, una llamada. Bühler la denomina *Appell* o *Auslösung*. La segunda es la *expresión;* constituye, por así decir, la explosión del yo; obedece al instinto de expansión afectiva, es la comunicación a los demás de las vivencias propias, es el "yo necesito, yo quero, yo siento", lanzados al rostro de los otros. En un estado superior, el lenguaje apunta a la *Darstellungsfunktion*, a la *representación*. Aquí la mente, ya en su más noble estado de facultad privadamente humana, juega en la objetividad, en la relación puramente ideal con los objetos, en la intelectualización del mundo circundante; se apaga el rumor de la sangre para dejar entender la voz de las claras alturas impersonales.

Nadie espera, como es natural, hallar esas tres funciones tan claramente diferenciadas en la práctica como aparecen sobre el papel. En la gran mayoría de los casos no se trata de tres funciones autónomas y de todo punto distintas, sino que aparecen entreveradas, con matices de una y otra. No se trata, en rigor, de tres compartimientos, sino de tres tendencias. Distínguense por el recargamiento de uno de los acentos en medio de los otros dos.

De este material, pues, debe extraer el teatro su diálogo. ¿Cuál

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

de las tres tendencias elegir? Sin vacilar un solo instante, nosotros ponemos el dedo sobre la segunda. Ya el solo vocablo *expresión* nos promete un henchimiento de posibilidades. ¿No será el teatro, en definitiva, expresión y sólo expresión? Lo innegable es que si aparece un ser humano en el escenario, y este ser, para obtener real cualidad de hombre, ha de hallarse dotado de un alma, el teatro, arte de manejar almas, se encuentra obligado a usar de la expresión. Pues sólo por la expresión tiene el alma cauce para verterse. "Sólo se expresa el alma", tal como dice Ortega.

Convendrá insistir sobre el carácter de la expresión. Esta, como se ha dicho, corresponde a la mayor intimidad del hombre, a su pura subjetividad, retrata al individuo como él mismo, y nada más que como él mismo; es absolutamente personal. Tal carácter, que desde otros puntos de vista amengua la dignidad, el rango de la segunda función, situándola por debajo de la *Darstellungsfunktion*, la cual tiende a levantar al hombre sobre la estrechez de su subjetividad, tal carácter, decimos, implica precisamente la capital importancia de la expresión en el teatro, y, de un modo general, creemos, en toda suerte de arte en que sea necesario pintar almas. Pues así como la exterioridad del hombre se halla constituída por rasgos que son solamente suyos, por rasgos característicos, propios, privados —y el histrión pone sumo cuidado en acusar estos rasgos para componer la fachada del tipo—, así las almas son ellas mismas, son tales, merced a rasgos peculiares que responden a su sola topografía. Ahora bien, la expresión tiende a acusar estos rasgos y la representación a velarlos. "L'extériorisation spontanée des besoins et des sentiments... au sein de la vie *collective*, est la révélation de l'interieur de *chacun*", dice Delacroix. Por su lado, Ortega escribe: "El yo que piensa la geometría es ubicuo y genérico. Por otra parte, funciona en la medida que se supedita a las leyes generales y objetivas de la lógica o la ética. Frente a él vive en nosotros el yo que sólo dibuja círculos ageométricos y hierve de deseos, si no inmorales, ajenos por completo a la moralidad. Esto nos lleva a una capital distinción psicológica entre el espíritu —facultad no individual— y el alma, que es nuestra persona, en cuanto diferente de las demás."

La representación es la voz del espíritu; la expresión es la voz del alma.

En la práctica teatral podemos asistir muchas veces a este fenó-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

meno: en cuanto pasamos del caso particular a la generalización, el bulto del personaje se nos va de entre las manos. Nos quedamos con algo amorfo, impersonal, difuso, impalpable.

Señalamos en este hecho el vicio fundamental de todo el teatro moderno. Ibsen inauguró el teatro "de ideas". Bernard Shaw, Benavente, Giraudoux, Pirandello, etc., han seguido sustituyendo el lenguaje expresivo por el representativo o intelectual. En consecuencia, han logrado barrer al hombre personal del tablado escénico. Por lo que alcanzan nuestras noticias, O'Neill es la sola figura cimera que ha vuelto a llevar las cosas a su primitivo cauce.

Si comparamos las creaciones de Shakespeare o Lope de Vega con las del moderno teatro, advertimos que la diferencia más honda estriba en la energía, en la vitalidad, en la fuerza, en la *expresión;* el último vocablo salta solo. Ello ocurre —estimamos que casi huelga consignarlo— porque vida, calor, energía, acción, etc., constituyen el cortejo inseparable del alma humana. No se trata sólo de que se ha de hacer figurar el alma por el mero imperativo de una fórmula, por mandato de una de esas convenciones de las cuales Ortega se burla tan complacidamente. Si no bastara el hecho de que hay que contar indeclinablemente con ella para completar y llenar un maniquí de carne, bastaría seguramente la consideración del regalo que trae consigo. El alma exige su plaza, pero remunera con esplendidez por esta exigencia. Donde ella se presenta todo se caldea, colorea y anima con vigor insustituíble.

El intelecto, por el contrario, enfría y apacigua; ello es sobradamente sabido. Los placeres que procura el lenguaje conceptual son serenos, inmateriales y sutiles, con una sutileza y una inmaterialidad que no se compadecen en modo alguno con la corporeidad reclamada por un escenario. Nos atrevemos a asegurar ahora que el autor en quien dominen los hábitos de la esfera mental no producirá gran teatro, a menos que sepa desembarazarse a tiempo de su bagaje. El teatro pide un cierto grado de tosquedad; la tosquedad requerida por el hombre viviente; viviente y no pensante. La tosquedad que resulta de comparar la expresión, pintura de pasiones, con el lenguaje proposicional, intelectivo. Pero el concepto tosquedad no es en ningún sentido despreciable, si se advierte que en él caben seres vivientes como Julieta o como Pedro Crespo. El alma humana no es necesariamente, y en un solo bloque, innoble y baja. Hablamos de tosquedad

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

pensando, por ejemplo, en el escultor con relación al poeta; el autor teatral, en efecto, ha de tener, a nuestro juicio, más de escultor que de literato. El dramaturgo ha de tallar a puros golpes. Puede tallar ángeles o demonios, de todo hay en la viña del Señor, y elegir unos u otros es cuenta suya.

Como ejemplo de cuanto se viene diciendo puede ser aducido el comienzo de la jornada tercera del *Alcalde de Zalamea*. Isabel, después de su deshonra, desata a su padre y le hace relación de las desventuras que ha sufrido. Con Menéndez y Pelayo, estimamos que esta relación "de cerca de doscientos versos" supone un gran bache en medio de la joya teatral. Todo en la obra es tenso, todo es "vigorosa y realista sencillez"; todo, por tanto, es expresión. De pronto un lenguaje extraño, un lenguaje de conceptos y lirismos, un lenguaje construído de modo preponderante por la mente del personaje, un lenguaje, pues, *artificial* (1) viene a interrumpir la vital corriente. La representación se ha infiltrado entre la expresión.

En el volumen total de la obra podemos señalar el corte general causado por estas dos escenas. Dentro ya de ellas, es posible señalar más cortes, más baches; es posible señalarlos incluso con un lápiz, cogiendo entre paréntesis determinados versos. Recuérdese que Isabel está dando cuenta de la violación de que ha sido víctima. De pronto dice:

¿Cuándo de la tiranía
no son sagrados los montes?

Y en seguida:

De suerte que las que eran
antes razones distintas,
no eran voces, sino ruido;
luego, en el viento esparcidas,
no eran voces, sino ecos
de unas confusas noticias;
como aquel que oye un clarín,

---

(1) «Le langage plonge dans l'éxpresión des émotions, langage naturel» (Delacroix). Este autor juzga naturales las dos primeras formas de lenguaje, y artificial la tercera. Un juicio es, en efecto, a nuestro entender, producto de una colaboración.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

que cuando dél se retira
le queda por mucho rato
si no el ruido, la noticia.

