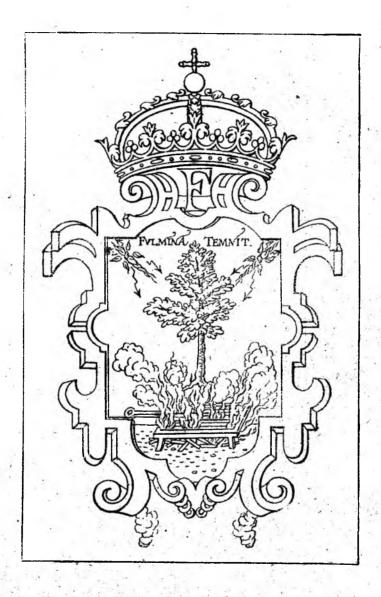
# ESCORIAL



#### SUMARIO

| ECTUDIO  | Páginas |  |
|--|---------|--|
| ESTUDIOS   |         |  |
| MIGUEL DE LA PINTA LLOBENTE, O. S. A.: El Padr<br>José de Acosta, agente de Felipe II en la Cort<br>Romana. (Un capítulo de la Historia de l | le      |  |
| · Compañía.)   | . 327   |  |
| (Conclusión)   |         |  |
| POESIA   |         |  |
| José Luis Hidalgo: Los muertos<br>Luys Santa Marina: Alonso de Monroy. Haciér  |         |  |
| dose a las armas   | . 399   |  |
| novela inglesa   |         |  |
| NOTAS  |         |  |
| Un nuevo libro de Emilio García Gómez: «Cinc   |         |  |
| poemas musulmanes», por Dámaso Alonso<br>En la visita a otro Museo de Madrid, por Pedr   | RO      |  |
| MOURLANE MICHELENA   |         |  |
| Epicedio del futurismo, por Carlo Consiglio La imagen en la poesía francesa, por Liberons  | 30      |  |
| Manuel Gil   |         |  |
| Pirotecnia filológica, por José María Aguado<br>Chesterton y la filosofía, por Faustino de la Va   |         |  |
| LLINA VELARDE  | . 458   |  |
| LIBROS   |         |  |
| Pequeños mundos de Fogazzaro, por Lázas<br>Montero<br>Y otros libros.  | 465     |  |
|  |         |  |

Silverio Aquirre, impresor - Telefono 30366 - Madrid

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

DIRECCION:

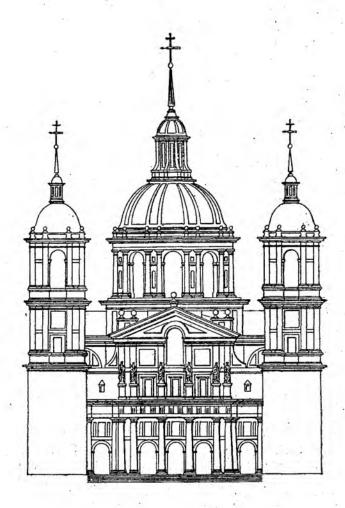
JOSE MARIA ALFARO

SECRETARIA:

ALFONSO XII, 26 TELÉFONOS 14460 y 14464

ADMINISTRACION:

CARRETAS, 10 TELÉFONOS 24730 y 24739



## Estudios

Miguel de la Pinta Llorente, O. S. A.:

El Padre José de Acosta, agente de Felipe II en la Corte Romana. (Un capítulo de la
Historia de la Compañía.)—José L. Aranguren: La Filosofía de Eugenio d'Ors.

(Conclusión.)

## EL PADRE JOSE DE ACOSTA, AGENTE DE FELIPE II EN LA CORTE ROMANA

(Un capitulo de la Historia de la Compañía.)

POR EL PADRE

MIGUEL DE LA PINTA LLORENTE, O. S. A.

I

UIERO redactar unas líneas sobre la ilustre personalidad del jesuíta José de Acosta, figura interesantísima y que se destaca en múltiples actividades: en las tareas de la vida apostólica a través de largos años en tierras peruanas, donde cosechó frutos ubérrimos; impulsando la actividad intelectual y favoreciendo la cultura en materias muy importantes; y, ya de retorno al Continente, como Agente de la Católica Majestad de Don Felipe II en negocios muy delicados de la Compañía de Jesús. Sobre la vida misionera y apostólica del Padre José de Acosta ha escrito muy doctamente un extenso estudio el Padre jesuíta León Lopetegui, donde se exponen, con lujo de referencias, las actuaciones del jesuíta de Medina del Campo (1).

<sup>(1)</sup> León Lopetegui: El Padre José de Acosta, S. J., y las misiones. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo". Madrid, MCMXLII.

Extensamente también, y con acopio de materiales, historió el Padre Astrain en su Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España las intervenciones del Padre Acosta, haciendo valer en Roma los deseos y propósitos de Felipe II, que consistían en reunir una Congregación general de la Compañía para reforma y extirpación de abusos.

Una serie de circunstancias determinaron, vencida ya la segunda mitad del siglo XVI, en la insigne y por tantos conceptos benemérita Compañía de Jesús —a la que nosotros ponemos sobre nuestra cabeza— una situación crítica, teniendo que defenderse con suma prudencia y habilidad de Papas y Reyes, tribunales inquisitoriales e intrigas eclesiásticas. En esta ocasión los vejámenes contra la Compañía parten del seno de la misma institución: jesuítas descontentos y díscolos que llevados de su inquietud entregaron diversos memoriales contra el Instituto al Rey Don Felipe II y al Pontífice Sixto V, firmados unos con nombres propios; autorizados otros con la frase: ita petit tota, societas.

Simultáneamente, agravando más la situación, eran detenidos por la Inquisición española los Padres jesuítas Antonio Marcén, provincial; el Padre Lavata, rector de Monterrey, y el consultor del Colegio, Juan López Challer. Más tarde ingresaba en los calabozos de Valladolid el famoso Padre Ripalda, a quien el fiscal Lombera acusa, presentando contra él una serie de desatinos e insensateces, acusación hasta ahora desconocida y que nosotros hemos tenido la fortuna de encontrar autógrafa. Se trataba de un caso clásico de conflicto de jurisdicción con el Santo Oficio, siempre celoso de sus prerrogativas, en el conocimiento y castigo de la solicitación sacramental.

El escándalo originado por la entrega de los memoriales dió lugar a pedir a las autoridades de la Compañía que enviasen a la Inquisición las Bulas, privilegios y el Ratio studiorum, mandándose, además, que ningún jesuíta saliese de la península sin licen-

cia del Santo Oficio, y que en los lugares donde había casa de la Compañía se informasen los inquisidores de su vida y modo de proceder.

Protestó contra estas arbitrariedades el Padre General Aquaviva ante la Sede Apostólica, reprendiéndose severamente al Cardenal de Toledo, don Gaspar de Quiroga, por medio del Nuncio Apostólico, y haciéndose éste cargo de los "privilegios", de las Bulas y del Ratio studiorum. Escribiendo Felipe II al Conde de-Olivares, su embajador en Roma, con fecha 21 de marzo del año 1587, se expresa así, refiriéndose a las interferencias y quejas de los Padres jesuítas: "En lo que tambien aveis scrito al Cardenal de Toledo que informan de palabra que haviendoseles ordenado por Su Santidad reduxessen a vniformidad la lectura de sus collegios i embiado para este effecto a estos Revnos vn libro impressoque se titula De ratione studiorum, para que aca se comunicasse, se avia tomado por la Inquisición; i que acriminavan esto comocossa embiada por Su Beatitud, es justo que sepais que este libro se a qualificado por muchas personas i mui doctas, i que hallen en el proposiciones hereticas, herrores i temerarios, i que vno de los mas doctos que le an qualificado dize del que es el mas insolente i desatinado libro que entre catholicos se a visto, i en quanto a la autoridad de su Santidad vos aveis respondido mui bien, porque no consta del que la traiga.

"I lo mismo me parece de lo que respondisteis al Cardenal Madrucho, a la quexa que dan de que el Consejo examina su regla, porque avnque a recogido los compendios de sus privilegios i Bullas, es solo para informar a Su Santidad, como lo haze el Cardenal de Toledo, i lo hará mas en particular, si fuere necessario; i assi lo es que vos esteis aduertido desto para quando se hablare en esta materia, i de todo lo que se fuere haziendo, i mas descubrieredes, me ireis avisando, porque es mucho el cuidado que estas cosas me dan, y asi el desseo de que se atajen los inconue-

nientes con la buena i presta prouisión que vos procurareis, i espero que Su Santidad hará en ellas" (2).

Más feliz y expeditivo fué el asunto de los Padres detenidos en las cárceles de Valladolid. Recluídos desde el año 1586, en 6 de abril del año 1588, sin intervención de los Padres jesuítas, se sentenciaba la causa, absolviendo a los presos, sentencia ejecutada en la Sala de la Audiencia, en presencia de seis religiosos de la Compañía. El Padre Aquaviva escribe al Cardenal de Toledo dándole las gracias por haberse despachado el negocio tan gratamente, y el Provincial enviaba un Padre a Valladolid desde la Corte para darlas en su nombre al Santo Oficio.

Pero a la pretensión de los Padres jesuítas presentada en la Congregación de Inquisición de Roma sobre el derecho de castigar a sus religiosos en materia de herejía, y en particular a los que in actu confessionis solicitasen a sus hijas de confesión, se añadían varios privilegios, según se desprende de una larga epístola enviada por Felipe II al Conde de Olivares. Estos privilegios están expuestos por el Monarca y enjuiciada su inconveniencia con aquel espíritu tan curioso y detallista que caracterizaba todos los negocios del Rey.

Así se enumeran los pretendidos privilegios a que aspira la Compañía:

"En el primero para poder absoluer in foro conscientiae a los que huvieren cometido delictos de heregia siendo de su religión, parece que siendo tantos los religiosos, i ella tan estendida, podria ser que quando se viniesse a entender que entre ellos avia hereges, estuviessen estos Reynos llenos dellos, mayormente teniendo avn facultad de absoluer a los relapsos, i deste fuego podrian saltar tantas centellas i tan penetrantes, que o no se pudiessen matar, o por lo menos el remedio fuesse mui dificultoso.

"E lo que toca a los libros prohibidos bien se dexa entender

<sup>(2)</sup> A. H. N. Inq. Lib. 1077, fols, 188 r.-193 r.

quan dañoso sea, porque si los prelados de la Compañía, los que pueden tener i leer, i dar licencia a los della para lo mismo si (lo que Dios no permita) algunos saliessen del camino que deven seguir, abrirseia vno mui malo i mui a su proposito para introduzir i enseñar los herrores i heregias, i lo harian con tantas encubiertas i secreto que quando se supiesse se vuiesse ya hecho mucho daño, i experiencia se tiene para temerlo de lo que los hereges de Alemania, Inglaterra i Flandes an procurado i procuran, puniendo en ello toda su fuerca i studio, como se entiende por los avisos que de todas partes se tiene para meter semejantes libros en España, pareciendoles que sembrándolos por estos reynos podrán con mas facilidad introduzir, enseñar i estender sus herrores, que embiando ministros que los enseñen, porque estos facilmente serian sentidos, i aun esto es cierto, que quando Egidio i Constantino en Seuilla i Caçalla en Valladolid, pusieron este Reyno en el peligroso estado que sabeis, algunos de los mas perniciosos hereges que vvo fueron los que apostataron solo por leer en libros vedados que con licencia de la Sede Apostólica metio vn religioso en España.

"En el que tiene para poder tratar con los hereges i bivir entre ellos facilmente se vee el manifesto peligro que ay con tal comunicación; quando fuesse necesario ir a convertir hereges sera justo que Su Santidad sepa las personas que an de ir para que sean de tanta aprobación i satisfación como conuine i lo requiere ministerio de tanta importancia.

"El otro priuilegio que tiene para que ninguno de su orden se pueda ocupar en cosa que toque al seruicio i exercicio del Santo Oficio, sin expresa licencia de su superior, tiene tan mal sonido que juntándolo con las demás causas sospechosas, de mui mala consecuencia, no se pudiendo entender que causa aya para aver pedido i obtenido tal priuilegio, i sabiendose lo que las demas religiones se onrran i auctorizan de que el sancto officio les occupe en cosas del, como lo haze de ordinario en las que son menester, i ase entendido que los de la Compañia no solo obtuuieron el dicho priuilegio, pero avn le hizieron exequtoriar en Sicilia, demostración notable i mucho para mirar en ella" (3).

Pero la batalla se daba principalmente en torno de los memoriales o quejas sobre la pretendida decadencia del espíritu de la Compañía, acusada, según los memorialistas, en una serie de hechos que intentaban poner de relieve los alborotadores de las casas de los jesuítas. Hay que lamentar que Felipe II se hiciese eco de aquellas agitaciones y algarabías, atravesando por ello la insigne Compañía de Jesús una crisis tan penosa y honda. Porque la cuestión, al parecer más escandalosa, la referente a la potestad de absolver a los súbditos en materias tan delicadas como la que dió origen a la prisión del Padre Marcén, bien poco podía significar. Los jesuítas se guiaban por el estilo de Roma. Y sabido es que la Congregación de Inquisición Romana no embarazaba en modo alguno la jurisdicción de los prelados regulares, dejando siempre a salvo su autoridad legislativa y coactiva. Todo lo demás se reducía, por parte de la Inquisición española y de algunos de nuestros frailes más eminentes, a envidiar los privilegios concedidos por la Sede Romana a la Compañía de Jesús.

En la misma carta escrita por el Rey al Conde de Olivares se registran algunas de las quejas expuestas en los memoriales. Escribe así Felipe II: "Demas de lo dicho se a entendido de pocos messes a esta parte por memoriales que algunos de la mesma Compañía, de los mas doctos i ancianos, i que entre ellos tienen mucha reputación, an dado en el dicho Consejo de Inquisición la manera que se tiene en el govierno desta Religión, i los grandes incouenientes i abusos que del resultan, i considerada la reputación que estos religiosos tienen adquirida en todas partes, i quan apoderados están de la crianza de la juventud de tantas prouincias, son los dichos de parecer que si no se ataja i remedia con breve-

<sup>(3)</sup> A. H. N. Inq. Leg. 3717.

dad no solo causara la perdición dellos, pero avn en toda la Republica podrian resultar grandes i graves daños, i no menos que en la Religión." En torno de esta agitación iba a cobrar relieve la figura del Padre Acosta como actor principalísimo.

Llegaba el Padre Acosta a Europa para informar al Rey y al Padre General de la situación de las misiones jesuíticas del Perú, donde había permanecido dieciséis años, y de éstos seis de Provincial, en 1587. En Roma se ganó la confianza del Padre Aquaviva, con quien trató por extenso de los asuntos americanos. El Padre General, reconociendo en él prendas excepcionales, le creyó el hombre a propósito para arreglar los negocios de la Compañía en España. Investido con esta misión, el Padre Acosta había de tratar una serie de problemas delicadísimos que el Padre Antonio Astrain resume así: 1.º, satisfacer al Rey; 2.º aplacar al Cardenal Quiroga y a los inquisidores; 3.º, satisfacer a los jesuítas de la península; 4.º, procurar que la Compañía fuese visitada por personas de ella y no por extraños (4).

Hombre hábil en los negocios, el Padre Acosta partió de Roma para la Corte de España a fines del año 1588, llegando en compañía del Padre Parsons, designado para tratar con el Rey los asuntos de los católicos ingleses.

El Padre Astrain, a quien seguimos en la exposición de esta parte, se expresa más o menos en esta forma escribiendo de las actividades del Padre José de Acosta. Manifestó Acosta al Rey de España la buena voluntad que tenía el Padre Aquaviva de servirle, no solamente en las cosas de la obediencia, sino también en las de real agrado, insistiendo de manera especial en el negocio de los Visitadores de la Compañía, nombrados por el General o por el Rey para evitar la intromisión en los asuntos domésticos de personas extrañas, y comprometiéndose los Visitadores

<sup>(4)</sup> Vid. Antonio Astráin: Historia de la Compañía de Jesús..., págs. 477 y sigs.

jesuítas a dar cumplida relación e informes al Rey de lo acontecido en las visitas de las provincias jesuíticas españolas.

El máximo interés de Felipe II se refería a la visita de las casas de las provincias de la Compañía para dar así satisfacción a los memorialistas y ver de mejorar los abusos y las irregularidades que se acusaban. De ahí la preocupación del Padre Aquaviva en satisfacer al Rey de España en este primer capítulo de las negociaciones.