Y pocos versos más allá:

¡Mal haya el hombre, mal haya
el hombre que solicita
por fuerza ganar un alma,
pues no advierte, pues no mira
que las victorias de amor
no hay trofeo en que consistan,
sino en granjear el cariño
de la hermosura que estiman!
Porque querer sin el alma
una hermosura ofendida,
es querer una mujer
hermosa, pero no viva.

Tenemos aquí al yo que saltando fuera de su propio problema, se convierte de golpe en el yo "ubicuo y genérico", supeditado y regido por leyes generales; tenemos al yo pensante, que sienta conclusiones y es capaz de establecer comparaciones y metáforas, fenómenos de relación ideal. En este sentido puede llamarse artificial a la representación, y en este sentido produce un enfriamiento súbito.

Similar enfriamiento se ocasiona al adoptar el lenguaje otra de las formas representativas: la descripción. Esta es también una función mental, en lugar de vital. Describir consiste en caracterizar un objeto, según su fisonomía propia: por ende, se trata de tomar una posición objetiva anulando la vivencia particular y actual del individuo. En la descripción el individuo desaparece como tal para ponerse al servicio de lo descrito. De aquí el enfriamiento. Delante de una obra en que predomina la descripción, el público, de manera popular, dice que *no ocurre nada,* aunque estén relatando los más atroces episodios.

Todo autor teatral teme esos momentos en que ha de fiar el curso de su obra al relato puesto en boca de algún personaje. Los teme y procura soslayarlos para evitar el descenso de temperatura. Gran parte de su gloria teatral la debe Lope a su habilidad para presentar los hechos en *presente,* por medio de la función expresiva, en lugar de ha-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

cerlo por su representación. Cuando ello no ocurre el bache se produce, sin que basten a cubrirlo las galas líricas. Véase como ilustración, en su *Peribáñez*, el momento en que Casilda da cuenta a Inés del amor que ella siente hacia Peribáñez y de cómo son felices los dos. Una descripción no logra *expresar* la intensidad de un amor, ya que una función mental no puede ser puesta en el mismo lugar de una vivencia. Son dos zonas distintas. Una escena entre los esposos, dando lugar a que las bocas expresasen los sentimientos del instante, viviendo, en suma, ese amor, hubiera sido incomparablemente más valiosa.

Unicamente es soportable la descripción, la narración hablada, cuando por su carácter especial supone una vivencia presente, es decir, cuando pende de ella, precisamente de lo representado, un interés cardinal para el que narra: cuando la representación es mero producto de la expresión, resultado directo de ella. Tal es el caso, en el mismo *Peribáñez*, cuando el atribulado labrador, ya sentenciado a muerte, relata al Rey las circunstancias que lo llevaron a matar al comendador.

Hallé mis puertas rompidas
y mi mujer destocada...

La justificación de sus actos, la salvación de su vida, dependen tan sólo de esta descripción de lo pasado. El alma del personaje está exponiendo los móviles que la arrastraron; está, pues, viviendo y expresándose en el propio instante. Según creo, hay piezas modernas de carácter procesal reducidas exclusivamente a estas vicisitudes de un alma en trance de salvarse.

"El pensamiento se sobrepone a la acción", dice Delacroix. "La acción es suspendida, transformada." Prodúcese, como hemos visto, una verdadera paralización. Hagamos hincapié de nuevo en el decir del vulgo: "Allí no ocurre nada; no hacen más que hablar y hablar." Pero ¿hay alguna obra de teatro en que los actores hagan otra cosa que hablar y hablar?

Al introducir el concepto "acción" llegamos a una virtud culminante de la expresión. En efecto; numerosos autores sostienen que la tendencia expresiva es fundamentalmente acción. Como que la expresión es sólo el ruido del tumulto interior, el rumor del alma agitada es una función "biológica", como dice Bally. Se ha hablado mucho sobre la *acción* en el teatro. Vemos ahora que por el simple hecho de in-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

corporar a él la expresión, incorporamos la acción. Hasta para los más profanos resulta patente que la acción escénica no es sustancialmente una acción espacial, un ir y venir, un movimiento físico. En tal caso, los *ballets* rusos constituirían el dechado de la perfección teatral. Sospechamos que la acción es en esencia otra cosa. Creemos poder satisfacer esa sospecha con asegurar que el movimiento es anímico. Lo que se mueve son los afectos, las pasiones, los sentimientos todos. Son la ambición de Macbeth y la maldad de su esposa las fuerzas que suspenden el ánimo, no los paseos de uno y otro por el escenario. En esa escena de *El Alcalde de Zalamea,* que Klein toma por "el canon de Policleto de la belleza dramática", Pedro Crespo se encuentra cara a cara con el forzador de su hija, y no es preciso que ninguno de los dos se mueva para que la emoción estalle por todos los lados. El corto drama de Strindberg *La más fuerte* se desarrolla íntegro en la salita de un café, donde las dos antagonistas se hallan sentadas a un velador. Pero juzgamos innecesario acumular los ejemplos sobre una cuestión tan evidente por sí misma.

En el sentido más restricto, pues, el simple manifestarse del alma supone ya la acción. Puesto que, en resumidas cuentas, se trata sólo de una descarga de la energía anímica, de esa energía que Jung llama "líbido". Toda psique es una entidad cargada de energía; por consiguiente, la puesta en marcha de esa energía representa acción. Por lo demás, "la vida afectiva está estrechamente ligada a las tendencias y a la actividad", afirma Delacroix. Por todas partes el alma es acción. Ahora bien, la actividad de la energía anímica es mucho más potente y rica que la de la energía física, aunque en un primer instante pudiera parecer lo contrario. Ningún gimnasta es capaz de removernos en la medida en que nos remueve Romeo llorando hierático sobre el cuerpo de Julieta. Los ámbitos que recorre la "líbido" son de una profundidad insondable. Como ejemplo del poder emanado de una sola alma en expresión citaremos el monólogo de la misma Julieta en el momento en que se dispone a tomar el brebaje aletargador.

Mas no concluye aquí, como sabemos, la esfera de la acción; con todo, ese terreno sería muy reducido. La acción se amplía ilimitadamente cuando un alma es colocada junto a otras y entra en fricción con ellas; cuando al "yo siento, yo quiero, yo necesito", se opone otro "yo necesito, yo siento, yo quiero". Entonces la extensión a abarcar resulta incalculable. Y esta incalculable extensión constituye el patrimo-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

nio del teatro. Corrientes de energía anímica, provinentes de diversas direcciones, chocan, se entrecruzan, rugen y hierven en espuma. Búsquese un más apasionante espectáculo. El resto de la acción, los puros actos especiales, son meros reflejos o productos de esta dinámica interna. "Toda pieza es sólo un choque de voluntades", dice Emile Fabre.

Por lo tanto, dedúzcase ahora cuán importante será, para favorecer esta acción, que cada alma se halle en ese estadio en que es ella misma, que cada una conserve su específica estructura, que cada una mantenga distintamente su "yo quiero, yo siento, yo necesito". Un conjunto de almas indiferenciadas, sin caracterizar, irá a reunirse en un solo cauce, que discurrirá plácido y sereno, sin conflicto. Véase lo que ocurre en la *Señora Ama* de Benavente. Dominica, aceptando sin condiciones la conducta de su marido, plegándose alegremente a su carácter, impide toda posibilidad de problema. La acción central nace así estrangulada.

Ampliando los campos, vengamos ahora a lo que de modo más general entiéndese por acción en el teatro. Nos referimos a la fábula, a la línea argumental, a la sucesión de hechos. Y advertiremos al punto que tal acción fluirá espontáneamente de la otra acción, se desprenderá de ella con la naturalidad de una correspondencia mecánica. Ya se ha apuntado que los actos físicos son puros reflejos de los estados anímicos. Un dolor hace que se contraigan las cejas y los labios, que se relajen los músculos, y, en fin, que se estalle en lágrimas. Otras acciones, aparentemente más complicadas, no quedan más lejos de esa causalidad.

Montada la acción anímica, la raíz, esa otra acción temporal quedará montada automáticamente. En efecto: creado un Pedro Crespo tal cual es, prototipo de honradez, energía y rectitud; pintada Isabel como una mujer seductora; pintado Don Alvaro como un hombre ardiente, licencioso y brutal, nada de cuanto sucede en *El Alcalde de Zalamea* ha de dejar de ocurrir, ni nada puede suceder de otra manera. De aquí se desprende que la única importancia corresponde a la acción interior. Es de todo punto inútil, por consiguiente, el "buscar argumentos"; cuando se tiene precisión de buscarlos declárase tácitamente que se carece de puntos vitales, que no se ha dado con motores. Y entonces sobrevienen los argumentos artificiosos, las relaciones de unos actos que quedan en la superficie, sin vinculación con los personajes: entonces queda el hecho en el aire, abandonado a su propio

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

y solo valor de peripecia caprichosa. "Se puede imaginar una obra maestra sin "anécdota" —escribe Fabre—, pero no hay ninguna de ellas sin pintura de caracteres".

De cuanto se ha expuesto colígese la excepcional importancia, la necesidad que para el autor dramático supone el conocimiento y dominio del alma humana. Es ésta una condición *sine qua non*. El teatro desemboca directamente en la psicología, entendida en el sentido taxativo de caracterología. He aquí un hecho ineluctable, pese a quien pese. Ello es lo que diferencia principalmente al teatro de otros géneros literarios. Ello es lo que explica estos títulos cumbres, constituídos por nombres propios: *Hamlet, Otelo, Macbeth, El Cid, Andrómaca, Edipo, Peribáñez, Don Juan*, etc.

El color escénico, la pintura de ambientes, etc., no logran tampoco reemplazar al factor fundamental. La poca fortuna obtenida en el teatro por maestros del género lo demuestra cumplidamente. Bien cerca de nosotros podríamos citar, entre otros, a Azorín. Con nada, en suma, se logra sustituir de momo cabal lo que exige la presencia directa de la carne en el escenario. En determinados casos, será posible conseguir obras gratas e incluso, en cierto sentido, sorprendentes. Pero en el fondo de esas obras late, pasado el primer momento, la realidad de lo que son: sustitutivos.—LUIS CASTILLO.

DAMASO ALONSO: "HIJOS DE LA IRA. DIARIO INTIMO" (1).

¡CUARENTA y cinco años!... Recordándolos, Dámaso se ha quedado pensativo. Se ha sentado a escribir. Escribe de una manera espontánea, flúida, con un toque levantado de exaltación. Es el suyo un entusiasmo triste que nace de la angustia, un entusiasmo que le lleva la mano y le deja la sangre sobre el papel. De pronto se da cuenta. Queda entre pálido y conmovido. Sí. Es indudable. Está escribiendo versos. Y al advertirlo se le deshace la mirada y comienza a sentir una precisa melancolía de niño perdurable. Está escribiendo versos. Y todo lo demás que antes hiciera le queda detrás del corazón. Sí, todo lo demás era

(1) Ed. *Revista de Occidente*, Madrid, 1944.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

un disfraz. Todo lo demás son las gafas unánimes y doctorales, la palabra precisa y conferenciada, el abdomen como un cisne tranquilo.

Conviene —yo siempre lo hago— buscar al niño en la persona mayor, buscar al niño dentro del disfraz. En algunos casos está a flor de piel; en otros, está más lejano, más escondido, como un caracol en el refugio de la última espira de su concha. Procurad entonces despertarlo (a fuerza de silencio y confianza); pero si de tanto encogerse se ha muerto, si no asoma ni un momento sus antenas en temblorosa exploración, alejaos de él.

Y ahora acerquémonos a Dámaso (o a su libro si no podéis a él) con absoluta confianza. En ningún otro gran poeta está más despierto, más despabilado, más travieso el niño que todos llevamos dentro, y ésta es la diferencia esencial que existe, a mi modo de ver, entre *Hijos de la Ira* y aquellos versos anteriores del poeta. Las poesías que hasta ahora nos había dado a conocer eran las de una eprsona mayor (con su niño más o menos adormilado dentro). Pero he aquí que, de pronto, el niño se ha despertado en las manos de Dios y llora y patalea (su ira es más bien eso: una rabieta infantil), y el milagro está en que ese llanto, esa rabieta los expesa con toda la riqueza verbal y formal que ha ido adquiriendo en sus cuarenta y cinco años de amor estudioso al idioma, y se convierte ante nosotros en poemas vivos, enteros, intocables, que nos emocionan, que nos enternecen, que nos impacientan como lo que son: criaturas vivas y enteras, de cuerpo y alma indivisibles, que no se pueden pormenorizar, ni analizar.

Adentrémonos en el milagro y en el libro: a poco de caminar ya nos encontramos con el niño-Dámaso que acaba de despertarse; pero el poeta aún no se ha reconocido en él y se asusta:

¡No, no le conozco, no sé quién es aquel niño!
Ni sé siquiera si es un niño o una tenue llama de alcohol...

Una voz ha clamado. Dámaso-hombre se vuelve: la voz explica:

No es a ti, no es a ti. Es a aquel niño...

La trasmutación se va produciendo: ahora trata de desembarazarse de su disfraz:

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Sí, alejadme ese tristísimo pedagogo, más o menos
ilustre,
ese ridículo y enlevitado señor
. . . . . .
vesánico estrujador de cerebros juveniles...
... de dulces muchachitas con fragancia de narciso,
como nubes rosadas
que leyeran a Pérez y Pérez.

Las amarras se han roto. Y el poeta va a cumplir su misión:

... He aquí de pronto
me he levantado del montón de las putrefacciones
porque la mano de Dios me tocó,
porque me ha dicho que cantara:
por eso canto.

Y ya todo el libro será eso: el canto alucinado de un niño a ratos bueno, enternecido; a ratos cruel o rabioso; cara a cara con los insectos, con el mundo, con el dolor, con la conciencia, con Dios... Pero este niño sabe decirnos que los hombres apenas logran intuir. Sólo él sabe decirnos que "la tristeza fué primero un perfume" y, gozoso de su descubrimiento, insistirá más adelante:

... la gran violeta que esparció por el mundo la tristeza,
como un largo perfume de enero...

En "La Madre", uno de los más bellos poemas del libro, es donde Dámaso comprende y expresa mejor esta supervivencia y transfiguración del niño en su memoria. Ha querido comunicar este alegre descubrimiento al ser más querido y, ya antes de empezar a leer, adivinamos la sonrisa triste de la anciana negándose al juego infantil mientras él protesta y rechaza sus argumentos. La contenida ternura del arranque produce un escalofrío en el lector:

No me digas
que estás llena de arrugas, que estás llena de
sueño,
que se te han caído los dientes...
. . . . . .

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

No importa, madre, no importa.
Tú eres siempre joven,
eres una niña,
tienes once años...
. . . . . .
Sumérgete, nada a contracorriente, cierra
los ojos.
Y cuando llegues, espera, espera allí a tu hijo.
Porque yo también voy a sumergirme
en mi niñez antigua...

Quisiéramos transcribir todo este poema emocionado, resaltar todas las valientes, inesperadas y felices imágenes de que está lleno.

Por distintas rutas bucearán los dos "en ese mar salobre de la memoria" y el lector acompaña al héroe con un instintivo esfuerzo casi muscular hasta dejarle "en la prodigiosa ribera de nuestra infancia", donde se encontrará con la Madre...

Como a veces fondean un mismo día
en el puerto de Singapoor dos naves
y la una viene de Nueva Zelanda, la otra de Brest...

Ya todo el presente se ha borrado, y sólo existe una única, maravillosa realidad:

que tú eres una niña y que yo soy un niño.