En el año anterior, 1587, había dirigido el Monarca una interesantísima epístola a su embajador en Roma tratando el asunto de la visita de las casas de la Compañía y proponiendo el nombre de don Jerónimo Manrique, obispo de Cartagena, para visitador, alabando la "persona, cristiandad, letras, experiencia, noticia de negocios i integridad". La importancia de la materia fué tratada sagacísimamente por el Padre Acosta en la presencia del Rey con el éxito que veremos.

La misión del Padre Acosta con el Cardenal Quiroga consistía en hacerle ver que nunca la Compañía intentó sustraerse a la jurisdicción del Santo Oficio. Unicamente se consigna en los avisos del Padre Aquaviva, según refiere el Padre Astrain, que el General se había interesado, pasado un año, por saber los motivos de la prisión de los Padres jesuítas españoles Marcén, Lavata, López y Ripalda, detenidos en los calabozos inquisitoriales de Valladolid. Aquaviva no se oponía en modo alguno a que fuesen juzgados por la Inquisición, siendo la materia de los procesos de fe y de costumbres, pero sostenía que si era cosa de jurisdicción, declarase Su Santidad si la Compañía de Jesús había podido proceder contra sollicitantes para que los jesuítas no fuesen castigados fuera de su Congregación. Satisfacía también el Padre General a los señores del Consejo acerca del privilegio de absolver ab haeresi, leer libros prohibidos y no ser forzados a servir de consultores y calificadores en el Santo Oficio.

Respondía el Padre General Aquaviva por boca de Acosta a

los jesuítas de la península. El Padre Acosta tendría en cuenta que muchos se quejaban del Padre General, indicando que estaba poco informado de las cosas. Que se gobernaba la Compañía en España por referencias que no respondían a la realidad, dilatándose las respuestas, y que no se paraba mientes en los Padres graves y viejos. Aquaviva indica estar informadísimo de todos los asuntos y negocios. Los informes se reciben de las autoridades de la Compañía y de las personas calificadas por sus letras, virtudes y experiencia.

Al cargo de que no se atiende a los Padres viejos, Aquaviva manifiesta que les responde cuando le escriben, orientándose por ellos para el nombramiento de cargos y empleos, teniendo encargado a los superiores que de sus personas se tenga el cuidado necesario.

Aquaviva termina sus disposiciones indicando que si el Rey de España insiste en nombrar visitadores ajenos a la Compañía él indicará en un memorial las razones principales para no llevarse aquello a efecto.

Acosta traía para la Península cartas del General que debía entregar al Rey, al Cardenal Quiroga, a don Juan de Idiáquez y a García de Loaisa (5).

En 16 de enero de 1589 respondió Felipe II manifestando que quería dejar al Padre Aquaviva el gobierno de su religión, pudiendo, por lo tanto, nombrar los Visitadores que le parecieran. Inmediatamente se nombraron: Pedro Fonseca, para Portugal; José de Acosta, para Andalucía y Aragón, y Gil González Dávila, para Castilla y Toledo.

El año 1590, terminada la visita, se dispuso el Padre Acosta a informar al Rey de los resultados obtenidos, redactando un precioso informe sobre el estado de la provincia de Andalucía.

<sup>(5)</sup> Vid. Astrain: T. III, pág. 480.

Cuenta el Padre Astrain que por el verano de 1589 tuvo Acosta por primera vez el pensamiento de reunir una Congregación general para atajar los males de la Compañía, pensamiento que comunicó con el Padre Aquaviva. El Padre General manifestó con este motivo que los Padres Asistentes opinaban que no convenía reunir la Congregación, amén de que las agitaciones políticas en Francia y en los Países Bajos impedirían la asistencia de los jesuítas de dichos países. Por otra parte, en las reuniones trienales del año 1590 se juzgó no ser necesaria la Congregación general.

No satisfecho el Padre Acosta con las razones dadas desde Roma con ocasión de exponer ante Don Felipe II los resultados de la visita girada a la provincia de Aragón, insinuó en el real ánimo la conveniencia de la Congregación general de la Compañía para atender a las necesidades y satisfacer los descontentos. La idea fué expuesta por el famoso jesuíta ante el Cardenal Quiroga, y Felipe II mandaba informar al Consejo de Inquisición sobre la proposición del Padre Acosta.

La habilidad diplomática del jesuíta medinense consiguió que el Monarca español le nombrase su Agente en Roma para trabajar la celebración de la Congregación general. Lo práctico sería pedírsela al Padre Aquaviva como deseo de Don Felipe II, y en el peor de los casos suplicar al Papa, en nombre de Su Majestad, que mandase al Padre Aquaviva convocar la Congregación.

En la Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España se nos relata la primera audiencia del Padre Acosta con Su Santidad. Llegó Acosta a Roma el día 2 de diciembre de 1592. Al día siguiente, por la tarde, tuvo lugar la entrevista con Clemente VIII. Son muy curiosas las noticias extractadas por el Padre Astrain de un Diario de Acosta.

"Para ir al sacro Palacio, sin que en mi casa lo entendiesen,

336

fuí a comer con el Duque, pidiendo licencia por haberme convidado el día antes. Después de comer entré en una carroza del Duque (el Duque de Sesa, Embajador ante la Santa Sede) con mi compañero y el caballerizo del Duque, y cerradas las cortinas fuimos a San Pedro." Admitido a la presencia de Clemente VIII, comenzaron a pasearse por la estancia, conversando por espacio de una hora, "él, en su italiano —dice Acosta— y yo en mi español".

Expuso el jesuíta español ante el Papa la buena acogida que tenía la idea de la Congregación en el ánimo de Felipe II. Hizo alusión a los inconvenientes originados del peder absoluto del Padre General, expresándose con estas palabras que reproduce el Padre Astrain: "el General queria estar muy solo y del todo absoluto, sin tener quien le pudiese ir a la mano". En la Congregación general se ponía la esperanza de la enmienda de todos los negocios.

A las manifestaciones del Padre Acosta contestó Clemente VIII que no disentía del parecer del Rey de España, y que le parecía bien la proyectada Congregación general, deputando por nuncio cerca del Padre Aquaviva al famosísimo Padre Toledo, también jesuíta, y jesuíta eminente. Esta idea del Padre Acosta dícese que cayó bien en el Santo Padre, por ser Toledo ladrón de casa (6). A mediados de diciembre Clemente VIII recibía al Padre Aquaviva, encomendándole la celebración de la Congregación general de la Compañía para atajar y remediar los males. El Duque de Sesa, nuestro Embajador, hacía sabedor de la audiencia concedida al General de los jesuítas al Padre Acosta, quien daba inmediatamente aviso de lo acaecido a Felipe H.

Es indiscutible la intervención del Padre Acosta a favor de la Congregación general contra el parecer del Padre Aquaviva, según exponen todos los historiadores jesuítas.

337

<sup>(6)</sup> Vid. Astrain: Ibid., pág. 525.

Por referencias inéditas del insigne jesuíta español conocemos su diligencia para contribuir al buen éxito del negocio. Después de entrevistarse con el Cardenal de Toledo escribe Acosta a Felipe II y le indica hable con don Gaspar de Quiroga antes de que éste se retire a su Iglesia, porque los despachos recibidos de Roma no sufren dilación.

Casi desde principios del año 1593 se entabla una correspondencia entre Madrid v Roma, correspondencia sostenida por Felipe II con el Duque de Sesa, Su Santidad, el Padre Acosta y Francisco de Toledo, S. J., encaminada a regular el negocio de la Congregación, enderezándola a buen fin, sosteniendo sus puntos de vista y administrando para ello, en buenas dosis, las cortesanías y atenciones. En una de estas epístolas dirigidas a Sesa se refiere el Rey a los Padres Acosta y Toledo. Encomienda al Duque "entretenga" a dichos jesuítas. Añade que se ve la diligencia de Acosta, que no ha perdido el tiempo en el asunto que se le había confiado; pero son curiosísimas las reservas del Monarca apuntadas en la misma carta. Escribe así: "Dareisle (a Acosta) mi carta, y animarle eys a que prosiga lo començado, y ofresciendole vuestro fabor para con Su Beatitud, y para los demás con quien fuere menester en essa corte, y no por ello dexareis de yr con recato con entrambos y mirando con gran cuydado y attención a sus actiones, de suerte que os asegureis dellos, y de la llaneza, verdad y sinceridad de todo lo que tratan" (7).

A 23 de abril del mismo año de 1593 el Rey se dirige al Padre José de Acosta encareciendo su labor y animándole a la resolución de la Congregación general, vértice de todos los anhelos de Felipe II. "Agradezcoos vuestro trabajo, solicitud, cuydado, y industria que en todo aueis puesto; y me he tenido por ser-

<sup>(7)</sup> Libro séptimo (llamado de rúbricas negras) de cédulas reales en favor de la autoridad y preeminencias de la jurisdicción del Santo Oficio desde 8 de abril del año 1545 hasta 2 de septiembre de 1667, fols. 589 r.-590 r.

vido de vos en ello, y será tan de importancia, como lo pasado el assistir vos ay personalmente y no afloxar en lo porvenir, antes acudir agora a lo que resta, y al negocio conuenga, assi procurando conseruar a Su Santidad en su buena intención y celo de que se reforme y repare todo lo que fuere digno de ello, y conuiniere en esta religión." No falta la amonestación y el aviso de que se procure seguir teniendo la ayuda y la colaboración del Padre Toledo.

Del 22 de mayo se conservan unas letras de Don Felipe dirigidas a Su Santidad representándole las causas por qué Sixto V dió sus Breves para visitar las casas de la Compañía, y en esas letras, que son un resumen de los motivos y razones para proceder a la celebración de la Congregación general de los jesuítas, se recomienda calurosamente al Papa la persona del Agente Acosta, presentándole como persona insustituíble en la Congregación por su experiencia y conocimiento del negocio, y acusando al Pontífice las enemistades que se había ganado Acosta en la Compañía por llevar adelante asunto tan delicado. "Por ser tan grande este negocio y de tanto peso he querido dar esta noticia sumaria del a V. S., y mi Embaxador la hará mayor a su tiempo muy particular de todo lo que fuere digno de remedio, y en que vuestra V. B. haya de poner la mano, y le suplicará que entre las demás personas que ubiere de nombrar para asistir personalmente y con voto decissivo a la Congregación general sea Joseph de Acosta, y dirá las razones que para ello hay. Supplico a V. S. le oyga de entero crédito y haga lo que de mi parte le supplicare, cuya muy sancta persona Dios Nuestro Señor guarde al bueno y próspero regimiento de su vniuersal Yglesia" (8).

En la misma fecha escribía el Rey de España al Duque de Sesa avisando el recibo de las cartas de Roma y tratando de las cosas de la Compañía, insiste con su Embajador en la convenien-

<sup>(8)</sup> Vid. Libro séptimo..., fols. 590 r.-591 v.

cia y necesidad de la entrada del Padre Acosta en la Congregación general. "Y procurareis que entre las personas que vbiere
(el Papa) de nombrar para que asistan personalmente y con voto
decissivo en la Congregación general sea uno dellos, y le referireis las razones que se os ofrecieren, y en especial que por auerse ofrecido en su edad este religioso a trabajo de jornada tan larga y a yr a essa Corte, y asistir en ella, ..... conuiene que en manera
alguna le excluyan de la dicha Congregación, quanto mas que para
los mismos negocios, conforme a lo que hasta agora se entiende,
será de importancia su asistencia; y que todos entiendan que Su
Beatitud tiene estimación del, y le honrra, y particularmente los
suyos, que yo del General y de ellos no puedo auer tenido por de
ningún gusto lo que hasta gora con el han usado, porque deuieron considerar que Joseph de Acosta assiste en esa corte y esta
en ella por orden mia y a cosas de mi seruicio" (9).

En el mismo libro llamado de "rubricas negras" se conservan alguna que otra epístola real dirigidas al Padre Toledo y al Padre Acosta. En ellas el Rey se congratula de la diligencia puesta al mejor éxito del negocio. Al Padre Francisco de Toledo le dice: "he entendido la voluntad con que aueis acudido a los negocios que lleuo a su cargo y os comunico el dicho Joseph de Acosta, y quam bien por vuestro medio se avian començado; y tambien soi cierto que perseuerando en la voluntad que hasta aquí aueis mostrado, y con la buena diligencia y industria se proseguiran, de suerte que se consiga lo que se pretende"; y al Padre Acosta le recomienda que con todo cuidado se trabaje el ánimo de Toledo para tenerle propicio y a favor de la Congregación. "Y procurad como os he escripto, assegurar al maestro Francisco de Toledo, que por lo que me aueis significado le escribo; y al Duque de mi parte le hable y agradezca lo que ha hecho, y le de a entender por quam seruido me he tenido del buen

<sup>(9)</sup> Vid. Libro séptimo..., fols. 592 r.-592 v.

principio que por su medio se ha dado al negocio que le comunicastes, y que procure tenerle con firme propósito en el para que nadie se aparte de deuiarle de su buen intento, y que mire y ampare siempre vuestras cosas" (10).

Con una perspectiva histórica casi de cuatro siglos puede acaecer que para muchos espíritus aparezcan desvaídas las tintas de estos episodios, donde jugaron tantos intereses encontrados, y que se presentan con la densidad palpitante de la vida. Nada ofrece de particular que en la insigne Compañía de Jesús apareciesen corruptelas, inobservancias y abandonos; que estimadísimos por príncipes y por la Sede Apostólica despertasen la envidia y la maledicencia por los privilegios y diferencias acumulados por su constante actividad, sus muchas letras y grande espíritu y apostolado. Las instituciones, como los individuos, no pueden ser valoradas por estos o aquellos defectos o errores. Las instituciones y los hombres se enjuician y aprecian en su totalidad psicológica. Así pudieron tener razón los memorialistas en acusar inconveniencias de más o menos importancia, pero el tronco de la Compañía seguía sano y florido, como lo atestiguan por aquellas calendas la extensión de su vida, su fortaleza, la riqueza espiritual, sus varones sapientísimos, su vigor sintético, el caudal de su apostolado, la esplendidez de todas sus actividades, ya discurriendo por el cauce de la acción, ya moviéndose dentro de la zona de la especulación sapiente Quidquid agunt homines...

La exagerada meticulosidad de Felipe II daba amplio crédito a los descontentos que con sus disidencias y actitudes contribuían a la larga a la creación de una institución eclesiástica que merecería de don Marcelino Menéndez Pelayo el dictado de "portento de disciplina y de genio práctico".

Sólo esa meticulosidad del Monarca español explica la preocupación nimia y el tono de unas cartas que hay que interpretar en

<sup>(10)</sup> Ibid., fols. 593 r.-593 v.

su alcance exacto, sin dejarse impresionar por la expresión escandalosa y desasosegada. Mediaban además los privilegios y las atribuciones del Santo Oficio. El Consejo Supremo de Madrid y don Gaspar de Quiroga en su iglesia de Toledo no podían estar satisfechos de la independencia de los Padres jesuítas. Esto explica la acritud y la dureza con que se plantearon algunos de los problemas que constituyen el fondo de esta historia.

¿Pero y el Padre José de Acosta? Agente de Felipe II en la Corte romana, se pone decididamente al servicio del Rey de España. Las cartas de Felipe II manifiestan las actividades del jesuíta español en aquellas controversias y pelazgas, dividido el criterio de los hombres más importantes de la Compañía. Arrastraron a Acosta la sugestión del Rey, la vanidad del hombre, encrespada ante los favores del Monarca español. Quizá la sensibilidad del Padre Acosta se exasperó ante las informaciones y referencias de los descontentos desasosegados, creyendo ver en la Compañía una crisis flagrante y patética. Sólo estas o parecidas razones pueden justificar la postura del insigne jesuíta medinense.

A fines de julio del año 1593 Acosta, en una larga epístola dirigida a Don Felipe II por conducto del famoso secretario y licenciado Arenillas de Reinoso, expone la situación del negocio de la Congregación general y sus puntos de vista. La carta presenta un interés extraordinario, y da a conocer abiertamente todo lo que significa el Padre Acosta como delegado y agente del Rey.

Habla primero de las gestiones llevadas a cabo por parte del Padre Claudio Aquaviva. "El estado presente de los negocios que V. Md. me tiene dados en éste. Con Su Santidad se han hecho y uan siempre haziendo por parte del General todas las diligencias posibles para poner en mala opinión a los que sienten le han de contradecir, procurando desuiar a Su Beatitud de todos aquellos que ymaginan se pretende sacar de la Congregación general por orden de V. Md., y particularmente hazen esfuerzo para que yo no me halle en la Congregación, poniéndome diuersos obiectos; y a lo que yo puedo collegir no han dexado de hazer alguna impresión en el Papa; i su pretensión principal es que Su Santidad no meta la mano en las cossas de la Compañía, sino dexe del todo al General y a los de la Congregación, los quales el piensa que terna a su parecer y voluntad por auer hecho en las eleciones tanta diligencia para que uengan los mas confidentes suyos, mas Su Santidad a dicho diuersas uezes que porna remedio, y a mostrado estar descontento y mal satisfecho del General, especialmente ha dicho esto al Cardenal Alexandrino y al maestro Alexandro, theologo de Su Santidad."

Es muy interesante el recuerdo que se hace de la figura del Padre Toledo, con cuya influencia quiso contar el Rey para el buen suceso de aquel delicadísimo asunto. Acosta nos cuenta la situación de Toledo. "Con el Padre Toledo es increyble la solicitud que an traido y traen para hazelle de su opinion, y con efecto les a fauorescido con Su Santidad en cossas que se le an ofrecido de harta consideración, y asi piensan tenerle de su parte. El diuersas vezes me a dicho que conuiene a los negocios, que le tengan en esta figura el General y los suyos, porque de otra suerte harian con el Papa tales diligencias que por mucho que Su Santidad se fie del, no le diesse la mano necesaria en las cossas del General y de la Compañía, mas que a su tiempo se verá guan engañados están con el, y que lo que tiene dicho y sabe con recelo hasta ver el hecho, mas por otra parte ueo que esta descontento y desgustado con el General, y que a tenido muchas ocasiones para estarlo, y el contemporizar con el pienso que le sale a Toledo mas de miedo que todauia le tiene para que no estorue en cosas de su honor y acrescentamiento, que no de afición y gusto; asi me persuado que si el Papa se acaba de resoluer en hazelle Cardenal, se declara en las cosas del seruicio de V. Md. y perdera el miedo al General; y si de ser Cardenal, como los mas piensan, paresce seria muy apropósito serlo ya al tiempo de la Congregación para asistir y presidir, de que ay gran necesidad por la mucha negociación y dependencias que se entiende auer en la mayor parte de la congregación con el General." Toledo llegó efectivamente a lograr su nombramiento de Cardenal, siendo el primer jesuíta llegado al Sacro Colegio.

Da cuenta en la misma epístola del nombramiento de todos los que han de asistir en Roma a la Congregación, manifestando que casi todos son hechura del Padre Aquaviva, "amigos y confidentes del General". Escribe que de él se cree está en Roma "para deshacer el instituto de la Compañía", por ser enviado de Su Majestad. Tiene, sin embargo, Acosta la esperanza de que se remediarán muchos males por la llegada a la Ciudad Eterna de "hombres de mucho pecho y valor". Cita a Paulo Hoffeo, "elegido por la Germania, que fué Asistente, y por dezir verdades al General le echaron de aqui"; de Benedicto Palmio, Asistente de San Francisco de Borja, y después de Everardo, que sucede a Borja en el Generalato de la Compañía, consigna "a estado mui encontrado con el general"; del Provincial Romano Carminata dice que es varón "de mucha verdad y bondad y libertad, y de mucha autoridad"; a Roberto Belarmino le llama "hombre doctísimo, que a escrito tanto". Estos y otros varios que conocen los vacíos de la Compañía piensa Acosta "que ayudarán bien". El punto quizá más interesante que toca el Padre Acosta en su epístola al Rey de España es el que trata de su papel en la Congregación. Pregunta qué hará si el Papa no se resuelve en mandarle asistir a la Congregación general con honor y reputación, es decir, con voto decisivo; porque cree que no debe tocar ninguna materia, de lo contrario, en nombre de Su Majestad, pues sería ir contra la autoridad real y contra el buen suceso de los negocios. Suplica, por lo tanto, a Felipe II se sirva mandarle no tratar ningún asunto en su nombre, de no ser disfrutando en la comisión de voto decisivo. En este caso "parece necesario embiarme comisión en esta forma, que V. Md. mande escriuir una carta a toda la Congregación, beneuola y honorífica, haciendo merced a la Compañía, como la que escriuió a la Congregación de Alcalá, mostrando estima y satisfacción desta religión, y exhortándoles a miralla a perficionalla, y al cabo encargándoles oygan a Fulano, haziéndome la merced que cupiere en las cosas que por orden de V. Md. se me han comunicado". A continuación Acosta indica la conveniencia de enviar a Roma un memorial de las cuestiones relacionadas con el Monarca español: asuntos del Santo Oficio, el negocio de los mayorazgos, las prebendas, los diezmos y heredades.

Acosta quiere ante todo salvar la dignidad y autoridad de Felipe II. Hablando de la necesidad de otro memorial donde se apunten los deseos del Rey en lo concerniente a las reformas de gobierno en la Compañía, dice "que entiendo que conuendra vsar en esta forma que si vieremos que la Congregación se pone de modo que se entienda que no se a de salir con todo, o con mucha parte, no se proponga en nombre de V. Md. por ser contra su Real authoridad; y donde viesemos que su real voluntad haria para salir con ello, sin auenturar la reputación, podamos dezir que ay orden de V. Md. para tratallo. Yo me doi a entender que este segundo memorial mas a de importar para con el Papa y con el Padre Toledo que con los de la Congregación; estoi cierto que aquellos mismos puntos se propornan y trataran de mil partes y quiça sin atreuesar el authoridad de N. Md. se saldra mejor con ello; y no les parescera que su grandeza les quiere oprimir, lo qual con estos estranjeros italianos, y tudescos, y franceses, puede ser antes de daño que prouecho, y para con los españoles el mismo hara que aparte entiendan del embaxador y de mi lo que V. Md. manda.

"Tengo por de mucha consideración este punto. V. Md. lo mande mirar y proueer lo que es mas de su seruicio."

Hace también Acosta hincapié en el asunto de la gobernación de la Compañía y del Padre General, manifestando que la llave y resolución de todo está en Su Santidad. Así escribe que en las cosas que tocan al General y a su gobierno "se traten con seguridad y secreto por aquellas personas a quien Su Santidad conozca ser desapasionadas, y libres, y de zelo".

Casi al final de la epístola se vuelve a insistir en las deferencias que han de usarse con el Padre Toledo, "haziendole la merced posible, y mostrando gran seguridad y satisfacción del, sin género de desconfianza, ni duda, porque podrá dañar, según el trae ymaginación que le an procurado poner en desgracia, o a lo menos en difidencia con Md". Añade que el Embajador de España en la Corte romana le dé esperanza de que siendo promovido a la púrpura no dejará Su Majestad de favorecerle, porque "el interés y la honrra con todos pueden mucho, y a los que llegan a ser Cardenales, como es mui creible lo será en la primera creación el Padre Toledo... Letra de V. Md. y esperanças le han de asegurar".

No falta una nota interesantísima. Destaca Acosta un nombre: el del Padre Mariana, jesuíta rebelde y genial, hombre verdadero y de bien, pero maxime sui juris, como se apunta en los informes de los Superiores jesuítas. La referencia reza así: "Si todauia a V. Md. le pareciere embiar dos o tres personas graues de la Compañía, mandándoles venir el Nuncio para ayudar, entre ellas sea el Padre Juan de Mariana, que ninguno ay que mejor este en los negocios, ni que en letras y authoridad le haga uentaja." Subrayamos el nombre del Padre Mariana, espíritu lleno de inquietud y de gran hervor temperamental, cultísimo varón, cuya significación en estos episodios está acusada en las páginas que el Padre Astrain consagró a historiar estos lances, y que el lector puede deducir del recuerdo que le dedica su colega en la epístola dirigida a Felipe II (11).

<sup>(11)</sup> A. H. N. Inq. Leg. 2479.

Lógicamente tuvieron que despertar recelos y apasionados contradictores las gestiones del Agente de Felipe II en Roma. El alud de encontradas opiniones, la actitud definida e independiente del Padre Acosta, quizá algunas intemperancias obligaron a que nuestro Embajador escribiera en este sentido: "... y atento a que el Padre General y las provincias de Italia y las demás no han gustado del modo de proceder del Padre Joseph de Acosta, y el Padre General ha escrito que el dicho Padre Joseph de Acosta no es apto instrumento para tratar cosa alguna, parece convendría alçase mano de lo que se le ha encomendado, y no tratase cosa alguna, pues Su Majestad y el Santo Oficio podrán tomar el medio referido, o el que juzgare más apropósito".

Con anterioridad, el Duque de Sesa había dado cuenta al Secretario Arenillas de Reinoso de las noticias que corrían sobre estar el Padre Aquaviva formando proceso al Padre Acosta para estorbar su entrada en la Congregación general.

Dirigiéndose al Rey le manifiesta que enterado de aquellas noticias suplicó en audiencia al Pontífice se sirviese mandar declarar al General de los jesuítas las culpas que se señalaban en Acosta "para que siendo, como yo presumía —escribe el Duque—cosas de poca sustancia, i buscadas para el fin que e dicho, pues hasta aora no solo no avia tratado su general de hazerle processo, sino antes ocupadole en oficios de mucha calidad i confianza en su orden, i pudiesse Su Santidad quedar desengañado de la verdad, i no solo mandar que entrasse en la Congregación, pero reprehender al General el termino con que procedia en estos negocios". De ser ciertos los cargos opuestos al Padre Acosta le parece al Embajador que Su Majestad debía saberlos para en su lugar elegir otro religioso que interviniera en la Congregación. Como resultado de las conversaciones entre el Papa y el Duque de Sesa púsose éste al habla con el Padre Toledo, quien por or-

den del Pontifice se entrevistaba con el Padre Aquaviva. Los informes fueron de tan poca monta que el Papa, vista su respuesta, no puso dificultad ninguna a las actividades de Acosta.

Se conserva el "billete" del Padre Toledo al Duque de Sesa informándole respecto a la opinión que se tenía del Padre Acosta. Declara Toledo que Su Santidad le mandó dijese al Padre General manifestase las culpas de Acosta, mostrándose el Papa interesado en conocerlas, si existían, para determinar lo necesario. "Yo hablé —escribe Toledo— al Padre General, i me respondió que las culpas del Padre Acosta eran cosas de religión, i no era para mostrarlas en juizio; que el Padre Acosta no tenía impedimento alguno por el cual no pudiesse Su Majestad servirse del en las cosas de la Congregación, según Su Majestad pretende. Yo referí esto a Su Santidad, i le pareció bien, i mandó que no passase adelante, i que de su parte le hiziesse saber a V. E. para que assí lo escriuiesse a su Majestad. Yo holgara poder en persona hazer esto, mas V. E. me perdone, que estoi ocupado, i al efeto basta esto" (12).

Así, por encima de las diferencias y escasas simpatías con que Acosta pudiera contar en Roma, su nombre se incluyó definitivamente en la lista de los que habían de intervenir en la quinta Congregación general jesuítica. Se impusieron los deseos de Felipe II, siendo su agente diplomático el Padre José de Acosta, al que mejor hubiéramos querido ver trabajar desde dentro, con un sentido más corporativo y discreto. Por lo demás, el "caso" del Padre José de Acosta y sus actuaciones pueden interpretarse según nosotros lo hemos explicado. Haciéndole justicia en sus prendas y excelencias no silencian, ni mucho menos, los autores de la Compañía las huenas partes de Acosta. A principios del año 1600 fallecía en Salamanca. La "carta anual" de aquel año dice: "La lamentable desaparición de nuestros Padres, cuya muer-

<sup>(12)</sup> A. H. N. Inq. Leg. 2479.

te este año hemos recordado, pedía una conmemoración bien larga. El uno, el Rector del Colegio, José de Acosta, conocidísimo por su prudencia y sabiduría, y dotado de admirable destreza en los negocios, de todo lo cual dió pruebas preclaras en España, en la India Occidental y, finalmente, en Roma" (13).

<sup>(13)</sup> León Lopetegui: El Padre José de Acosta..., pág. 611.

### LA FILOSOFIA DE EUGENIO D'ORS

POR

#### JOSE L. ARANGUREN

#### (Conclusión).

#### V.—FILOSOFÍA DE LA PERSONALIDAD.

1. Una nueva antropología.—Eugenio d'Ors, creador de una nueva teoría del conocimiento y de una nueva metafísica general, inventa, es decir, encuentra también una nueva Antropología, emparentada, sin duda, con las contemporáneas (sobre todo con la de Klages), pero diferente de todas ellas.

D'Ors vuelve, en su hallazgo, a la antigua división tripartita del hombre en cuerpo, alma y espíritu. La psicología tomista venía ocupándose de las dos últimas bajo las rúbricas de "alma vegetativa", "sensitiva" e "intelectiva", de las cuales ésta se identificaba con el espíritu. Pero la psicología moderna desbarata, con Descartes, tal construcción. No hay más alma que la intelectiva, el pensamiento, la conciencia. Todo lo demás es materia, "cuerpo".

Sin embargo, a partir del Romanticismo se empiezan a tener atisbos de cuán pobre es tan elemental modo de concebir

351

la unidad y simplicidad del alma. Hasta que, al fin, Freud proclama paladinamente la existencia, por debajo de la conciencia, de todo un mundo, oscuro y desconocido, de vivencias, lo Subconsciente. A lo cual d'Ors, en octubre de 1926 —pero con importantes precedentes ya antes de esa fecha—, contesta con otro descubrimiento, simétrico de aquél: el de lo Sobreconsciente. La conciencia aparece así limitada por la subconsciencia y la sobreconsciencia. A aquélla, demasiado tenebrosa, no llega su luz. Esta otra, al revés, es por sí demasiado luminosa para que en ella la conciencia pueda "ver" (87).

La subconsciencia es el campo de la bestia. La consciencia, el medio del alma. La sobreconsciencia, la región en que el Angel gobierna.

Así, pues, el hombre se compone de cuerpo, alma y otro elemento más, que no debemos seguir llamando vagamente espíritu, como los antiguos, sino más bien con un término que nos definiera éste en su forma existencial, concreta y personal: Angel. Lo estrictamente humano es lo consciente, el alma. Lo infrahumano, el instinto, "el animal que hay en nosotros", la bestia. Lo sobrehumano, el Angel. Pero tomadas estas expresiones, "infrahumano" y "sobrehumano", con las debidas cautelas. Pues no hay hombre sin una dosis mayor o menor de animalidad y de angelicidad. El hombre es siempre, a la vez, ángel, bestia y hombre. Humanidad es una idea que, limitada por las de angelicidad y animalidad, en realidad las envuelve a ambas.

Si nos esforzamos ahora en relacionar con otras la concepción orsiana, veremos que, entre los caracterólogos, Klages proclama también una división tripartita del hombre, compuesto de cuerpo (entendido, no como pura materia, sino como Leben-

<sup>(87)</sup> Vide Aristóteles y la aplicación de ésta su doctrina, de la claridad, que, por lo excesiva, impide ver, en San Juan de la Cruz.

digkeit), alma y espíritu. La copulación de los dos primeros constituye el "Es". La de los dos últimos, la persona, el yo. Sin embargo, la semejanza con la tripartición orsiana es más aparente que real, pues en Klages, como en Descartes, el espíritu sigue siendo no más que consciencia, y en cambio el "alma" está demasiado cerca de la animalidad. La escala de Klages es menos extensa que la de d'Ors y se queda por bajo. El hallazgo orsiano es, en el campo de la filosofía estricta, rigurosamente inédito. Sólo en el de la sabiduría extrafilosófica —Sócrates, Goethe y sus respectivos demonios—, en la Mitología, y también, aunque por modo harto menos figurativo, en la Mística pueden encontrársele antecedentes.

La personalidad es, pues, un "diálogo", o por lo menos una "comunicación" entre la voz instintiva de lo subconsciente, la consciencia y el Angel. Multitud de energías, disposiciones y fuerzas subconscientes ascienden en ocasiones, obedientes a la voz imperativa de la consciencia que las llama, a las regiones de la luz. Inversamente, fragmentos enteros de conocimiento, se hunden otras veces en el olvido y la subconsciencia. Pero sobre este "diálogo" entre el animal y el hombre ya nos han informado bastante Psicoanálisis y Caracterologías de toda laya. A Eugenio d'Ors le interesa más —et pour cause!— el diálogo con el Angel (88), la llamada, no del instinto, sino de la vocación. Este "diálogo" lo viene él sosteniendo de antiguo. A una obra nada reciente (89), pertenece la siguiente frase: "Pensar filosóficamente consiste en dialogar con el Angel de la Guarda."