Y el poema prosigue con la alegría recién estrenada, virginal. Tan pronto —con esa facilidad de los sueños o de los cuentos— él será el hermano mayor y protegerá a su hermanita y le describirá —¡con qué maravillosa frescura de imágenes!— los encantos del bosque. A su paso van saltando las ranitas verdes "hilvanando la orilla con el río". Luego jugarán a que él es el pequeño, el protegido, y le pedirá con voz auténticamente infantil...:

... que me suenes las narices, que me hace mucha falta,
porque estoy llorando...

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Para describir a su hermanita las maravillas del bosque necesitaría "toda una vida", y aquí descansa acaso el mayor acierto del poema. Al pronunciar la frase: "toda una vida", se ha roto el sueño. Nadie llora durmiendo. Y es el dolor, ahora, el dolor del hombre, el que estremece estas palabras del poema:

He mirado de pronto y he visto tu bello
rostro lleno de arrugas...

La madre llora, pero el hijo la arrulla, la aduerme, la vuelve al bosque encantado y se aleja de puntillas pidiendo —¡con qué ternura!—:

Espérame en tu sueño. Espera allí a tu
hijo, madre mía.

Yo he visto llorar a un hombre oyendo recitar este poema.

Analizar uno a uno los poemas del libro de Dámaso Alonso sería una larga y grata tarea, pero el espacio me lo impide. Todos llegan directamente a la sensibilidad del lector, porque todos tienen una moción dramática, porque en todos nos incorporamos como actores o nos interesamos como espectadores al drama en ellos contenido. Compartimos la angustia del poeta en "Insomnio". En "Día de Difuntos" comprendemos esa desoladora sensación de las personas que van muriendo sucesivamente en nosotros:

Yo mismo de mí mismo soy barquero
y a cada instante mi barquero es otro...

Nos estremece la ternura franciscana de "La Voz del Arbol". "Preparativos de Viaje" es como una visión cinematográfica de los agonizantes de un hospital. Con rapidez alucinante van pasando ante nosotros los rostros angustiados, temerosos, frenéticos, resignados, de los moribundos...

La "Elegía a un Moscardón Azul" es tan asombrosa como una página de Maeterlink. Dámaso "ha asesinado estúpidamente" al moscardón que importunaba su trabajo, pero...

... luego sentí congoja
y me acerqué hasta ti: eras muy bello...

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Tenía los ojos tan abiertos, tan luminosos, tan grandes, que su alma, el alma del moscardón...

era quizá como un enorme incendio.

Tal vez como castigo por este asesinato tiene luego Dámaso la pesadilla dantesca de su poema "Monstruos". Los insectos se han hecho tan enormes y él se ha empequeñecido tanto que ahora se ve rodeado de horrorosos monstruos, mientras que él no es más que un insecto pataleando en las manos de Dios:

No, ninguno tan horrible
como este Dámaso frenético,
como este amarillo ciempiés que a ti clama
con todos sus tentáculos enloquecidos...

Muchas veces nos hemos preguntado para qué pueden servir los insectos, y hemos pensado, como Dámaso:

¡Disecados, disecados los insectos!

pero así como Rimsky nos reconcilió un día con el molesto zumbido del moscardón, Dámaso nos reconcilia hoy con los insectos en general en esa maravilla verbal, fonética, onomatopéyica, en esa inefable travesura que es su poema "Los Insectos". No creo que sea posible hacer algo más "alado" que esta *fuga* de Dámaso.

"La Isla" es otro de los poemas que más grabados quedan en la mente del lector. Aunque esa "isla" simbolice el alma del poeta no es una isla abstracta, una isla cualquiera. No hay abstracciones, sino acciones en este libro. Dámaso, con amor de paisajista japonés, nos la pinta con sus caminitos, sus puentes, sus palmeras... ¡y qué fuerza luego al describir la marea que ha de anegarla!... ¡Cómo vemos las olas!...

que en arco se derraman
para batir su fúnebre redoble
sobre el tambor tirante de la arena...

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

El mar que anegará la isla es Dios, y el poeta termina deseando sumergirse en él...

... y sea yo isla borrada de tu océano.

De intento he dejado para lo último "Mujer con alcuza" que es para mi gusto el supremo acierto del libro. Es el poema de la desolación absoluta, de la fuerza de la inercia que hace seguir avanzando, viviendo, a una criatura que ha apurado todos los dolores, todas las renunciaciones, todas las despedidas. La fuerza de sugerencia plástica del poema es tal —su título es ya como el rótulo al pie de un cuadro— que no me extrañaría que tentase a un pintor ya que sólo con decir en forma y color lo que Dámaso pinta con la palabra se lograría una obra emocionante.

Leyendo este poema recordé el dicho inconscientemente trágico en el que un gracioso pregunta a la infeliz que sale de su desnudo cuchitril con una alcuza en la mano: —¿Se va usted a mudar? A la heroína del poema de Dámaso se le podría hacer la misma pregunta. No posee nada, no tiene más que esa alcuza simbólica que es en sus manos "como el atributo de una semidiosa". No tiene nada, nada más. Este personaje quedará para siempre incorporado en nuestra memoria con la misma intensidad que algunas criaturas de Dostoievsky o de Balzac, y éste es el mérito inmenso de Dámaso: haber creado con cuatro pinceladas esta figura alucinante y real con la que todos nos hemos cruzado alguna vez en la vida, y a la que miraremos con una nueva ternura cuando nos la volvamos a encontrar en nuestro camino.

Termina el libro con "Dedicatoria final" ("Las Alas") a los dos grandes amores del poeta: la madre, la esposa. En él adquieren los versículos (sin metro definido, como todos los del libro, pero apoyados generalmente sobre el endecasílabo) un puro acento claudeliano, casi bíblico:

Ahora que ya se acerca el momento,
(porque no hay ni un presagio que ya en ti
no se haya cumplido).
Ahora que subirás al Padre,
silencioso y veloz como el alcohol bermejo en los
termómetros.
¿Cómo has de ir con tus manos estériles?

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

Dámaso no sabe cómo justificarse. Ni un momento piensa en su vida de trabajo, de estudio, de investigación. Pesan más a su modo de ver unos pocos versos sinceros:

Sí: yo cantaba
y aquí —diré— Señor, te traigo mis canciones...

pero cuando el Padre insiste:

Más, ¿qué hiciste?

se siente desfallecer. Reconoce que sólo remedó su voz "como los mirlos la del pastor que, paciente, los doma", y angustiado gime:

¡Voy a caer!

Suena entonces la voz del Padre, enternecida:

Vas a caerte,
abre las alas...

y asombrado nota que tiene dos grandes alas en sus hombros:

... y eran
aquellas alas vuestros dos amores,
vuestros amores, mujer, madre.

Y ellas serán las que siempre le sostengan "para que no se caiga, para que no se hunda en la noche, para que no se manche..."

Envío.—Dámaso: otro cualquiera, mejor que yo, hubiera hecho un juicio más agudo, más penetrante, más fino de tu libro, de tu asombroso libro. Yo no me atrevo a pormenorizarlo. Es un libro vibrante, indivisible, que nos devuelve la compañía del mundo y la sustancia de las cosas. Creo que la concreción y la unidad de tu libro son un milagro de la caridad. Y donde tú pusiste tanta, yo no me atrevo a poner sino amor.—C. R. DE DAMPIERRE.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

LIBROS

Las Meninas y sus personajes, por F. J. Sánchez Cantón. Edit. Juventud. Barcelona.

He aquí una monografía modelo. Con esa contención y justeza expresiva, con esa escrupulosidad técnica a que nos tiene acostumbrados el Sr. Sánchez Cantón. Diríamos que toda ella tiene también un tono velazqueño, de sobria y clara exposición, de fácil enfoque y resolución de los agudos problemas que plantea esta obra clave en la pintura española. El escenario de este lienzo sostiene los temas más sugestivos de la estética velazqueña: los reyes, el pintor, infantas y monstruos. Y señoreando el ámbito físico y hasta mental del cuadro la luz, creando y resolviendo los problemas perspectivos más complejos de toda la pintura.