Es sabido que muchos investigadores de orientación clásica se resisten a dar albergue en su ciencia, en la Psicología, a las revelaciones de "la otra" Psicología, la por algunos denomina-

(89) La Doctrina de la Inteligencia.

<sup>(88)</sup> Sobre la concepción de la personalidad como diálogo, aunque, para su desgracia, sin intervención angélica, vide Klages, loc. cit., supra, en la nota (34).

da "Psicología profunda". Esta actitud es probablemente equivocada. Pero, ¿lo será igualmente la de quien se oponga a que sus iluminaciones angélicas se fichen no más que como "psicología"? Evidentemente, no. Suscitemos aquí, para afianzarlo, una vieja doctrina del maestro, encerrada bajo el lema de Religio est libertas, y que responde a la pregunta ¿qué es el yo? El yo no es el cuerpo, pero tampoco lo que comúnmente se entiende por alma, esto es, ni el sentimiento, ni la memoria, ni la inteligencia, ni aun la voluntad (pues se dice: yo no tengo fuerza de voluntad; y en ocasiones se desearía "poder querer"). Todo esto es algo "dado" al yo, algo que el yo "tiene", pero que no "es": El yo es libertad, el yo es vocación (90), pero libertad y vocación hipostasiadas, entendidas como sustancias; en una palabra, el yo es el "ángel". Consecuencia: que, como dice el maestro,

la relación de la libertad consigo misma no puede ser una relación de conocimiento. La libertad no constituye una materia científica, sino más bien un imperativo de creencia, es decir, de religión. Así, el hecho mismo de la religión se identifica con el de la irreductible libertad. Las definiciones finales de nuestro método serán, pues, las siguientes: la Ciencia es una representación descriptiva de la Fatalidad (= de lo "dado"). La Religión es el mismo hecho de la incognoscible Libertad.

O, dicho más brevemente: "La doctrina del almario (= la persona = el ángel) es pura Poética; como que se refiere exclusivamente a la creación. La del alma, en parte, Patética, Física. Por esto puede ser objeto de una ciencia: La ciencia psicológica" (91).

Se acaba de decir que la personalidad, el yo, es vocación. ¿Cómo debe entenderse esto? Brevemente explicado, significa que el hombre no se predetermina conscientemente a sí mismo.

(91) Gnómica, pág. 33.

<sup>(90)</sup> D'Ors enlaza aquí con Kant y el idealismo postkantiano, como Ortega enlazará con d'Ors (vide, verbigratia, Goethe desde dentro). Pero el Glosador se diferencia de todos ellos en que sabe, sí nadar: pero también guardar la ropa; o, en la especie, la sustancia.

Alguien, por él desconocido, alguien que habita en él y que, sin él saberlo constituye su verdadero ser, traza sobreconscientemente la trayectoria de su destino.

Pero éste, el destino, la enigmática confluencia de la personalidad y la historia de la vida, no siempre es predeterminado por la vocación, por la voz del Angel. Solamente al hombre predominantemente angélico, al que, como dice San Juan de la Cruz, "camina a porción angelical", le acontece así. La epopeya del hombre instintivo, del hombre en quien predomina lo oscuro, telúrico y subconsciente, es Satán quien la canta. Y el destino del hombre que fundamentalmente no es nada más —y nada menos— que hombre, sólo puede profetizarse en función de su sociedad, en relación con los hombres entre quienes vive y para los que vive.

Goya, los Reyes Católicos, el licenciado Torralba son los tres correspondientes arquetipos.

2. Sustancialidad, individualidad y sobretemporalidad de la persona.—Eugenio d'Ors es el denodado paladín de la categoría de sustancia. En una época como la nuestra, desde Kant, en que la categoría de relación tiende a campear señera, suplantando a la que parece debiera ostentar siempre el primado metafísico, nuestro filósofo es casi la única voz autorizada entre los que, no contentándose con una simple "conservación" del pensamiento recibido, afirman la sustancialidad y luchan por ella.

El hombre es, ciertamente, individuo; pero también es persona. Ahora bien, "persona", etimológicamente, procede de personare, hacer resonar la voz, y en su primaria significación latina era la máscara a través de la cual hablaba el actor teatral antiguo y que contribuía a ahuecar su voz. A su vez, la palabra latina "persona" parece provenir de la griega πρόσωπου (92) (de

<sup>(92)</sup> Vide, sobre esto, Klages: Die Grundlagen, págs. 17 y 216-7. Der anfängliche Wortsinn mit "Person" in der Tat eine Doppelheit

donde deriva nuestra "prosopopeya"). Luego ser persona es representar un papel o, lo que es igual, sin dejar de ser individuo --en la etimología, un determinado actor teatral— asumir un "papel", una representación simbólica, una pose trascendente.

Por donde decir que se es individuo y a la vez persona equivale a afirmar que se es un arquetipo, a la vez individuo y género. Con cuya afirmación queda cumplida una promesa y resuelta una cuestión apuntadas en la Filosofía del hombre que trabaja y que juega (93): la de decirnos "si la "personalidad" coincide o no con la «individualidad»".

Y "¿cómo no recordar aquí —escribe P. H. Michel (94)—que, según la definición de los teólogos, el ángel es precisamente este ser en el cual el individuo agota la especie, realizándola entera?"

Una vez más, en el sistema del maestro, la oposición entre lo histórico y lo eterno es superada. Lo sobretemporal —el ángel— vive en el hombre; más aún, la vida de éste es, justamente, esa "hipóstasis indiscernible" de temporalidad y eternidad. Con lo cual, ésta, no sólo no es sacrificada, sino que eleva hasta sí lo que creyérase historicidad pura. Así pudo decir Octavio de Romeu: "Yo no me siento envejecer el alma" (95). Por su parte, Eugenio d'Ors protesta de que se considere la adolescencia como un "período", siendo un "estado" (96), y lo mismo la madurez.

Cada cual nace de una edad, que luego conserva toda la vida. A éste, ya de niño, cuando se jugaba a teatros, no le dieron sino pape-

meine: ein an sich selbst lebloses Gesichtsbild und eine hindurchtönende Stimme, die im Urdrama die Stimme eines Gottes bedeutet. El planteamiento metafísico de ambos filósofos es, una vez más, igual. Son las valoraciones las que se oponen.

<sup>(93)</sup> Págs. 131-2.

<sup>(94)</sup> La Angelología de Eugenio d'Ors.

<sup>(95)</sup> Glosa Reflexión de Año Nuevo (1917).

<sup>(96)</sup> Epos de los Destinos. Prólogo en 1942.

les de barba. Estotro padece, durante medio siglo, de una adolescencia incurable (97).

Y tampoco aquellas otras calificaciones de la personalidad, como la calidad de padre, madre o la de hijo se definen por la pura relación natural de paternidad o filiación. Hay una paternidad espiritual a la que no se accede por el hecho contingente de procrear hijos. Por boca de Guillermo Tell nos dice d'Ors: "Ya mi paternidad se extiende hasta los que son más viejos que yo" (98). Lo mismo la maternidad; baste recordar la idea de la Virgen-Madre para probarlo (99).

La edad es un accidente sin relieve: "todos aquí somos jóvenes o nos volvemos jóvenes" (100). La cuestión de la oposición entre las distintas "generaciones" es absurda.

Como una valiosísima aportación a la Tipología, tan atendida por los caracterólogos, debe considerarse la doctrina orsiana de los tipos, arquetipos y ectipos (101), deducida inmediatamente de la Antropología.

Eugenio d'Ors prefiere reservar la denominación de "tipo" para significar lo individual. Es el sentido que se da a la palabra en el habla vulgar. Así se dice, por ejemplo, de un extravagante que "es un tipo". De los arquetipos ya hemos hablado. Son aquellos hombres que, sin mengua de su realidad individual, asumen una significación general, ejemplar, simbólica. Conocemos ya algunos: Goya, los Reyes Católicos, el licenciado

(98) Primera jornada. La paternidad de Guillermo Tell. Véase también Mistral y glosa El Arca de Noé (mayo 1944).

<sup>(97)</sup> Aforística.

<sup>(99)</sup> Véanse las glosas escritas sobre feminismo y la mención de la Madona de Amarante, en Portugal. (Poussin y el Greco, págs. 71 y sigs.).

<sup>(100)</sup> El Molino de Viento.

<sup>(101)</sup> Vide Au grand Saint-Christophe.

Torralba y Sócrates. También lo es Goethe (102). Werther es un arquetipo de ficción. Así como los tipos se contraen en la terminología orsiana a lo puramente individual, en los ectipos sólo subsiste lo genérico: todo rastro de individualidad ha quedado en ellos borrado. Entre los entes de ficción, d'Ors considera como ectipo a Don Quijote. Muchas veces los ectipos suelen pasar, equivocadamente, por arquetipos. Ello obedece a que, con frecuencia, puede obtenerse una apariencia de individualidad, justamente por exageración, eminencia o caricaturización de los caracteres más genéricos dentro de su clase. Así ha ocurrido, dice Eugenio d'Ors, con Valle-Inclán, motejado oficialmente de "extravagante ciudadano", cuando en realidad no hizo más que encarnar un género, el de los estudiantes de Coimbra o Compostela; así también con "Charlot", perfecto payaso inglés, y con Roberto Font, "versión caricatural de infinitos viajantes catalanes v de su manera de presentarse y trabajar" (103).

Hay también "tipos reservados", así el Octavio de Romeu del propio d'Ors, el M. Teste de Valéry y, en parte, la Claudine de Colette; "tipos encarnados", como la Bien Plantada que, hijos de la ficción, pasan, de valer como modelos, a encarnar en la realidad, regresando luego a su prístino ser ejemplar. Y, por último, hay, ya le conocemos, el "tipo biográfico": es, para cada cual, su propio Angel de la Guarda.

3. Angélico oficio, poesía, biografía, retrato y soteriología.— La obra del Angel, como en el orden estrictamente religioso la de la gracia, es invisible a la observación psicológica, acaece secreta, oculta, sobreconscientemente. En general, sólo después de hecha se llega a ver. Los aciertos que cada cual descubre a veces en sus propias obras han sido puestos allí por el Angel. Eugenio

<sup>(102)</sup> Vide Tres lecciones...

<sup>(103)</sup> Glosa Comentarios a Roberto Font (abril 1944).

d'Ors cita unas palabras, pronunciadas por Rodin, contemplando en un "Salón de Otoño" su propia obra, la única que había motivado que él se personase en la Exposición: Même moi, j'ai des choses a apprendre ici... (104).

Dios habita en el alma, nos dice nuestra Religión, pero escondido. De la misma manera el Angel. Opera en lo invisible, en el deslumbramiento de la luz. A veces, no obstante, se oye su voz. Esto es la poesía. De la auténtica poesía se habla, de aquella que es un sobrelenguaje, no un infralenguaje (105). De aquella, tal la de San Juan de la Cruz, en la que

el Espíritu del Señor, que ayuda nuestra flaqueza, como dice San Pablo, morando en nosotros, pide por nosotros, con gemidos inefables, lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar (100).

Porque hay otra poesía cuyo sino parece consistir en desviar a la palabra de su destino, declarar lo que es. Tal la poesía satánica, la poesía a lo Verlaine, la poesía que, queriendo ser música, retrocede "hasta la onomatopeya, hasta el silbo o el aullido" (107).

Mas no a todos es dado escuchar —aun cuando solamente sea en rara y la más alta ocasión— el angélico mensaje. Por ende, es obra eminente de caridad la de ayudar en la mayéutica del ángel. Esta es, en cierto modo —profecía al revés— la labor del biógrafo: alumbrar el ángel (cuando no haya de ser —así en Goya— sacar a Satán a pública vergüenza, o —así en los Reyes Católicos— definir a "Humanus"). Con mayor propiedad hay mayéutica en el retrato (ejemplo de lo que no debe ser un

<sup>(104)</sup> Mi Salón de Otoño.

<sup>(105)</sup> Véase el artículo Fastos y Nefastos, II, Francis Jammes (noviembre 1938).

<sup>(106)</sup> Cántico espiritual. Prólogo.

<sup>(107)</sup> Artículo Si ruiseñor, si falderillo. (En el Centenario de Verlaine.)

retrato: el de "Un Cardenal" por Rafael en el Prado (108), y sobre todo en la Soteriología. Esta (deσωτηρ, salvador, redentor y de το σωτήριον, medio de salvación), consiste en "la protección de un espíritu por otro espíritu: por ejemplo, la pedagogía, la medicina, el sacramento de la penitencia y, más largamente, la revelación en un alma del elemento angélico" (109).

## VII.—LA CULTURA DE LA VIDA.

La metafísica orsiana —y esto es un rasgo común a todas las metafísicas del presente (110)— está penetrada de ética. Pero, paradójicamente, es la suya una ética sin *Ethos*, pues Eugenio d'Ors es contrario al ascetismo y, en general, al culto de la voluntad (111). Por eso nosotros, en lugar de rotular este capítulo con el epígrafe de "ética" hemos preferido el de "cultura de la vida". Nuestro filósofo, fiel heredero del helenismo, profesa una ética intelectualista. El mal es, en fin de cuentas, oscureci-

Casi tanto como contra el misticismo ha luchado d'Ors contra el ascetismo. Aquél es rechazado por tender al panteísmo; éste, por tender al masoquismo. Uno y otro atacan —según d'Ors— el principio de la personalidad humana. El misticismo, en su ser mismo; el ascetismo, en su dignidad.

<sup>(108)</sup> Véase Tres horas en el Museo del Prado.

<sup>(109)</sup> P. H. Michel, op. cit. Vide Eugenio y su demonio, cap. I, XXVI y XXVII.

<sup>(110)</sup> Bastará citar, como ejemplo, las de Klages y Heidegger. Aquélla, tan semejante a la orsiana, se opone a ella, precisamente, en el juicio valorativo. El espíritu y la vida son los dos elementos fundamentales de la realidad. Pero el mejor no es el espíritu —como afirma d'Ors—, sino la vida. En cuanto al sistema de Heidegger, constituye, evidentemente, una entronización de la Etica en la Metafísica.

<sup>(111)</sup> E. d'Ors hace suya la afirmación de Guardini del primado del Logos sobre el Ethos, y se felicita de que el movimiento litúrgico venga, junto con el renacer de la Teología dogmática, a cerrar una etapa eticista del Catolicismo, abierta en la controversia con el eticista Protestantismo.

miento de la inteligencia, recaída del status rationis en el status naturae.

Intentemos deducir las categorías éticas de las metafísicas arriba consideradas.

El primer precepto de esta moral, eminentemente figurativa — "gnómica", "aforística", "Decálogo", "Lemas" son las formas de su presentación— es, por cuanto que según sabemos por la metafísica (112), la razón se inscribe en la vida, que ésta se penetre de filosofía, de cultura. Que ninguna vida sea conducida sin filosofía, esto es, sin conciencia de que en cada suceso, en cada acaecimiento trasparece el "sentido" sobretemporal de que está empapado. Elevación de la Anécdota a Categoría.

Se ha dicho ya (113) que la metafísica orsiana es una metafísica estética. También la ética. Al llegar aquí viene a las mientes la egregia figura de Goethe. No el del dinamismo fáustico, ciertamente, sino el de las Madres, el de Ifigenia en Táurida, el que se supo ein hübsches Leben zimmern, el que acertó a dar a la concepción artística griega un venturoso sentido de la personalidad. Eugenio d'Ors predica también, como él y como su colocutor Schiller, la ética del alma bella: "Haz tu propia vida como la elegante demostración de un teorema matemático (114). Es el puro geometrismo que se ilumina con claridades estéticas. Aquí no se confía en la espontaneidad de esta belleza. "Hazla", porque no debes esperar que se origine por sí misma. La belleza es siempre el fruto maduro del cultivo y de la norma. El logrodel arte —arte en la obra, arte en la vida— sólo se alcanza por el camino de la cultura.

Mas la filosofía, la cultura, es imposición de forma, dación

<sup>(112)</sup> Vide supra, V y II, 2.

<sup>(113)</sup> Supra, II, 4.

<sup>(114)</sup> La Bien Plantada, parte tercera, VIII.

de figura (115), determinación, limitación. También, por consiguiente, la vida humana debe ser imposición de límites.

Para ser un hombre inteligente es necesario distinguir y elegir aun al precio de sacrificar muchas cosas.

Voici l'illimité, qui nous éxalte, mais qui, aussi bien, nous perd Voila, du coté opposé, le limité qui parsois nous opprese mais qui nous procure les suprêmes délices de comprendre.

Le sacrifice est la loi de l'expression. Heros, que le sacrifice d'une moitié de ta vie, enrichisse et comble de merites l'autre moi-

tié (116).

Mis límites son mis riquezas.

En la conciencia de los propios límites, revélase precisamente la virilidad. Es varón el hombre que sabe decirse: Hasta aquí llega mi esfera de poder, hasta aquí llega mi esfera de derecho; tales esferas debo llenarlas, pero no excederlas. Quien lejos de esto sienta a cada posibilidad una nueva tentación será siempre un gran niño.

Es necesario aspirar continuamente a lo infinito. Pero el infinito

está contenido en lo limitado, como el vino en la copa (117).

Luchemos contra lo infinito que es informe. Luchemos contra lo enorme y contra lo desmedido por demasiado grande (118) o demasiado pequeño. "El tamaño significa ya un elemento ético." Luchemos contra lo inefable, contra "los recuerdos", las nostalgias, la vaguedad, el exotismo y los misticismos. Impongamos a todo la medida de la razón, la medida humana (119). Definamos, tracemos límites (120). Hablemos, llegado el caso, de "enigmas", a la griega, nunca de "misterios" (121), como

<sup>(115)</sup> Vide supra, IV, 2.

<sup>(116)</sup> Au grand Saint-Christophe.

<sup>(117)</sup> Glosa De la limitación (1913).
(118) Véase la glosa De Astronomía (1910).

<sup>(119)</sup> He aquí una nueva revalorización —cfse. con la de Ortega—de la sentencia de Protágoras: "el hombre es la medida de todas las cosas".

<sup>(120)</sup> Véase la glosa El turista apasionado de lo inteligible (1913).

<sup>(121)</sup> Eugenio y su demonio, cap. II, XI.

los germánicos. Pues, en efecto, Eugenio d'Ors es un arquetipo de latinidad, mucho más que de nación, por su espiritual linaje. Ernst Jünger, uno de los más agudos escrutadores de nuestro tiempo, ve en el contraste entre "la cisterna" y "la fuente" la concreta figuración de la antítesis de los mundos románico y germánico (122). Eugenio d'Ors, que coincide con él casi a la letra —en su librito sobre Vives nos habla a este propósito del elemento Figura en oposición al elemento Corriente—, cree en el primado ejemplar de lo latino; más aún, continuador en el espíritu de las legiones romanas, su adversario, es, justamente, "lo germánico" en cuanto tal (123).

Decir belleza y forma es decir claridad — "claridad de la vista" — y orden también. Claridad, que no es lo mismo que facilidad (124). Claridad, que es lucidez, frente al gran pecado de la embriaguez (125). Voluntad de ordenación, deber, en todo, de orden (126). Mas el primer imperativo del orden clásico es la sencillez (127).

La vida es vocación, misión (128). Cumple, pues, la misión en la vida y en la obra. En la vida coronándola con el éxito:

(123) Véanse, entre otros textos, la glosa "Sobre la literatura com-

parada" en Poussin y el Greco.

(126) Vide Oceanografía del tedio.

(128) Vide supra, pág. 66.

<sup>(122)</sup> Véanse sus escritos Dalmatinischen Aufenthalt y Lob der Vokale. Sin embargo, el acuerdo no es completo. La "cisterna" es rigurosamente incomunicante. Atribuir la calidad de pensamiento-cisterna al de nuestro filósofo sería entenderle torcidamente.

<sup>(124)</sup> La vida es oscura y fácil. El arte, al revés, claro y difícil. El propio estilo de d'Ors es sumamente claro, pero nada fácil; él mismo reconoce que pasa entre las gente por "oscuro". Vide supra, V, 3.

<sup>(125)</sup> Klages piensa, al contrario, que el más perfecto estado es el de la "embriaguez incipiente", el de quien está "un poco ebrio" (Vom Wesen des Rhythmus).

<sup>(127)</sup> Véase el Decálogo de la Sencillez.

Tener éxito es también un deber. Inmoral digo a cualquier fracaso. Que nuestro héroe nunca será el héroe bárbaro, un Tristán o un Don Quijote, los de la salvación en la ruina, sino un Ulises, el de la victoria final tras la prueba larga; el que no rehusó a la tarea el último toque de pulgar, que la deja como modelada estatua, ya perfecta e intangible ante la eternidad (129).

Sé perfecto y logra la Obra Bien Hecha; porque

todo pasa. Pasan pompas y vanidades. Pasa la nombradía como la oscuridad... Una sola cosa, Aprendiz, Estudiante, hijo mío, te será contada y es tu Obra Bien Hecha (130).

Obra Bien Hecha aun en sus detalles más nimios, los propios del hombre técnico, del hombre administrativo, cuya labor es un error romántico despreciar.

Pero la suprema libertad, cumplida en la vocación, y la suprema perfección, cumplida en la Obra acabada, se logran siempre a través de la resistencia (131), de la lucha, y, entre todas las luchas, la más alta, la lucha contra el dolor, que consiste en el sacrificio, en el heroísmo, en "dar—como dijo José Antonio—la existencia por la esencia", y la vida natural por la vida angélica.

Coerción de la libertad por la norma, necesidad del estudio

(131) Vide V, 1, al fin.

<sup>(129)</sup> Oceanografía del tedio.

<sup>(130)</sup> Nótese la afinidad, en este punto, de E. d'Ors con una parte muy importante de la estética contemporánea. Recordemos el círculo de Stefan George, dentro del cual Gundolf, describiendo a Goethe, dice que "el poeta sólo existe en cuanto se expresa en la obra"; en análogo sentido Paul Valéry y nuestro Juan Ramón Jiménez, de quien es la preceptiva encerrada en estas bellas palabras: "Que nuestra obra quede libre de nosotros —quemados los andamios, burlado el filólogo venidero—, desnuda, redonda y sin adherencias, como el huevo ¿de qué pájaro?, como el grano ¿de qué espiga?, como Venus de la concha inencontrable, del mar" (Colina del Alto Chopo).

frente a la improvisación, estimación de la dificultad (132) y de la paciencia que termina por vencerla, pedagogía del trabajo. "Ir en todo, a pie."

Paralelamente a la dialéctica ideal del pensamiento establece d'Ors una dialéctica real de la Obra, dialéctica por él llamada "Espudástica" (133), que avanza en el "apuntar", en la progresiva aproximación a la meta; la posibilidad de equivocarse debe ser considerada, desde este punto de vista, como condición esencial en el trabajo del hombre.

Deber, pues, del trabajo, que es creación y se contrapone al "negocio", que sólo es "especulación" (134). Pero el trabajo ha de ser púdico. Y que con él alterne, rítmicamente, el juego, ya que no en vano es la orsiana una "filosofía del hombre que trabaja y juega". Deber de trabajo y de juego, deber de actividad y de "santa insistencia". El pecado contrario es toda clase de pereza, de se laisser aller. Así, en la antigua Persia —recuerda nuestro filósofo— se consideraba tal el dormir, el enfermar, el morir.

Virtudes de los oficios, de la artesanía y hasta del buen mercader (135).

Así como el pensamiento es diálogo (136), la vida es compañía, colaboración, sociedad (137). El deber correspondiente es abandonar la soledad, curarse de esa enfermedad moderna que se conoce con el nombre de "vida interior". "En lengua griega el solitario es el idiota" (138) y, "después de todo, cuan-

<sup>(132)</sup> No sólo en el trabajo, sino también en el juego, y, particularmente, en el del amor. Vide Aldeamediana, XIX.

<sup>(133)</sup> Véase Cezanne.

<sup>(134)</sup> Artículo Trabajos y negocios (noviembre 1937).

<sup>(135)</sup> No podemos saber hasta qué punto la estimación orsiana por el costado utilitario de la vida ha nacido de su diálogo con el pragmatismo filosófico o de su diálogo con el pragmatismo catalán.

<sup>(136)</sup> Vide supra, III.

<sup>(137)</sup> Decálogo de la Sencillez,

<sup>(138)</sup> El mismo juego de palabra en Klages, y además otro con

do las lenguas de fuego descienden, es siempre sobre las asambleas" (139). No hay, pues, que "robinsonear". Pero el robinsonismo en el tiempo consiste en no reconocer el valor de la memoria, de la tradición, de "la santa continuación". "Apóyate en tus prejuicios como en el primer peldaño de una escalera." "Sólo a precio de no querer empezar, podrás librarte de seguir." Aprovecha cuanto los demás te enseñan. Ten memoria.

Pero ten, también, olvido. No confundamos tradición y conservadurismo. Sepamos olvidar todo lo accidental. Conservemos en nuestra mente las esencias, sí, pero al desnudo.

### VIII.—LAS IDEAS ESTÉTICAS.

Aun cuando no sea posible entrar aquí en la exposición, con algún detalle, de las ideas estéticas del maestro d'Ors —primer crítico de arte en España—, tampoco puede prescindirse de su alusión, porque si toda Estética es Filosofía, la de Eugenio d'Ors lo es en grado eminente, y además ha coloreado artísticamente su Metafísica y su Etica.

Nuestro filósofo ha denominado "arbitrarismo" a su concepción del arte, con lo cual apunta, seguramente, a la libertad idealista de que debe gozar el creador. El arte —elemento de la Cultura— no debe convertirse nunca en *imitatio*, en servidumbre a la naturaleza, en copia naturalista, porque eso equivaldría a subvertir la jerarquía y primado del espíritu mostradas ya en la metafísica.

el vocablo *Tiefsinn*, que significa tanto "profundidad de pensamiento" como "melancolía", y hasta "enajenación mental". Vide *Die Grundlagen.*, págs. 209, 83 y 221.

<sup>(139)</sup> Gnómica, pág. 73.

Eugenio d'Ors preconiza la contemplación de la obra bella sub specie aeternitatis. Toda sugestión utilitaria, pragmática, biológica, y toda sugestión temporalista, romántica, alusiva a la caducidad de las cosas, impurifica el específico placer estético. Así dice d'Ors (140), se presta más a éste la vista de un paisaje invernal, de un paisaje de nieve, que la de otro primaveral u otoñal. En el primero se revelan las formas puras, el relieve, la construcción del paisaje, es decir, su dibujo, su escultura y su tectónica. El goce en el paisaje primaveral está, en cambio, demasiado próximo al placer utilitario —riqueza vegetativa, poder nutricio de la naturaleza, sombra y grato frescor que proporciona, etc.—, y aun cuando no sea así, es la realidad primaveral enmarañada con exceso, las formas desaparecen enmascaradas tras la profusión vegetal y la suntuosidad del color; todo parece conjurarse para que la visión no pueda escrutar lúcidamente la naturaleza. La consideración estética se complica y dificulta aún más ante un paisaje de otoño. Casi imposible resulta entonces prescindir de sentimientos nostálgicos, recuerdos del tiempo pasado, presentimientos de la muerte que, lentamente, se va acercando, etc.

Estética sobretemporal, pero también —no olvidemos la doctrina del pensamiento figurativo— formal, y siempre, frente al esteticismo del arte puro, alojando lo artístico en el más amplio marco de la Cultura, sin sacrificar por eso el elemento sensual, que es armonizado con el conceptual. Es en "la forma" donde se albergan la Idea y su Belleza. La figura, henchida de concreción e individualidad, asume un "sentido", un valor simbólico, del mismo modo que —según veíamos en la metafísica de la personalidad— el hombre, con toda su prestancia individual, representa una realidad personal, genérica.

<sup>(140)</sup> Cuando ya esté tranquilo, págs. 185-6. También Oceanografía del tedio.

Ya se habló más arriba del valor de la poesía y el retrato como revelaciones del "ángel". En realidad, toda gran obra de arte aporta un mensaje del mundo ideal o del mundo angélico. Pero, aun sin tan alto designio, puede justificarse a título de "juego" que, junto al "trabajo", hace de la vida, tamquam pulcherrimum carmen ex quibusdam antithesis (141).

Si continuamos apoyándonos en las conclusiones de la metafísica, recordaremos que todo pensamiento, luego también el artístico, es diálogo. De ahí la necesidad de la crítica de arte, que aporta claridad, orden y conocimiento. Una vida literaria o artística sin crítica naufragaría en el desconcierto. Los escritores, los pintores, los escultores, "harían como las coquetas en una ciudad de cuento en que los espejos faltasen: ir de charco en charco preguntándose entre confusiones: ¿Cómo soy yo? ¿Cómo soy yo? (142).

Ahora bien, ¿qué formas puede revestir el diálogo con el artista la crítica de la obra de arte? Eugenio d'Ors contesta (143): a) interjeccional; b) descriptiva; c) histórica; d) sugestiva, y e) explicativa. Sólo esta última merece, en justicia, el nombre de crítica de arte. La crítica explicativa puede ser aún de tres especies: crítica de los significados, de las formas y del sentido. La primera incide en los errores ya señalados más arriba, el de oponer "el fondo" a "la forma" (144) y el de desconocer la objetividad, acabamiento y perfección de la "Obra Bien Hecha" (145), intentando explicarla al modo romántico, sociologista o psicologista por algo que no es ella: la vida de quien la

<sup>(141)</sup> San Agustín: Civitas Dei, XI, 18.

<sup>(142)</sup> Cuando ya esté tranquilo, pág. 37.

<sup>(143)</sup> Mi Salón de Otoño.

<sup>(144)</sup> Vide supra, págs. 44-5.

<sup>(145)</sup> Vide supra, pág. 81.

creó, el medio ambiente o la psicología, la nación, la raza de su autor. Eugenio d'Ors ha mostrado finamente, sobre todo con el estudio del arte de un Goya (146), un Van Dyck, un Greco (147) y un Cezanne (148), la inanidad de esta crítica.

Por el contrario, la crítica de las formas —que no es, en definitiva, sino amor al clásico sentido antropomórfico y religioso de las proporciones, al valor espacial frente al expresivo, al mundo de las formas que pesan frente al de las que vuelan (149)—, y sobre todo, la crítica del sentido, aplicadas ambas por el maestro y la última establecida por él, sobre el fundamento metafísico que ya conocemos, sin otros antecedentes que la extraartística formgeschichtliche Schule y las consideraciones de Romano Guardini sobre la Liturgia (150) se han revelado perfectamente eficientes.

Eugenio d'Ors no sólo se ha ocupado de la concepción y de la crítica de la obra de arte, sino también de su ejecución. Todo cuanto se dijo más arriba sobre la Obra Bien Hecha, puede darse por repetido aquí. El arte, como la cultura toda, necesita de la resistencia. La inferioridad de la arquitectura radica justamente en quedarse en mero proyectismo. Pues como dijo André Gide, "el arte nace de la coacción, se mueve en la lucha, muere de la libertad" (151).

<sup>(146)</sup> Véase L'art de Goya.

<sup>(147)</sup> Véase Tres lecciones...

<sup>(148)</sup> Véase Cezanne.

<sup>(149)</sup> Véase Poussin y el Greco.

<sup>(150)</sup> Véase Vom Geist der Liturgie, capítulos dedicados al "Estilo litúrgico" y la "Simbólica litúrgica. La conexión con Guardini es acaso la más íntima del pensamiento orsiano.

<sup>(151)</sup> Glosa André Gide y los Nouveaux Pretextes (1912).

#### IX.-LA CIENCIA DE LA CULTURA.

La llamada por d'Ors Ciencia de la Cultura, se corresponde con lo que suele servírsenos bajo la denominación "Filosofía de la Historia". Se corresponde, pero no coincide. ¿Qué diferencia hay entre ambas? Podríamos decir, con palabras del Catecismo, que "la que hay entre un niño de pecho y un varón fuerte y robusto". Pero el propio Xenius lo ha dicho mejor: "La misma que separó la Química de la Alquimia" (152).

La Historia, decían los antiguos, no puede pretender la consideración de Ciencia, porque se ocupa de lo singular empírico, y de singularibus non est scientia. Scientia non esse de rebus sensilibus —recuerda Santo Tomás— Aristóteles ostendit.

Pero, en la historia, no todo es azaroso acaecimiento imprevisible. Hay algo en sus entrañas que escapa a la contingencia, porque es constancia. Este elemento de permanencia constituye lo que Eugenio d'Ors se complace en llamar las "constantes de la Historia", los "eones". Para el logro de este su fundamental hallazgo ha encontrado un valioso precursor —él nos lo advierte— en el matemático y filósofo francés Cournot (153).

La labor es, en el campo de la Ciencia de la Cultura, análoga a la realizada en el de la Filosofía de la personalidad, en la Teoría del conocimiento, en la Etica, en la Estética y en la Metafísica general: Superar la oposición entre lo individual y lo general, entre lo intemporal y lo histórico. Que cada realidad concreta, cada figura, sin perder una tilde de su individualidad

<sup>(152)</sup> Vide "¿Qué es la Ciencia de la Cultura?" en la Revista Nacional de Educación, núm. 2.