Se retrata el pintor resumiendo en su colocación y hasta en su soma sus motivos vitales. Adscrito a los altos destinos de la Corte, pero disimulada su gloria artística con el oficio incesante y silencioso. Aquí está recatando hábilmente un señorío sobre todo lo que le rodea que ni su modestia de servidor puede eludir. En una mano la paleta y en la otra, con la elegancia y delicadeza del virtuoso para su instrumento, el pincel. En esta manera de sujetar este pincel entre los dedos afilados se adivina el toque seguro y sutil que ha de correr en seguida por la tela.

Parejos en importancia escénica a su figura coloca el pintor a dos personajes: una guardadamas —doña Manuela de Ulloa— y un caballero. En el fondo, en nítido contraste, al aposentador D. José Nieto. Y reflejados en un espejo, para que a lo menos la evocación de su figugura estuviese presente, el Rey Felipe IV y la Reina Mariana de Austria.

Con gran abundancia y seguridad de datos estudia el Sr. Sánchez Cantón los personajes que forman la escena principal de esta obra,

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

colocados en el primer plano. Escena deliciosa cuyo infantilismo no amengua, sin embargo, ese halo de dignidad casi religiosa con que Velázquez rodea todos los motivos cortesanos. La infantita Margarita, tierna de edad, de color y de gracia, centra el grupo. No se ha insistido bastante sobre Velázquez como pintor de niños. Ningún pincel tan delicado como el suyo para la blancura de las infantiles carnes indecisas, para la ancha ingenuidad de los ojos abiertos con las dos gotas de brillo cándido en las pupilas. Muestra esta infantita ese gesto feliz de recibir el juguete reciente, el refresco que le ofrece la menina María Agustina Sarmiento. Al otro lado, con gentil inclinación y reverencia, se dispone la otra menina, doña Isabel de Velasco, de agraciada adolescencia, ya con un principio de pensativa seriedad, con una elegancia quizá enfermiza, pues murió tres años después de pintado este cuadro. Y formando un grupo, en cierta manera independiente, con ausencia emotiva de la escena central, un bello mastín, la enana Mari-Bárbola, deforme, con rostro tan carnudo, y Nicolás Pertusato, un enano italiano que aquí hostiga al can y que llegó a alcanzar la dignidad de Ayuda de Cámara. Estos son los personajes del lienzo más famoso de Velázquez. Pero el protagonista que aquí campea agotando la maestría humana en los dominios de la pintura es el ambiente. Aire que los pinceles saben concretar y hacer casi tangible. Aire que tamiza las distancias, que emblandece los perfiles y que moldea la crudeza de la luz. Esta luz castellana que recorta en su deslumbramiento la silueta del aposentador, y que desde aquí, y a través de huecos laterales, sitúa con maravilloso verismo la profundidad del aposento. Muy finamente estudia el Sr. Sánchez Cantón la magia de estos efectos perspectivos que, "con su vital desbordamiento", introducen al espectador en la atmósfera del cuadro. No es posible situarse desinteresadamente para su contemplación. Los límites entre la obra de arte y la realidad se intercambian. Los personajes se sienten tangibles. Y la escena del cuadro se coloca frente a nosotros, apta para ser recorrida por nuestros pasos.

Esta obra cumbre necesitaba una monografía moderna que aclarara su fecha, su filiación artística y los problemas históricos que suscitan sus protagonistas. Esto lo llena la publicación del Sr. Sánchez Cantón, cuya erudición no disimula la valoración estética de la obra de Velázquez. Unas magníficas fotografías, que fragmentan el lienzo, ilustran este libro.—JOSÉ CAMÓN.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

"MARIONA REBULL", DE IGNACIO AGUSTI

NO han sido frecuentes en la novelística española más inmediata las obras seriadas; se ha preferido la novela de mayor o menor extensión, pero siempre unitaria, se ha buscado —en otras ocasiones— la intensidad, y se ha conseguido, pero a costa de la extensión o del equilibrio. Ignacio Agusti inicia ahora con *Mariona Rebull* una serie cuyo bello título *La ceniza fué árbol*, abarcara además de la primera novela otras tres, centradas todas a la vida de Joaquín Rius. La novela cíclica exige una amplia mirada en el autor, la intuición de un mundo amplio en el que los personajes están como predeterminados en sus cursos vitales: además de eso un sentido de equilibrio en la tectónica de la obra, y como punto de partida una gran ambición narrativa.

Ya hemos dicho cómo el título de la serie es un acierto. Breve, expresivo y profundo. Ya en *Los surcos* y en su producción no reunida en libro había manifestado Agusti su fuerza lírica, en este caso aparece esa fuerza concretada desde el comienzo en esa idea poética, que haciendo una ahincada alusión al pasar de las cosas, tiñe desde el principio a la obra de sabor elegíaco. Si la novela da un mundo encantado, cerrado en su realidad propia, también está en íntima relación expresiva con la situación sentimental del autor: en este caso, la *Stimmung* nostálgica permanece como previa y exterior, pero presta a aparecer en cada momento. Es una idea más concreta, más directamente angustiadora que la de Proust: en éste el tiempo estaba perdido, presente en los recuerdos que nacen; en Agusti el tiempo ha ejercido su obradora fuerza, ha quemado las verdes esperanzas, las robustas formas hojas y tronco del árbol hecho ceniza.

Entremos ahora en *Mariona Rebull*. El tema está constituído por lo que pudiéramos llamar primera parte de la vida de Joaquín Rius; pero el centro, el verdadero protagonista no es aún él: es una muchacha de la que se enamora, con la que se casa; ella, luchando contra un amor joven anterior a su matrimonio y contra el opuesto temperamento de su marido, termina por caer en una infidelidad solamente comenzada cuando pierde la vida en el atentado anarquista del Liceo. Pero este tema no es en esencia tan sencillo. Junto a él corre —en verdadero contrapunto— otro: el de la vida de la ciudad de Barcelona en el momento en que las formas tradicionales de convivencia —artesanía,

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

burguesía vieja— se ven inundadas por el surgir de nuevas fuerzas: de la industria sobre todo. Y este doble tema es una de las facetas de originalidad de la obra. En Mariona no hay nada de bovarismo, ni mucho menos de la cruda psicología de Lady Chatterley, su alma es sencilla, pero no simple, su alma tiene toda la tradicionalidad del mundo en que vive: quiero decir que en la formación de su espíritu hay la huella de los años que fueron necesarios para formar su mundo: esa misma lentitud en la cristalización de cierta libertad da una dulce serenidad en el cumplimiento de una norma de vida no creada directa, genésicamente, sino recibida y rehecha con una personalidad delicada. De ahí el romanticismo de Mariona.

Frente a él, frente a la muchacha y su mundo, Joaquín Rius. En la biografía de éste hay la descripción —a buen ritmo y bien equilibrada en su extensión— de lo que podríamos llamar su "premundo": la historia del enriquecimiento del padre. El muchacho, desde el principio de su vida, siente —como una herida— la separación de los dos mundos. Es interesante el capítulo dedicado a los años de estancia en el colegio: allí encuentra al que ha de ser su rival más tarde: Ernesto Villar. Por él siente una gran admiración que seguirá constante durante toda la vida. Pero cuando se forma realmente la personalidad de Joaquín Rius es en la fábrica, y esta personalidad es de cristalización mucho más rápida, interviniendo una voluntad de autodominio que ahoga los sentimiento. Junto a su personalidad va cuajando su mundo, un mundo que va haciéndose y que avanza, mojando las arenas del otro.