<sup>(153)</sup> Entre tantos servicios como ha prestado a España d'Ors no es ciertamente el menor haber descubierto para nosotros —atiborrados hasta él y a partir de Sanz del Río de filosofía alemana— lo más recoleto e importante de la filosofía francesa. Gracias a él hemos conocido unos Augusto Comte, Claude Bernard y Arthur de Gobineau metafísicos, y un Cournot precursor de la Ciencia de la Cultura.

e incluso de su "historicidad", asuma un sentido eterno, constituya una sustancia. Esta, en el individuo humano, es la "persona", el "ángel". En la Historia es el "eon". Lo que hasta d'Ors se consideraba solamente como devenir, werden, "corriente", resulta, a través de su pensamiento, que tiene ser permanencia, figura. Los acontecimientos pasan; los que les suceden son ya totalmente otros; lo histórico, en cuanto tal, no se repite; pero las esencias de lo histórico sí, las "constantes" reaparecen, el tiempo histórico, como el cósmico y el metafísico, obedece a un ritmo permanente.

Se entiende, pues, dentro de esta nueva Ciencia, por Cultura, "la suma de significaciones, acontecimientos y figuras que, dentro de lo histórico, se destacan con un doble valor de universalidad y de perennidad" (154).

La Ciencia de la Cultura, es por tanto, si bien se mira, pura doctrina católica. El "eon" arquetípico es Cristo, ser temporal, histórico, hombre y, a la vez, ser sobretemporal, eterno, Dios. Por eso Eugenio d'Ors sustituye la vieja división de la Historia en empíricas "edades" cronológicas, por su visión como alternancia de "epifanías", aprovechando en esta palabra toda su "carga" de catolicidad. Epifanía (de ἐπιφάνεια) es aparición en el espacio y en el tiempo, en la historia, de lo en sí mismo inespacial e intemporal, sobrehistórico, eterno; aparición sensible de un "eon", de una "constante".

No podemos hacer una enumeración de las "constantes históricas". A la constante de la Unidad, del Ecúmeno, de Roma, del Imperio se opone la constante de la Dispersión, del Exótero, de Babel, de las Naciones; a la Cultura, la Barbarie, el Salvajismo y la Prehistoria (155); a la Tradición, la Revolución; al Sindica-

<sup>(154)</sup> La Civilización en la Historia.

<sup>(155)</sup> Mejor se llamaría "Subhistoria". Lo primero, incluso cronológicamente, es, por necesidad, una "revelación" que instaura al hombre en la "humanitas". "El salvaje no es un primitivo, sino un de-

to, la Anarquía; lo Eterno femenino a lo Eterno Viril. (Hay épocas dominadas por el eon de Virilidad como hay otras penetradas de Feminidad; a su vez, lo Eterno Femenino —y lo mismo cabría decir de lo Eterno Viril— es encarnado en las más diversas epifanías, de las cuales d'Ors nos ha dado algunas en su serie de las Oceánidas).

Pero las "constantes" se manifiestan siempre estructuradas en un "repertorio de dominantes formales", en lo que se llama un "estilo", elemento intermedio entre el "espíritu" y la "historia", modo de inserción en ésta de aquél. (A la manera como son los "esquemas", en la Crítica kantiana, las mismas "categorías", en tanto que referidas al tiempo; elemento intermedio, platónica "alma del mundo" que se sitúa entre el reino de las Ideas y el plano de las cosas, efímeras y mudables.)

Mas, quien ha reconocido que en la Historia hay constancia, tampoco debe pecar por el lado opuesto, olvidando que no todo en ella es constancia, que los elementos de contingencia son una parte, y no la menor, de la Historia. El azar constituirá siempre su trama.

Cuando este azar se inmiscuye en la inserción misma del espíritu en el tiempo, cuando desempeña un papel en la formación misma del "estilo", éste queda limitado espacio-temporalmente y, por consiguiente, pierde toda posibilidad de renovación, de retorno, de anastrofe. Tal, para Eugenio d'Ors, el estilo gótico, cuya resurrección cae fatalmente en pastiche, porque está adscrito a una época, de la que no puede desprenderse, la Edad Media. Tal, igualmente, el estilo "castizo", cuya generalización cae fatalmente en "españolada" o cualquier otro pintores-

cadente." Véase sobre esto De Maistre, con quien d'Ors, lo mismo que con Donoso Cortés, tiene ideas fundamentales comunes, a pesar del fideísmo y el barroquismo de ambos. El P. Przywara, en Alemania, y, recientemente, Carl Schmitt, en Madrid, han enfrentado a Donoso con Nietzsche y Kierkegaard, respectivamente. Pero, uno y otro, son también "enemigos naturales" de E. d'Ors.

quismo (según, en cada caso, la correspondiente tipicidad localista de que se trate), porque está adscrito a una región de la que no puede sacarse. Frente a esta clase de estilos, que d'Ors llama "estilos históricos", los "estilos de cultura" poseen una generalidad supraespacial y supratemporal que los hace aptos para sucesivas repeticiones rítmicas.

La elección de la palabra "estilo" para expresar la "incisión" del espíritu en la realidad espacio-temporal es un gran acierto orsiano, no sólo por su precisión, sino también por la coherencia con el propio "estilo" del maestro. En efecto, se ha hecho ver suficientemente, creo yo, la característica "artística" de su pensamiento filosófico. Nada, pues, más conforme con ella que la adopción de este vocablo que hasta él no tenía aplicación más que en la esfera de las Artes para significar un relevante elemento de su filosofía. El sistema de Eugenio d'Ors es, en gran parte, estética desvinculada de las "Bellas Artes". Con lo cual, la filosofía toda se impregna de sentido artístico y pasa a ser, como en el cuadro del pintor Torres-García, comentado por d'Ors (156), "décima imprevista Musa".

Así ocurre también con el "estilo". Al transportar esta palabra, con todo su "sentido", al campo de la Cultura, se obtiene el resultado apetecido de resaltar la plasticidad de lo histórico y contribuir, mediante la cópula fecunda de Arte y Filosofía, a la constitución de la Ciencia histórica como "Morfología".

Como se ha advertido ya, cada "estilo" consiste en un "repertorio" de dominantes formales, lo que quiere decir que su unidad sé revela, a quien sabe verla, por encima de una pluralidad de formas, sin aparente relación entre sí, pero en realidad incluibles todas "bajo un denominador común". Es asombrosa la agudeza demostrada por Eugenio d'Ors en la captación de ese "denominador común" que vincula el fenómeno arquitectónico

<sup>(156)</sup> Glosa De los Once, Torres-García (mayo de 1944).

de la cúpula con el fenómeno político de la monarquía; el campanario medieval con el feudalismo; las técnicas pictóricas de Rembrandt con la convivencia de las sectas protestantes en el seno de la Reforma, con la genuina forma de incorporación de los judíos a las naciones occidentales, con la fragmentación de la vida espiritual de los personajes de la novela rusa y con la prosa de Marcel Proust; el impresionismo en pintura con el predominio, por las mismas Calendas, de la música; en la captación de ese "estilo barroco", cuyas contantes manifestaciones son, tanto el franciscanismo como la democracia, el panteísmo, la perversión de las costumbres, el descubrimiento de la circulación de la sangre, el Concilio de Trento, la introducción del patetismo en arte, la estimación espiritual de las ruinas y del paitaje, la Reforma y la Compañía de Jesús, el Romanticismo y la Revolución.

Frente al estilo barroco, el estilo clásico realiza la Unidad, la jerarquía del saber y de la autoridad, de la estirpe y del gremio, el triunfo sobre la naturaleza, sobre el espacio y sobre el tiempo, el cultivo del arte y la educación, la presencia de asunción del humanismo griego, la catolicidad romana (157) y el catolicismo cristiano.

Eugenio d'Ors no ha sido, ciertamente, el único en poseer esta "vísión de la unidad del espíritu en sus manifestaciones" históricas. El mismo cita al sueco Oscar Levertin. Pueden añadirse, además, Max Scheler y su penetrante estudio de las "analogías estructurales" existentes entre las diferentes esferas de la cultura (158), Carl Schmitt, Oswald Spengler, etc. Con lo cual se prueba la propia tesis del maestro, la de la existencia de un

(158) Véase su Sociología del Saber, págs. 55-6, 75-6, 116 y otras.

<sup>(157)</sup> D'Ors es el autor de la aguda fórmula según la cual "el Católicismo es anterior cronológicamente al Cristianismo". (Vide el artículo Roma. Roma y la humanidad, noviembre 1937.)

estilo de pensar, propio de nuestro tiempo —la Weltgeist, las "palpitaciones de los tiempos"— que emparenta a los investigadores de orientaciones y campos científicos más diversos. Así también en la lucha contra el transformismo —Weissman, Mendel, Driesch, "constantes históricas"—, contra el infinitismo —Física de Einstein, Metafísicas de Heidegger y de d'Ors, etc.— (159).

Pero lo que nadie parece haber poseído más que Eugenio d'Ors es esa visión de unidad más allá del tiempo y del espacio, valedera no ya como vínculo de determinadas épocas históricas, sino para los más alejados tiempos y lugares, todo a lo largo de la Historia y por encima de ella. En una palabra, otros han percibido "analogías estructurales"; pero él las ha elevado al rango de "constantes históricas".

Eugenio d'Ors ha insistido en deshacer los equívocos de que estas comunidades de estilo se tomen como "comparaciones", o pretendan explicarse por la ley de causalidad. El verdadero vínculo que existe entre ellas es el que d'Ors denomina "función", la causalidad simultánea y recíproca relación.

En la Ciencia de la Cultura se da la clave para la meditación sobre las Naciones. Hay naciones clásicas, tales como Grecia, Italia, Francia. Barrocas otras, así el Oriente asiático y el Occidente americano —los extremos se tocan—, Germania y Portugal. España tiene dos vertientes: la vertiente mediterráne, aún clásica, y la vertiente atlántica, barroca ya (160).

Eugenio d'Ors ha visto con perspicacia el elemento celtibérico, "la pelliza de Viriato" del español. Pero no olvidemos que la esencia del hombre no consiste en lo que "tiene", sino en lo

(160) No hay por qué hablar, en cambio, de una España africana. Véase Cuando ya esté tranquilo, págs. 227-8.

<sup>(159)</sup> Véase Ortega: "El sentido histórico de la teoría de Einstein", "4.º, Finitismo", en El tema de nuestro tiempo.

que "es"; no en su naturaleza, sino en su vocación, en su libertad (161).

También ha extraído d'Ors de los principios de la Cultura el núcleo de toda una Filosofía del Derecho, de una superación del llamado Derecho Internacional y de una Ciencia política que, partiendo del pensamiento dantesco sobre el Imperio, la maquiavélica suplantación del Emperador por el Príncipe y la epifanía del Pueblo, a través de Rousseau, Vico y Herder, rechaza el individualismo y el voluntarismo en la génesis del Derecho y la idea del pacto, tanto en la constitución de la relación jurídica intranacional como de la internacional. Los lemas finales tienden, como siempre, a la integración de lo universal y lo particular, de lo eterno y lo histórico: Imperio, que es síntesis de nación y universalidad; Jerarquía, que es conjunción de libertad y autoridad; Sindicato, que es armonía del individuo con el orden social a que está adscrito.

## X.—Filosofía y Religión.

1. La meditación filosófica de las ideas religiosas.—A un enamorado del pensamiento figurativo, a un metafísico de la Idea como "universalidad concreta" (Hegel), se le impone, por necesidad, la meditación filosófica de la Religión que, según se ha llegado a decir, aunque por supuesto injustamente, es una "metafísica en imágenes". Pero Eugenio d'Ors, que se aparta de Hegel en no ser un panlogicista (162), no cae en el error de pretender suplantar a la Religión con la Filosofía. Una y otra

(161) Vide supra, VI, 1.

<sup>(162)</sup> Ni un filósofo de la "evolución", aunque ésta sea, como la de Hegel, puramente espiritual. Estas son sus dos fundamentales discrepancias con el metafísico de Stuttgart.

se incluyen en la unidad de la Cultura, sí; pero la tesis de Religio est libertas disipa toda posible mala interpretación. La esencia óntica del hombre, que es vocación y libertad, encuentra su fundamento último, no en la filosofía, sino en la creencia, en la fe (163). El pensar filosófico extrae de la Religión el sentido estrictamente "racional" en ella contenido. Ningún otro género de meditación es tan rico en consecuencias conceptuales como la meditación sobre cosas santas (164).

El primado de lo religioso se manifiesta asimismo en la necesidad racional de que la constitución del hombre, en cuanto hombre, haya comenzado con una *Revelación*, introductora de la racionalidad, del Logos, en su vida (165).

El pecado es otro de los elementos religiosos de que pende el entendimiento de lo humano (166). Lo que hemos llamado "maniqueísmo filosófico" de Eugenio d'Ors trae su origen de aquí. El hombre es un ser caído como consecuencia del pecado original. Mas lo que éste dañó, sobre todo, fué su "naturaleza", y en mucho menor grado su razón, contra lo que pensaron los tradicionalistas franceses y Donoso Cortés: su vida, mucho más que su inteligencia. Por eso el hombre, desde la "caída", está condenado a luchar contra sí mismo, para que la razón se imponga a la naturaleza y el bien al mal. El racionalista d'Ors se aparta de los acostumbrados optimismos racionalistas, que no "ven" el rastro indeleble trazado por el primer pecado; ceguera para la "figuralidad", característica de un idealismo abstracto, vuelto de espaldas, a la vez, a la religión y a la historia, a la Providencia y a la experiencia.

Casi todos los dogmas han atraído la consideración del filó-

<sup>(163)</sup> Vide supra, VI, 1.

<sup>(164)</sup> Vide, verbigratia, la Filosofía de la Cruz.

<sup>(165)</sup> Véase La Civilización en la Historia.

<sup>(166)</sup> La meditación orsiana sobre las ideas de la "precedencia de la Revelación" y del "pecado" prolonga la línea de pensamiento De Maistre-Donoso Cortés. Véase la nota (155).

sofo. El misterio del Dios Uno y Trino, la Encarnación, la Epifanía, la Redención —Soteriología—, la Resurrección de la Carne —es decir, de la forma—, la Ascensión, Pentecostés y las Fiestas de María —consagraciones del Eterno Femenino— son particularmente amadas por él. Acaso sea Pentecostés —sin olvidar el día de los Santos Angeles Custodios— su más bella Fiesta del Año.

Sabemos por la Teología que Dios es Trino y Uno. Eugenio d'Ors nos ha enseñado (167) que el hombre, hecho a su imagen y semejanza, encierra también en sí una trinidad.

Lo de la Trinidad es, dogmáticamente, un misterio. Pero, a mi metafísica, lo que le cuesta admitir es, precisamente, que la Trinidad constituya una excepción (168).

Si la Religión es la implantación del hombre en la racionalidad, *Cristo* es el arquetipo de la humanidad, el Ser en que historicidad y eternidad confluyen y se aúnan. Jesucristo, el hombre-Dios, es el modelo eterno de la persona humana, del hombreángel.

La forma más alta de existencia es, por tanto, la de el Santo:

Por encima de tu autoridad, tu saber que la conduce. Y por encima de tu saber, tu santidad que hace a tu voz, para nosotros, algo así como un eco de la voz de Dios mismo (169).

Pero, entre todas las religiosas, acaso sea la idea de catolicidad, la idea del *Catolicismo*, la que ha sido objeto de más larga meditación por parte del maestro. Catolicismo, es decir, conciencia de la unidad espiritual de la humanidad en y a través de la Historia. Catolicidad que, en el orden del tiempo, llama d'Orstradición; en el del espacio, ecumenicidad. Una y otra constitu-

<sup>(167)</sup> Vide supra, VI, I.

<sup>(168)</sup> Gnómica, pág. 106. (169) Guillermo Tell, tercera jornada, "Caridad".

yen las notas capitales de la Cultura, con lo cual se manifiesta el fundamento no ya cristiano, sin más, sino esencialmente católico de la filosofía orsiana.

El Catolicismo contrasta con el Protestantismo no solamente por las dos notas señaladas, ecumenicidad y tradición. También adolece éste de falta de autoridad, de legítima coerción, y por eso, a pesar de su continua proliferación de nuevas sectas, cada una es más pobre, si cabe, y desnuda de pensamiento dogmático que la anterior (170). En cambio, la rigurosa jerarquía católica no empece, antes favorece, la diversidad de cultos, latría, dulia, hiperdulia, imágenes, reliquias, milagros... El Protestantismo es, además, una forma extremadamente abstracta de religiosidad, carente por completo de esa suprema unidad de la idea y la forma que caracteriza al Catolicismo.

Justamente la Liturgia es la más hermosa realización del pensamiento figurativo, con su dación de forma sacra a la oración y su imposición de ritmos —los Tiempos litúrgicos, las Fiestas litúrgicas— que insertan periódicamente la santidad en la vida cuotidiana del hombre (171).

2. La mística orsiana.—Todo pensamiento filosófico de gran estilo, o es en su "intuición original" pensamiento místico, o porta en sí relevantes elementos místicos. Testigos de lo primero, Platón, Plotino. San Agustín, San Buenaventura, Nicolás de Cusa, Malebranche, Spinoza, Schelling. Testigos de lo segundo.

<sup>(170)</sup> Véase lo dicho más arriba sobre la "resistencia", la "dificultad" y la "coerción".

<sup>(171)</sup> Véase la glosa Semana Santa (abril 1944). Sobre el significado para la nueva —y antigua— religiosidad, amada por d'Ors, del renacimiento litúrgico, véase la nota (111).

Sobre liturgia, véanse las glosas a propósito de Romano Guardini. Una importante contribución orsiana al esclarecimiento del "espíritu de la Liturgia" fué publicada con motivo de la Exposición de Arte Sacro, celebrada en Vitoria durante nuestra guerra bajo la dirección del maestro.

Aristóteles y Averroes (doctrina del νοῦς ποιητιπός), Santo Tomás (elementos agustinianos de su doctrina), prueba cartesiana de la existencia de Dios, puntal de todo su sistema y reelaboración filosófica de hallazgos, en su origen místico, por Leibniz y Hegel (172). Esto para no hablar del vitalismo contemporáneo, que no es más que mística naturalista. En fin, hasta en Kant pueden rastrearse vestigios procedentes, en su fuente, de la mística voluntarista de Tomás de Kempis y San Ignacio de Loyola.

Pero, para evitar equívocos, conviene establecer ciertas distinciones previas. Hay una mística sobrenatural en sentido teológico, don de la gracia y del Espíritu Santo. Pero, por bajo de ella, es forzoso admitir, ya que la gracia construye siempre sobre la naturaleza una "disposición mística" de orden puramente psíquico y humano, todo lo deficiente que se quiera, absolutamente incapaz de la unión extática propiamente dicha, pero en la que trabaja ya un modo de ser que -puesto entre paréntesis el elemento sobrenatural de la gracia— debe reconocerse como afín en la estructura espiritual al del místico canonizado por la Iglesia. Así, por ejemplo, la mística de Plotino no es genuina mística en cuanto que no procede de la gracia cristiana, pero su disposición espiritual, su visión e intelección, no conceptual, sino inmediata de la realidad, v su anhelo "extático" de trascenderse, son comparables a los de un San Juan de la Cruz. Ambos son, en su organización psíquica, "místicos".

Hay, por otra parte, entre los místicos, quienes quieren encontrar lo divino "en el mundo", tal un Francisco de Asís, pero también un Giordano Bruno. Otros le buscan "fuera del mundo", así Plotino y Juan de la Cruz. Los primeros pertenecen al tipo místico inmanente (que, como se ve por los ejemplos, puede

<sup>(172)</sup> Para no ir más lejos, es evidente que la superación hegeliana del principio de contradicción (superación aceptada también en la dialéctica de d'Ors (vide supra, III), procede del principio místico de la coincidencia oppositorum.

ser panteísta y puede también no serlo); los segundos, siguiendo la terminología de Spranger (173), al tipo trascendente (que puede o no ser acosmista).

Dentro de la acepción amplia, extrateológica, del término "místico", es aún menester hacer otras subdivisiones. Hay una mística sobrehumana, sobrenatural en el sentido filosófico de estas palabras, y otra subhumana, cósmica. La primera consiste en el conato de "salir de sí" para remontarse a las Ideas, al Espíritu, a lo Divino. La segunda en la abdicación de la "humanitas" para descender a la inmediata fusión con el Cosmos, con la naturaleza, con la Vida universal. Son los éxtasis de lo alto y de lo bajo, que va conoció Platón: la "mística «oscura» de la embriaguez vital" frente a la "mística clara, espiritual, intelectual de las Ideas", distinguidas por Max Scheler (174) y también por Klages, si bien éste considera que la última no puede conseguir más que un pseudoéxtasis, porque es concebible la existencia de una vida, o un momento de vida, orgiástica, absolutamente liberada del espíritu; pero es, en cambio, ilusorio -dice- pretender abandonar la naturaleza y la vida desde la misma naturaleza, esto es, estando en vida (175).

Todavía conviene hacer una última distinción, a saber, la de todo aquello que pretenda pasar por "experiencia", "vivencia", "revelación" mística, y lo que, en su estricta pretensión de continuar siendo puro "pensamiento" se mueve, empero, en el ámbito creado por la mística sobre presupuestos esencialmente místicos de los que se nutre.

<sup>(173)</sup> Formas de vida: "el homo religiosus". Pueden verse tamhién los Elementos para una filosofía de la Religión sobre base fenomenológica, de Gründler.

<sup>(174)</sup> Véanse págs. 62-3 y 20-1 de la Sociología del Saber.

<sup>(175)</sup> Véanse caps. VIII y IX de Die Grundlagen. Ni aun la muerte sería éxtasis del espíritu, porque en ésta es el espíritu el suprimido y muerto, en tanto que se realiza plenamente, según Klages, la fusión en la vida universal, el éxtasis vital.

Provistos de estas distinciones, podemos ya abordar el problema de las relaciones de la filosofía orsiana con la mística.

Por de pronto, el simple acceso sin pretensión investigadora de la cuestión al "opus" de d'Ors descubre ya, por lo menos, una *intentio*, una intencionalidad de pensamiento y volición que no parece temeridad calificar de mística. El lector desprevenido tiene que interpretar así pasajes como éste:

Volar, volar y nadar. He aquí los dos deportes supremos. Aquellos en que la potencia del albedrío supera mejor la zoológica limitación del hombre. La fatalidad pretendía hacer de mí un mamífero terráqueo no más. Yo quiero ser pez, yo quiero ser ave.

Anhelo, también para mí, el aire y el mar.

Rectifica. Habría aun algún deporte más arbitrario, más elevado... El de rejuvenecer. Más sabroso aún que vencer la fatalidad del espacio, vencer la del tiempo... (176).

Anhelo de remontarse sobre las limitaciones del hic et nunc, de las alas que nos ha dejado a deber la Naturaleza (177), de salir de sí, de éxtasis. Pero, se dirá, sólo anhelo. Si hubiésemos de juzgar por los anhelos, todos los hombres, al menos todos los hombres dotados de alguna imaginación, serían místicos.

Mas, el anhelo orsiano se ha convertido —dentro de ciertas limitaciones humanas a las que también está sometido el místico genuino— en gozosa realidad.

Teología y Catecismo nos enseñan que en Jesucristo solamente hay una memoria, la memoria humana, porque en cuanto Dios, todo lo tiene presente. Tampoco en d'Ors hay más que una memoria, la memoria animal, la que Klages llama Gedachtnis para diferenciarla del Erinnerungsvermögen o memoria espiritual (178), porque en cuanto "hombre" todo lo tiene presente. Así, nos dice:

<sup>(176)</sup> *U-turn-it*, pág. 137.

<sup>(177)</sup> Gnómica, pág. 51.

<sup>(178)</sup> Vide Die Grundlagen., cap. V.

Yo soy un hombre sin recuerdos, porque siento, sin interrupción casi, que en mi espiritu todo es presencia (179).

Claro que, si esto es mística, es lo contrario de la mística "oscura", contra la que tanto ha luchado d'Ors. Pero ya se ha hecho notar que hay también una mística "clara", una mística de las Ideas: la μέθεξις platónica.

La omnipresencia espiritual que le permite a d'Ors estar "angélicamente" aquí y allá, le libera de la esclavitud del espacio y del tiempo. En cuanto al paso de éste por el hombre, ya se hizo ver (180), que es más aparente que real. La edad no cuenta, "Aquí todos somos jóvenes o nos volvemos jóvenes." Hay quien nace viejo y hay quien permanece toda la vida adolescente.

Pero, se dirá, queda, inesquivable, inescamoteable el hecho de la muerte. ¿Cómo triunfar sobre ella? También la muerte, contesta d'Ors es más aparente que real. Muere la materia —o se transforma—, pero no mueren ni el Espíritu, ni, en definitiva, puesto que resucita, tampoco la Forma, la Carne. "La inteligencia aleja la muerte. Ser racional es un buen negocio vital" (181).

Es instructivo confrontar las doctrinas de Klages (182) y d'Ors sobre el hombre y su muerte. Ambos admiten en él tres estratos: el puramente vital, el estrictamente humano y el puramente espiritual. Para el primero, dice Klages, no hay muerte. Para el tercero, dice d'Ors, tampoco. La muerte es, según Klages —que hace suya la sentencia de Epicuro, "mientras existimos, no existe la muerte, y cuando existe ella, no existimos ya nosotros"—, algo puramente pensado. El animal no muere: sim-

<sup>(179)</sup> Santo y Seña, loc. cit.

<sup>(180)</sup> Vide supra, pág. 70.

<sup>(181)</sup> Gnómica, Almanaque para MCMXLI, Octubre (pág. 135).

<sup>(182)</sup> Die Grundlagen, págs. 157-161.

plemente, termina como tal, y su desintegrada vitalidad se funde en la vida universal, cósmica.

La muerte, según d'Ors, es engaño, alucinación. La Inteligencia, el Espíritu no pueden morir porque están por encima de la vida y del tiempo.

Así, pues, el morir es cosa que sólo atañe a la zona media del hombre, a lo que éste tiene de "demasiado humano", desamparado de la bestia y del ángel. En ella es donde operan la conciencia de la muerte y el temor a la muerte.

Pero nada de lo hasta aquí dicho es aún la palabra decisiva sobre los supuestos místicos del pensamiento orsiano. Solamente sirve para mostrar que hay en él un "clima espiritual" afín, en cierto modo, al de la genuina mística. La impresión, a mi modesto juicio, cierta, se fortalece aún con otros rasgos, así el de esta afirmación: "La filosofía es una readquirida inocencia" (183). No se percibe algún parentesco con el regreso a la inocencia de Adán, afirmado por San Juan de la Cruz (184), como fruto de la catarsis mística?

Con todo, insistimos, falta todavía el testimonio concluyente. La Inteligencia, el Espíritu como Acto puro, se elevan sobre el mundo y el tiempo, el espacio y la muerte, la naturaleza y el pecado. Inteligencia absoluta, para la cual, como para los antiguos persas, "el dormir, el enfermar, el morir serían también pecar" (185). Pero, ¿es que el hombre puede pretender ser Acto, puro? ¿No está condenado a ser, a más de espíritu, cuerpo y, por desgracia, más "pecado" que "inocencia"?

La cuestión sobre la mística y el pensamiento orsiano únicamente puede ser decidida volviendo a considerar su Antropolo-

<sup>(183)</sup> Gnómica, pág. 72. Se encuentra, desde bastante antes, en el "opus" orsiano.

<sup>(184)</sup> Cántico espiritual, comentario al verso V de la estrofa XXVI. (185) Véase l'art de Goya, pág. 140 y glosa El filósofo asesinado (abril de 1944). La antigua concepción persa de la vida es muy apreciada por d'Ors.

gía. La realidad "hombre", enseña d'Ors, envuelve en sí las realidades "animal" y "ángel". Por abajo, el hombre es "animal"; por arriba, "ángel". Pero, de suyo, no es ni puro "animal", ni "ángel" puro, sino uno y otro, simultáneamente.

Pero, entonces, ¿qué nombre daremos a la tendencia a descender a la pura animalidad o a elevarse a la angelicidad pura? "Extasis" parece la palabra insustituible. (Téngase siempre presentes las distinciones arriba establecidas.)

Pues, ¿qué deberá decirse de la conciencia de la asistencia angélica, del don de "presencia" del ángel, otorgado al hombre, de ciertas "comunicaciones" y de ciertos saberes "sinópticos", angélicos? Sería indiscreción pretender esclarecer si hay aquí o no, auténtica mística. Pero, por lo menos, no parece dudoso que la raíz de todo esto, el supuesto esencial, es místico.

Ciertos pasajes orsianos han sido escritos, en realidad, por su "ángel": "mi tarea, asistida como se encontraba superiormente, sobrenaturalmente" —son palabras del Prólogo en 1942 a los Epos de los Destinos—. Los prólogos de San Juan de la Cruz contienen confesiones muy semejantes: "El alma de quien ha compuesto estas canciones fué informada y movida, en su composición, por el amor de Dios. Por eso, de ella misma, sólo será, en verdad, lo errado que allí pudiera haber. Lo demás es de Dios." Cierto que la diferencia es considerable. En un caso se trata de la inmediatez del Angel; en el otro, de la del mismo Dios.

Inauguraría, por tanto, la meditación orsiana, no solamente una nueva Angelología, sino también una nueva especie de Ciencia mística, concerniente no a la unio divina, sino a la unio angélica; no a la "deificación", sino a la "angelización". Mística, por tanto, más modesta en su aspiración y, a la vez, modelo de "racionalización o concreción figurativa", y libre por completo de sospechas panteístas. Mística, pues, in tuto, para hablar con Bossuet. Pero, en fin de cuentas, no menos mística que

la otra, pues lo angélico, como perteneciente al mundo sobrenatural en sentido teológico, es tan inaccesible, para la razón, como lo divino, ya que la diferencia jerárquica queda compensada por la menor "revelación". De Dios, con ser Dios, sabemos más cosas seguras, dogmáticas, que de los Angeles. Y la unio mystica angelica es tan difícilmente inteligible, a la sola luz de la razón, como la unio mystica divina. Todas las dificultades para entender a derechas la unión sin identificación del alma y su Dios subsisten en esta otra misteriosa "hipóstasis" del alma y su Angel.

Y, ¿acaso no estaría en la prolongación de la línea del pensamiento orsiano, que a la vuelta de unos, pocos o muchos, años se supiese de ciertos "coloquios espirituales", efectivamente habidos por una santa monja con su Angel de la Guarda? Es verdad que las admoniciones angélicas no descienden, según d'Ors, a lo empírico. Pero, sin duda, habría manera de cumplir este requisito en el diálogo supuesto de la imaginada monja.

Al hilo de las distinciones hechas al comienzo de esta disquisición, puede discutirse el más o el menos grado de la relación entre la mística y el pensamiento orsiano. Pero el hecho de ella difícilmente puede negarse y, por lo menos, se concederá que, como todos los grandes filósofos de la Historia, también el nuestro ha efectuado una transposición metafísica de adquisiciones en su origen místicas. En el ámbito de la Mística "vive", se mueve y "es" también, Eugenio d'Ors.

Esperamos, pues, que ni la susodicha atribución de un elemento propio del barroco conceptista, ni la recién mentada de ciertas esencias provinentes de la Mística, hechas ambas aquí a este nuestro gran filósofo, corran el peligro de ser tomadas como un desiderio de stupire. Esto es cuanto nos permitimos pedir.

## Conclusión.

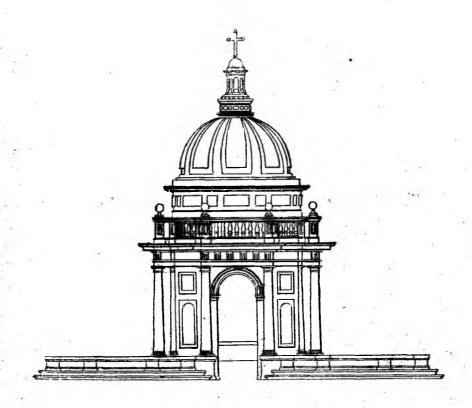
La última intención filosófica de Eugenio d'Ors puede condensarse, acaso, en la histórica frase "No servir a señor que se pueda morir" (186).