De esta manera va a existir en el momento en que se inicia la novela —pues lo que hemos indicado está contado páginas adentro en forma retrospectiva— una tangencia de los dos mundos, de la muchacha y del joven fabricante. Joaquín Rius se enamora de la que aun es una colegiala. La familia de ella, viejos plateros de la buena sociedad burguesa, oponen una resistencia decidida ante el posible noviazgo; se enfrentan los dos mundos hechos de distintas armonías: el lento roce de los utensilios de grabar, de los talleres plateros, y el ritmo rudo, fuerte, profundo y alegre de las fábricas: las viejas tiendas en las plazas calladas, con las fábricas inmensas en los suburbios. Es en un baile en donde Joaquín Rius, aun dentro de la alegría de saberse correspondido, nota la antinomia de las dos formas de vida. Por ello, el primer roce se deshace pronto y Rius se encuentra desplazado de nuevo a su

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

mundo, a su voluntad, a su creación casi de la nada de un nombre, de una personalidad. Un momento clave de la obra es en el que dialogan en el recinto de la Exposición en que triunfa Rius y es felicitado por la Reina —el comerciante y Villar, su antiguo admirado compañero, ahora brillante político—. Hablan de Mariona, que según se deja entender está enamorada de Villar, pero Joaquín dice que está decidido a casarse con ella. "No la amaba, pero la haría feliz." Todo lo que sucederá se deriva quizá de ese momento.

Y sucede rápidamente. No quiero seguir analizando el argumento, sí anotaré que los capítulos dedicados al viaje de novios están magníficamente llevados, en ellos hay una predicción de una gitana que va a jugar un importante papel. Asistimos a la desilusión de Mariona, al rompimiento y al final cuando el engaño se consuma doblemente, pues fingiéndole cariño al marido se entrega al amante, la muerte que llega con la bomba del Liceo. Este capítulo final es de una tremenda intensidad, todos los detalles aparecen con una plasticidad retenida y exacta, es una de las narraciones más impresionantes de la literatura moderna.

Se trata de una obra excelentemente construída, según el paradigma de la gran novela de principios de siglo; pero como hemos dicho, lo que le da una completa originalidad es el doble tema. Por esta estructura espiritual del argumento las suturas de la construcción han de ser tenues. La tectónica de los distintos sucedidos está dentro de un buen equilibrio, lo descriptivo cumple su función secundaria sin que en ningún momento el color local predomine excesivamente como fuera quizá de temer. La parte preparatoria está llevada a "tempo" rápido, hacia el centro se ralentiza, para adquirir un movimiento "appasionato" hacia el final. Parte Ignacio Agusti, como decíamos antes, de una situación nostálgica: espiritualmente hay como una lamentación ante el destino de la vieja Barcelona artesana, hacia el mundo del "Brusi" y del Liceo: una Barcelona que aun existe y cuya existencia aun percibimos en el espacio breve de una visita de días, acompañados de unos amigos conocedores de esas plazas y calles con muestras de viejos plateros, como los de la familia de Mariona. Pero también adivinamos el canto a la nueva ciudad que se ensancha y crece hasta la potencia actual. Hay en Agusti la presencia de lo heredado, de ese sentimiento de amor a la ciudad, sentimiento clásico de sociedades artesanas, y también de lo vivido: de su directo contacto con las cosas y con la vida

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

de su Barcelona, de esa Barcelona que el extraño sólo descubre con amor, pues no entrega fácilmente su delicada intimidad.

Esa delicada intimidad es la que tiene la figura de Mariona —figura de líneas suaves y lejos difuminados como los de un grabado de acero. Es una figura de tanta calidad como la de las inmortales mujeres que murieron por amor. Es una Francesca, pero mucho más serena, mucho más dulce a veces, llena de pasión otras. Sobre ella retumba un viento de pasión, pero que no se hace huracán; el amor se convierte en odio, pero sin romperse las formas: no, no es hipocresía, existe lucha. Su alma, como decíamos, había necesitado muchos años para formarse tal como aparece en su cuerpecito, ella tenía una dulce libertad, una capacidad de entrega: no encontró en Rius la mano que manejara la varilla sacra que alumbrase su fuente clara, alegre, llena de canción. Y se estanca y casi se pudre cuando llega a odiar y a desear la muerte de su marido, amenazado por obreros anarquistas. El amor de Mariona exige entrega, la caridad exige la fusión con la persona amada; cuando ésta no logra la inflamada mixtura de las almas se desea ya un objeto inconcreto, un recuerdo que en este caso es Ernesto Villar. Y al final, cuando ha pensado que el río de sangre que predijo la gitana granadina iba a anegar a su marido, encuentra la muerte apoyada la cabeza en el hombro de su amante, ¿de su amante? Si hubo pecado ahí está el terrible castigo, muerte dentro de su romanticismo. Su alma había cristalizado, sí, lentamente, muy lentamente, hacia la luminosa tensión del diamante, por eso cuando se rompe lo hace de una manera súbita, de un estallido, de una explosión que rompe también el eje diamantino del viejo mundo barcelonés.

Personalidad fuerte también la de Joaquín Rius, pero a veces incomprensible. Es un hombre de pura voluntad, en el que hay un verdadero antimisticismo erótico. La pura voluntad de acción y la norma consiguiente, inmediata, impiden la "voluntad de entrega", la enajenación que es lo que anhelaba Mariona, un hombre nuevo que no acaba de nacer. Rius es un hombre que, dominando absolutamente sus instintos, hiela los que llevan a la pasión amorosa. Y ¡ay! cuando saltan y surgen, ya es tarde. La caída de Mariona está determinada por el pasado, no por el presente. Y el pasado surge, de manera trémula, en el capítulo final, cuando deshecho después de la catástrofe, vuelve Rius a la fábrica en una madrugada lívida.

Quizá esté menos conseguido el tipo de Ernesto Villar; lo encuen-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

tro puramente pictórico, sin una fuerza simbólica fuerte, con una significación menor. En cambio, los de los padres de Joaquín son excelentes, dentro de una buena manera costumbrista.

La obra está vigorosamente escrita. El estilo de Agusti es de intensa decisión, esto quita importancia a algunas durezas sintácticas o a algunos catalanismos. Hay pasajes de gran belleza, por ejemplo, el capítulo en que Rius se declara a Mariona: el paisaje aparece interpretado con hondo clasicismo. "La respiración de Mariona era algo en que se diluía todo lo demás: los rumores de la fronda, el vaho de luz que flotaba sobre la campiña." Campiña, campo no natural, sino cultivado por la mano obradora del hombre; vaho de luz como en los atardeceres de Claudio de Lorena, rumores de fronda como en Ruysdael; paisaje de madurez, de perfección y de humana complacencia en la belleza del mundo. El diálogo está llevado con gracia y animación, aunque a veces peque de innecesario. Buena alocución con períodos amplios bien proporcionados.

Cuando terminamos de leer *Mariona Rebull* sentimos con toda fuerza esa impresión de salir de pronto de un mundo distinto, de que habla Ortega. Ello es una prueba más de la excelente calidad de esta primera novela de la serie *La Ceniza fué árbol*, cuya continuación esperamos vivamente.—MANUEL MUÑOZ CORTÉS.

HANS ROTHE: *Las pinturas del Panteón de Goya.* Editorial Orbis. Barcelona, 1944.

En tabla sí se podía pintar, se recreaba: en la pintura al fresco, generalmente, pierde valor el cielo. No llega hasta su nombre. Ni su cándida transparencia, ni su profundidad son quizá susceptibles de tratamiento sobre materia áspera. Y menos aún la perspectiva de libre intimidad creada sobre un paisaje por el aire que pone en libertad y establece la convivencia de las figuras esenciales. No hay paisaje sin aire, pudiéramos decir. La perspectiva lineal o la profunda tan sólo ordenan lo que el aire sitúa. El aire es un ambiente vivo. Brinda al cielo su perspectiva unánime, sucesiva, profunda, como si a su paso lo distendiera suavemente. Parecíanos que esto en pintura había de ser así, pero la vida vuelve tercamente por sus prerrogativas. Sobre la cú-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

pula madrileña de San Antonio de la Florida no se ha pintado el cielo. No se ha dejado pintar el cielo, ni aun de una mano como la de Goya. Se ha pintado un milagro, y aun un milagro al aire libre, frente al paisaje. Y los dos únicos personajes que faltan en esta pintura maravillosa son el aire y el cielo.

Conocido de todos es el tema. Acusado el padre del santo de homicidio, interroga éste al muerto para saber el nombre de la víctima. Para la composición necesitaba Goya el aire libre que le abría innumerables posibilidades. Pienso, pues, que obedece a necesidades pictóricas y no intelectuales su extraña ambientación. Quiso pintar una escena popular abigarrada y castiza paralizada por un milagro. Esto explica la vida contenida, represada hasta el borde que hay en toda la escena.

Los ojos no nos dan crédito de sí. Más se les sigue que se les cree en muchas ocasiones. Con la realización de estas pinturas ocurre igual: apenas es creíble lo que se ve. Apenas es creíble la fuerza de caracterización; la sencillez de elementos junto a la audacia técnica; la riqueza desconcertante de actitudes que le vivifican y animan sin romper el conjunto; la variedad de los tipos con valor propio y sustantivo; la dependencia de todo un mundo abigarrado y turbulento de los centros que fijan escalonadamente la composición y. sobre todo, la violencia expresiva, la fuerza desvariada y sin motivo, pero viva e irrestañable que, como el valor del Quijote, es un puro heroísmo que carece de finalidad.

Porque, aun siendo tan matizadas y tan distintas de expresión, la impresión de conjunto que nos producen es impresión de angustia, sobrecogedora. El sentimiento popular que expresan no es de esperanza ni de asombro, como era de esperar, sino de dolor. En las manos de Goya la materia se le torna expresiva, se le angustia. Y no es que tienda a reducir a uno la variedad de sentimientos, sino más bien que en el fondo de todo sentimiento hay como un poso de dolor. El llega siempre a él, y por eso al pintar, al tocarles, se le crispa la mano.

En este caso que nos ocupa: los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, para aumentar la fuerza de expresión, hace que las figuras secundarias, las figuras que no pueden individuarse sin desarmonía, se vigoricen, se contraigan, se adscriban a un gesto generalmente de dolor, pero de aquel dolor medroso y animalizado que nadie ha sabido pintar mejor que Goya, de aquel dolor natural que le llenaba de visiones los ojos al maestro cuando soñaba su razón. En esta

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

línea, que pudiéramos llamar de expresión indiferenciada, pueden sumarse también las cosas inanimadas, pero dolientes, que él gusta de fundir con los rostros humanos en una misma línea de expresión.

Escojamos alguno de los innumerables ejemplos que se nos brindan en el libro. En la lámina 34 pueden notarse con claridad estas observaciones. Pertenece a la línea primera de expresión principal o diferenciada la cabeza de mujer que queda en el ángulo izquierdo, sobre la barandilla, casi apoyada en ella, pero sin laxitud, como si tuviese su vida toda pendiente de los ojos, más que sorprendidos asaltados por la visión. La inclinación de la cabeza, el gesto de la boca entreabierta, la pálida iluminación sobre el rostro y los hombros y cierta atónita melancolía, brindan a esta figura un vago y vivo encanto y una muy delicada y decisiva diferenciación. Más por su tratamiento pictórico que por su posición, es la figura que centra este sector. La impresión que produce no procede de alusiones, sino de expresiones. Sobre ella, y en posición dominante, se encuentra de perfil, rebozado en la capa, un caballero con el brazo y el índice extendidos en actitud de señalar. Esta figura es la clave de la composición de este sector por su directa referencia argumental y también por su enclavamiento en la tectónica general. Como la figura anterior de mujer, pertenece a una línea de expresión netamente diferenciada. Detrás de ellos, hay un segundo término de figuras con valores distintos, pero que todas ellas, de manera más o menos esencial, responden al concepto de expresión indiferenciada. La técnica pictórica es ahora distinta, violenta, elemental. Impresionan estas figuras de manera más alusiva que directa. Se suprimen en ellas los rasgos de individuación para hacer más enérgica la expresividad. Es el mismo procedimiento que hace más patética, más fácilmente impresionante la máscara que el rostro. Por eso las dos cabezas que se yerguen inmediatamente detrás del hombro derecho del caballero dan impresión de máscaras. Se ha suprimido en ellas toda la grave expresión humana que no se puede reducir a un gesto solo. Este es el límite de intersección expresiva entre lo inanimado y lo animado. Para subrayarlo, y por esta turbulenta facultad de Goya de convertirlo todo en expresión, puede verse que el mismo fondo natural de roca cobra gesto y expresión —expresión ciertamente inanimada, hierática— entre las cabezas del caballero embozado y la anciana nictálope, que se encuentra en el extremo izquierdo de la citada lámina. Aquí la roca no se hace carne, se hace másca-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ra, se hace ademán doliente y se contrae alucinada por el contacto de este río estremecido, tembloroso y humano.

Si con Goya ha alcanzado la pintura su altura máxima de intensidad expresiva, es en esta obra donde encuentra su más vasta caracterización. Repasando ahora las numerosas ilustraciones que componen el libro, contemplamos estas pinturas como por vez primera. Y son muchos los detalles, como el descrito anteriormente, que la mirada más sagaz no habría podido entrever y aparecen ante ella de una manera casi absolutamente virginal. Después de repasarlo tenemos una visión no sólo renovada, sino en muchos aspectos inédita, de estas pinturas. Se logra ciertamente por las reproducciones fragmentarias. En cualquier caso, en éste más aún, son necesarias y deseables. Con ellas se esclarece y vivifica notablemente la visión pictórica. Son por su sola elección valoraciones críticas. Comportan por sí mismas toda una estética personal; introducen una disciplina en la contemplación estética; apuntan una perspectiva crítica de motivos de valoración y establecen un contrapunto visual sobre los temas esenciales. La selección hecha por Rothe destaca con muy fina sensibilidad todos estos valores.

Completa el libro un prólogo escrito con notable soltura y vivacidad, que informa sucinta y amenísimamente al lector de todas las circunstancias que de manera directa o completiva se relacionan con los frescos de Goya; sus diversos bocetos, descripción del paisaje de la ermita con añoranza de lo que fué, vicisitudes de su edificación, cuentas de gastos y de salarios del maestro, ambiente que circunda la ermita en día de romería y una información minuciosamente matizada de los valores cromáticos de estas pinturas que intentan ayudar al lector a evocar imaginativamente su tonalidad; todo ello escrito de una manera viva, ágil, sensible y comprensiva.—LUIS ROSALES.

Vidas contra su espejo.

En el pequeño prólogo de *Vidas contra su espejo* (1), Florentina del Mar da por caducada la novela que ella define como *pasiva.*

Disculpa humildemente a su obra que, por pertenecer a este *modo,* encuentra alejada de los vertiginosos tiempos actuales. Pero nosotros

(1) Florentina del Mar, *Vidas contra su espejo,* Madrid, 1944. Editorial Alhambra.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

diferimos de su juicio —¿sincero del todo?, tal vez no—, ya que en último término, en ese diálogo apasionante entre autor y lector que es la novela, la voz de Florentina del Mar, plena de sabiduría literaria, no podía dirigirse al vacío, sino al interlocutor propicio e interesado por los problemas hondos, tratados por ella con morosa contemplación de infinitos e insospechados perfiles.

Hoy más que nunca es necesaria esa novela *pasiva*. Aturdidos y novicios en el arte de contemplar, los hombres de hoy necesitan de los ojos penetrantes de los elegidos, de los poetas. En nuestros días si apenas vemos y casi no miramos, menos aún contemplamos.

Por eso este detenido, sutil y eficaz espejo de almas que es la obra de Florentina del Mar que comentamos es una novela de hoy pese a todos los reparos de su autora. Sus personajes tienen un perfil de creación intelectual pura, transcurren por sus páginas como sombras girando en un círculo dantesco, y sin embargo su problema es hondamente humano y real, el grito de Gracia, la protagonista, nos lo revela:

—"¡Mujer! ¡Pero si a veces temo haber naufragado en mi refinada inteligencia! ¡Si yo ignoro lo que, a conciencia, es ser mujer sencillamente! No; usted no me entiende. Me mueve, no un interés bárbaro, sino una grave enfermedad de dudas sobre mi propio ser. Estoy agonizando por saber los grados de mi sangre..."

Este grito duro es de dolor por el choque cotidiano de su vida contra el espejo implacable de otra vida idéntica, anegada en la agobiadora pregunta que se sabe siempre exactamente respondida; y, por ello, el intento de fuga hacia un calor de realidad diferente que funda el terrible y cortante hielo de la insatisfacción, ese "divino descontento" demoledor de la vida y creador de la obra de arte. Pero la huída no tiene un horizonte infinito que permita la evasión y el círculo amargo de la obsesiva interrogante que recorre con estremecido y antihumano dolor toda la novela se cierra sobre la protagonista. Y nos parece contemplar, tan bien logradas están las gradaciones de la reacción de todos los personajes, una cámara de espejos donde con alucinante multiplicidad se viera reproducido muchas veces un mismo ser con diferentes rostros.

Esta acción de personajes casi irreales, casi simbólicos, está enmarcada en una prosa de tan denso lirismo y de tan sorprendente corporeidad que podemos decir sin reparo que la autora de *Vidas contra su espejo* vuelve a crear las cosas, tal es la fuerza vitalizadora de su plu-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

ma: ¡Qué inusitada sensación de algo corpóreo nos ofrece la música así descrita!:

"Caían las sonoridades en un silencio transparente: iban y volvían las voces, de la mano derecha a la izquierda. Todo era otra cosa: las frentes se ajustaban sus porciones de aire musical como vendas para el olvido..."

Un estremecimiento lírico recorre sus frases:

"¡Nadie lo sabe del todo! Porque las aguas recorren los pechos milenarios ahogando en ellos el calor de las frentes innumerables, como los astros, que se les rindieron sumisas..."

Algunas veces alcanza con maestría la sobrerrealidad:

"Y en cada una de las torres había ojos sobre ojos llenos de nubes, basándose cirrus radiantes y palpitando la eternidad fugitiva del amor"...

Como muestran estas citas, la intensa poesía que esparcen las frases de Florentina del Mar parece escapar de coyunturas nuevas en la reunión de palabras, y si en trazos aislados se advierte esta característica, todo el ritmo de la prosa enciende un rumor de abejas en colmena como si las palabras manejadas por su pluma quisieran apoderarse de toda la dulzura de la tierra.

Florentina del Mar nos muestra con *Vidas contra su espejo* una faceta más de sus múltiples actividades literarias: poesía, cuento, teatro, ensayo y, ahora, novela; su personalidad es hoy la más fecunda, potente y penetrante de la literatura femenina.—J. Romo Arregui.

APORTACIONES A LA HISTORIA

UN buen catador escribió una vez, en trance de tener que definir la poesía: "No sabría yo decir bien lo que es, pero que me pongan donde la haya y verán que pronto doy con ella." Otro tanto sucede al erudito. Las cosas están escondidas, y muchos son los que las buscan, pero pocos los que las encuentran. ¿Por qué? No basta, acaso, la tenacidad laboriosa, la constancia. Se precisa, además, un cierto olfato; él permite que uno dé con el mismo hontanar que permanecerá incógnito a otro investigador equidistante. No quiere esto elogiar al za-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

horí, ni menos aún confiarlo todo a la suerte. Mas, sí pretende distinguir un modo privativo de mirar, al cual el ver le es dado por añadidura.

Habremos de esperar, cada día, nuevas aportaciones, que yacen semiocultas en el archivo inmenso de la Historia, hasta que el ojo experto y avizor del erudito las atisba por entre el fárrago y la escoria. En los archivos españoles —pese a lo mucho perdido— mucho queda por encontrar, mas son necesarias dotes previas y afanosidad incesante. Cuando estas hadas se reunen, no tarda en aparecer el ahijado. Esta vez lo ha sido un opúsculo: *Valencia y los Reyes Católicos,* que edita la Universidad de Valencia, y que fué leído, como discurso de inauguración del Curso Académico, por su autor, el catedrático Manuel Ballesteros Gaibrois, quien trae en la sangre doble vocación a la Historia. En esas páginas ha publicado Manuel Ballesteros parte de lo mucho hallado. Y por sí solo, aunque no fuera más, merece consignación precisa. Agrupados por temas, los documentos en cuestión ilustran, como los pasajes de una sinfonía, diversos rincones interesantes de la época y nos acercan —con esa inmediatez conmovedora que tiene el papel de otro tiempo— a peculiaridades pintorescas de aquel entonces: los hombres que rodean a los reyes y las relaciones entre ellos, y hasta los animales: los faisanes del parque, las fieras de las leoneras, los halcones, sacres, gerifaltes y grifones destinados a la cetrería, las acémilas y las hacaneas y aun las flores, frutas y golosinas de que gustaron los monarcas. Datos especialmente interesantes para el historiador y para el que cultiva esa ciencia tan parca en documentación, y la cual, por desgracia, perdió una gran parte de su archivo inédito: la Economía española. Y eso que lo más ventajoso de presa tan considerable, no está, seguramente, en lo manifestado hasta hoy, sino en la promesa de tantos pájaros que, ahora volando, han de seguir el destino de estos que, gracias a Manuel Ballesteros, tenemos ya en la mano.—A. M.

MARY SHELLEY: *Frankenstein.* Colección Pléyade, Barcelona, 1944.

Como una estatua truncada; como una flor que hunde el arado en tierra; como una pesadilla infantil cuya vaguedad nos causa angustia, y quisiéramos esclarecer quizá para olvidar: así ha nacido esta novela. Exaltada y sombría, radiante pero vaga, delicada y vio-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.

lenta, torpe y genial, falsa y también desgarradoramente humana, es muy difícil su lectura, pero no nos permite abandonarla. Es una vieja historia que no entendemos ya bien, que quizá no nos gusta, pero nos duele y nos atrae. A veces nos confunde. Su claridad como su acierto es grande, pero tan discontinuo que conduce inevitablemente al extravío.

Y, sin embargo —vale la pena de recordarlo—, Frankenstein ha nacido allá por los mismos años que el Fausto. Tiene una angustia parecida a la suya. Tiene también su misma edad. Uno y otro —su contraste es, desde luego, más importante que su hermandad— recuerda vaga, pero ambiciosamente, la leyenda dorada de Pigmalión, el Rey de Chipre, insensible al amor, que pidió al cielo poder enamorarse de su propia obra, y para su castigo sobre la tierra lo consiguió. Uno y otro son doctores. Uno y otro son símbolos. Uno y otro sienten como impulso primario la angustia de saber. Uno y otro para salvarse, de regreso de todos sus viajes, se acogen a sagrado en el amor. Frankenstein es un hijo del Fausto. Hijo desconocido, porque —ilegítimo y humilde— no se ha atrevido a llevar el claro nombre de su padre. Y, desde luego, su triste descendencia no lo lleva.

Su fábula o su historia, tal como nos la ha contado Mary Shelley, es muy bella, pero un poco enredada y laberíntica. Creo que no la debemos aceptar sin discretas reservas. El que quiera entender a Frankenstein debe olvidar algunas interpretaciones de esta biografía, y lo que pierda con ello en emoción ha de alcanzarlo en profundidad y claridad. Por otra parte, le bastan a su autora la descripción romántica exaltada y brillante de los distintos paisajes que el lector entreviera en su constante peregrinar. Le basta la angustia puramente interior y humanizada de la primera parte para que juzguemos innecesario aquel terror de la segunda. Y, sobre todo, le bastaba su bello nimbo de misterio para no recurrir a efectismos. Por lo mucho que consiguiera, en empresa difícil, démosle gracias.

Esta es la historia de Frankenstein, al que su mucha ciencia le sirvió de castigo. Leedla. Ella es: "Aun a pesar de las tinieblas, bella; aun a pesar de las estrellas, clara."—L. R.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Escorial. 6/1944, #44.