En esta época nuestra, cuando se ha olvidado el verdadero sentido de la vida, las gentes, cegadas para la visión de las esencias eternas, viven hundidas en su temporal quehacer, abrumadas por el pánico del tiempo, el vértigo de la muerte y el "pesimismo cataclismal", y los filósofos, "lejos de combatir con la razón tal estado de angustia, han creído encontrar en el imperativo de "la angustia" la ley misma de la vida y del pensamiento" (187), una voz se alza, resonando, clara y precisa, sobre el estruendo de todos los inhumanos sacrificios ofrendados a las diosas de la Muerte, y nos exhorta así: No servir a la Historia, a lo perecedero, al Tiempo,

No servir a señor que se pueda morir.

<sup>(186)</sup> Gnómica, pág. 76.

<sup>(187)</sup> La Civilización en la Historia, pág. 248.



# Poesia

José Luis Hidalgo: Los muertos. — Luys Santa Marina: Alonso de Monroy. Haciéndose a las armas. — Antonio Marichalar, Marqués de Montesa: La novela inglesa.

# LOS MUERTOS

POB

JOSE LUIS HIDALGO

1

## SILENCIO

SILENCIO sobre el mundo. Va espesando sus alas la grave mansedumbre del corazón que escucha. Pesa sobre los muertos, como un cielo caído, todo el latir del tiempo sobre la tierra única.

Dios es sobre vosotros. Azul tiene su carne, azul su vasta sangre inmensamente lúcida: azul es el silencio del mundo que os sostiene contra el silencio negro que vuestra carne oculta.

¿Cantar?... cantar. ¿Quién canta? ¿Acaso un mar de piedra pudo lanzar su voz sobre la tierra nunca? ¿Acaso de estos hombres tendidos, la voz triste podrá brotar jamás de su muerte absoluta?

391

Hay almas, pero callan. Sobre los cuerpos vuelan, pasan celestemente con un roce sin música; pero el silencio existe: pesa sobre los muertos, sobre la tierra pesa, como una eterna luna.

2

## TE BUSCO

Déjame que, tendido en esta noche, avance como un río entre la niebla hasta llegar a ti, Dios de los hombres, donde las almas de los muertos velan.

Los cuerpos de los tristes que cayeron helados y terribles me rodean; como muros encauzan mis orillas, pero tengo desiertas mis riberas.

Yo no sé dónde estás, pero te busco, en la noche te busco y mi alma sueña. Por los que ya no están sé que Tú existes y por ellos mis aguas te desean.

Y sé que, como un mar, a todos bañas; que las almas de todos Tú reflejas, y que a Ti llegaré cuando mis aguas den al mar de tus aguas verdaderas.

# HAS BAJADO

Has bajado a la tierra cuando nadie te oía y has mirado a los vivos y contado tus muertos. Señor: duerme sereno, ya cumpliste tu día, puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.

4

# ESTOY MADURO

Me ha calentado el sol ya tantos años que pienso que mi entraña está madura y has de bajar, Señor, para arrancarme con tus manos inmensas y desnudas.

Pleno y dorado estoy para tu sueño, por él navegaré como una luna que irá brillando silenciosamente, astro frutal sobre tu noche pura.

Una nube vendrá y acaso borre mi luz para los vivos y, entre lluvia, zumo dulce de Ti, te irá cayendo la savia de mi ser, como una música.

Será que estaré muerto y entregado otra vez a la tierra de las tumbas. Pero, sangre inmortal, mi roja entraña de nuevo quemará tu luz futura.

## ESPERA SIEMPRE

La muerte espera siempre entre los años como un árbol secreto que ensombrece, de pronto, la blancura de un sendero y vamos caminando y nos sorprende.

Entonces, en la orilla de su sombra, un temblor misterioso nos detiene: miramos a lo alto y nuestros ojos brillan como la luna, extrañamente.

Y, como luna, entramos en la noche sin saber dónde vamos, y la muerte va creciendo en nosotros, sin remedio, con un dulce terror de fría nieve.

La carne se deshace en la tristeza de la tierra sin luz que la sostiene. Sólo quedan los ojos que preguntan en la noche total y nunca mueren.

6

## DEJAME ASI

Déjame así, con esta carne oscura, como un árbol, de pronto, que no crece porque ha sentido al mar. Ya no pregunto: brama tu palpitar sobre mi frente.

394

#### ANTE EL MUERTO

Esta piedra del tiempo que me apresa el corazón desnudo y lo detiene es sólo eternidad, agua parada en el mundo sin sombras de la muerte.

Sin noches y sin días se va alzando como el cuerpo de Dios, y en ella crece el dolor de los hombres, con sus ciegas y dolorosas formas que perecen.

Es triste levantarse, con el cuerpo como una antorcha viva, y encenderle con la carne mortal en las estrellas de su cielo impasible y transparente.

Y es triste caminar, siempre en su noche, con esta pobre luz que se nos muere apenas ha nacido y que se quema como un breve relámpago celeste.

Yo no quiero morir como tú has muerto sobre la tierra dura, oscuramente. Quiero brillar con las estrellas, alto; jamás descansaré, arderé siempre.

## NO SOY ETERNO

No soy eterno y Tú lo sabes. Sólo la luz con que te miro brillará siempre entre los hombres de cuerpo en cuerpo y sin destino.

Pero la carne se deshace, sólo es la tierra del camino donde Tú pisas, la tristísima madre en que siembras tu delirio.

Y cada cuerpo es una herida por la que sangra cada vivo la sangre ciega de los años que va bebiendo al infinito.

9

## LLEGA LA NOCHE

Señor: si Tú me dejas me moriré contigo pisando largamente la tierra en que te aguardo. Me iré entre los jirones de esa divina herida por la que, a borbotones, nos vamos desangrando.

Nada, nada me queda. Apenas sobre el cuerpo tengo un poco de vida, si es que el vivir es algo, y mis ojos se abren a tu celeste brillo donde, como en un agua, te siento reflejado.

396

¡ Qué rojo estás, Dios mío! Dentro de mí te siento como una savia ardiente, como un inmenso pájaro; como si atardeciere por ti voy hacia todo, me pierdo en esa sangre celeste de tu ocaso.

Morir, morir... Acércate. La noche nos apresa con su espesa dulzura tendida sobre el campo. Señor: nos hemos muerto sobre la tierra negra. Señor: ya eternamente nos hemos acabado.

10

#### MUERTE

Señor: lo tienes todo, una zona sombría y otra de luz, celeste y clara. Mas, dime Tú, Señor, los que se han muerto: ¿es la noche o el día lo que alcanzan?

Somos tus hijos, sí, los que naciste, los que desnudos en su carne humana nos ofrecemos como tristes campos al odio o al amor de tus dos garras.

Un terrible fragor de lucha, siempre nos suena oscuramente en las entrañas, porque en ellas Tú luchas sin vencerte dejándonos su tierra ensangrentada.

Dime, dime, Señor: ¿por qué a nosotros nos elegiste para tu batalla? Y después, con la muerte, ¿qué ganamos, la eterna paz o la eternal borrasca?

#### ALONSO DE MONROY

## HACIENDOSE A LAS ARMAS

POR LUYS SANTA MARINA

OR caminos de herradura y de albarda, quizá con unos recursos, quizá con algún criado del Maestre, siempre por la bravía y sobria izquierda del Tajo, hizo Alonso bien que mal las treinta leguas largas entre Belvis y Alcántara. Tierras de suyo ceñudas, ensombrecidas aún más por las quemas y robos de veinte años de guerras banderizas. Al fin, ya muy de caída la tarde, ante rojeces de ocaso, "sangre de vaca" que dicen por allá, perfilóse Alcántara ceñida de murallas, y en lo alto "la fortaleza que llaman convento". Todo se empurpurecía, hasta los sombríos pizarrales de los riberos del río, y los mansos caballos albardones, algo despeados por el viaje, semejaban corceles de fuego.

Frey Gutierre le acogió con indulgente rudeza: ¡bah, cosas de mujeres!, un rapaz de trece años entre freiles avellanados y endurecidos en la guerra... Lo que fuere sonaría, y, al fin, una boca más nada se le daba a la mesa conventual y, por otra parte, hacían falta Sotomayores en la Orden, que reemplazaran a los

399

tres que se quedaron tendidos sobre su sangre en la Serranía de Ronda. ¡Bien venido fuese el sobrinillo! La tierra era caliente de Angel a Angel, y abrigada en los inviernos, mejor que Belvís de Monroy. Los solanos soplaban mucho y bien en las murallas y las torres, aires morenos que traen el ardor de las Andalucías, pero la humedad del río suavizaba su exceso. Buen cielo, buen suelo, buenos caballos, buena caza, buen vino, buenas mozas. La gente ya era peor; a los villanos, ya se sabe, con la vara del avellano, y a los señores, buenos botes de lanza. Sólo así tendrían la fiesta en paz, como quería el Rey Don Juan.

A la primera vista placióle el sobrino, siendo de trece años, por lo espigado y fuerte parecía de dieciocho. Pero fué de sorpresa en sorpresa, pues en la vida corriente y nada muelle de aquella frontería "le vía hacer, aunque era muchacho, cosas muy de hombre".

Los caballeros entonces empezaban a vivir muy pronto—quizá debido a que solían morir temprano— y desde niños se endurecían en juegos rudos y viriles, de cara a la guerra siempre, para ella se criaban y en ella y de ella habían siempre de vivir. "Mis arreos—esto es, mis galas— son las armas", dice el viejo romance, y completa "mi descanso es pelear". Correr. saltar, luchar, tirar certera la piedra, avezarse al arco y la ballesta, poniendo la flecha o el bodoque donde se ponía el ojo, lanzar lejos y bien venablos y azagayas...

Caza no le faltaba para ensayar su brío y su destreza; a la orilla derecha del padre Tajo, en el riñón de las sierras y aun en sus estribos y pernales, abundaban los zorros y los lobos y colmilludos jabalíes y tal cual venado; en la ribera izquierda, la apacible, la de tierras abiertas, los conejos y liebres triscaban por los tomillares, y era la gloria de Dios ver sus retozos entre el claro jarancio las mañanillas claras, aun con la friura que da el lucero matagañanes. Y de volatería no había más que pedir: perdices, avutardas, pitorras, codornices. Gratas mañanas

cuando el invierno temblón desvaría por la primavera que viene y va y se le ríe en sus mismas barbas, desnuda y delgadina.

> A la una canta el gallo, a las dos la chuchuvía, a las tres el ruiseñor y a las cuatro ya es de día.

Con las rehalas de galgos y podencos o con las aves de presa—"los hidalgos gavilanes", "los halcones de alto vuelo"— dábase de corazón a la caza, que siempre ha sido imagen y remedo de la guerra, con sus ardides y trabajos; honroso deporte que ennegrece y endurece los cuerpos y templa los ánimos.

... Ballestas muy furiosas habrá en esta montería, y saetas aquejosas tiradas con gran porfía.

Rudo ejercicio que atraía entre todos al joven hidalguillo, quien muy de continuo pasábase el día entero, desde que Dios echa sus luces hasta que la noche salta de su escondrijo de los montes, sin probar bocado ni recordarse de ello, con un par de monteros y algún catarriberas para cobrar los pájaros perdidos. De regreso al castillo conventual hablaba largamente con su tío de los lances y percances del día, olvidándose del yantar que en la robliza e interminable mesa derramaba en vano apetitosos olores y recendores, pues nunca, ni de niño ni de hombre, tentóle el diablo de la gula. Un cacho de puerco o de cordero asado, queso emborrado y aceitunas, y unos tragos de vino moro y cabezudo le bastaban. Para él era letra muerta el famoso recetario de los freiles de Alcántara, inventores nada menos del "consumado" o "consumo" (el dichoso consommé), del "morte-

ruelo" o foie grass, de un cierto faisán relleno con trufas cocidas en oporto, y entre otras muchas cosas más de un frito de bacalao hecho lonjas, pues menudean vigilias en el año y hay que estar prevenido.

Se le fué entrando en el alma aquel sobrino al buen don Gutierre, que pian, pianito se iba hacia villavieja más aprisa de lo que quisiera, por mor de aquellos endiablados feudales, quienes por fas o por nefas robaban las tierras encomenderas, las realengas, las de señorío —del vecino, claro— y cuanto descubriesen sus zahoríes ojos de milano.

No sólo de caza trataba aquel barragán, aun más bebía los vientos por armas y caballos. "Cabalgaba en caballos muy ásperos y soberbios y los sojuzgaba y traía a su voluntad, no osando ninguno cabalgar en ellos", dice Maldonado. No había para él caballo bellaco, ni bailarín, ni aguililla, ni repropio, ni ponedor, ni harón, ni estrellero, tan dados a corbear, tirar coces y volar de la silla al jinete. Firme y ligera la mano en el dar y tomar, y más firme y seguras las piernas al abrigar y desabrigar o rendir de ijares, jamás se rodaba en la montura, ni recurría sin ton ni son al espolazo ni a la sobarbada, pues no era ningún jastialote de los de "jierro alante y jierro atrás", harto inclinados al tirar de brida y la caricia de espuela; les desengañaba, les levantaba el pico para que se engallasen con gallardía, enseñábales a no arrochelarse, y a revolverse a una y otra mano pronto y bien. Calaba como un lince al genial de la montura, y todos le resultaban caballos de voluntad y resueltos:

# cuando se montaba en ellos relinchaban de alegría...

"Buena mano, de rocín hace caballo, y la ruín, de caballo hace rocín."

Vino luego el adiestrarse en las armas. Dióse con arrojo a

ellas, y aprendió a jugarlas de tal suerte "que sus maestros no osaban combatir con él, porque les tomaba las armas, de diestro, y les daba recios golpes". Hízose a la aspereza y pesadumbre del arnés, y a asarse en él cuando cae el sol a lumbraradas, sin un mal cobijo de borreguillos del Señor, ni aun maraños en el cielo. Tornábase más duro y más cenceño. Lanzaba como nadie azconas y dardos, el golpe de su espada era de temer, y pocos hombre a caballo —luego ninguno en las Extremaduras— podían resistir el embite de su lanza enristrada. "Fué tan aficionado a esto —dice Maldonado— que no entendía (esto es, no se ocupaba) en otra cosa."

El Maestre, agudo de suyo y aun más por la vida, vislumbraba algo grande en el mozuelo, y le cobraba de día en día más amor. Veía en él un poderoso arrimo a sus cansadas fuerzas, su futuro brazo derecho para la empresa que el Rey le encomendara. Tres años duró su aprendizaje, su iniciación en la caballería: poco más o menos desde 1435 a 1438. Salió, como era natural, más hombre de espuela que de escuela.

## LA NOVELA INGLESA

POR

ANTONIO MARICHALAR Marqués de Montesa.

#### VEINTE AÑOS DESPUÉS.

N novelista inglés -algo adocenado- con veleidades de crítico, escribía, hace diez años, estas palabras: "Hace diez años hubiera sido relativamente fácil escribir acerca de la novela inglesa contemporánea." Pero, en aquel momento, ya no lo era. Había una evidente confusión, ocasionada, en parte, por el prurito de desentrañar la novela y someterla a un experimento renovador: la crisis estaba siendo superada; ya se había roto a andar y apuntaban autores nuevos. No tardaría la novela en ser, de nuevo, auténtica, pues aspiraba claramente a sus dos metas primordiales: la narración y la definición de caracteres. ¿Habrá —nos decimos— algo de verdad en esta observación? Hoy, veinte años después, la novela no ha entrado en esa pleamar barruntada, que debió de normalizar la producción. Los novelistas en auge son, más o menos, aquellos mismos que pusieron en entredicho el género, y algunos hasta han adoptado su ensayismo provisional como técnica definitiva, con gran escándalo —es claro— de todos los refractarios a innovaciones. En rigor, lo que entonces se pretendió, en la novela, como en los otros géneros literarios, fué una inquisición en pos de la esencia misma de la novela. En su tiempo, dijimos que aquel propósito de captar lo que de puro había en poesía, narración o pintura, era, en último término, un criterio apurador, al que escaparía la sustancia de cada una de estas cosas.

Hace veinte años también una novelista inglesa -selecta ésta- y que, en función crítica, pretendía enarbolar una opinión de Common Reader, se encaraba, en nombre de los novelistas "jorgianos" -y de un cierto gusto Bloomsbury-, con Arnold Bennet, a quien consideraba representativo de los "eduardianos". Concretó sus ataques en un supuesto encuentro, realizado en un vagón de ferrocarril, donde se halla esa vieja, pulcra v raída, del comienzo de todas las novelas. Sobraba en el arte "eduardiano" descripción y ambiente; faltaba, en cambio, profundidad subjetiva y visión personal. En rigor, los "jorgianos" han tratado de captar el ser "en sí" del personaje y el ser de la novela tal y como ella sea. El resultado ha sido una serie de visiones parciales y de atisbos certeros, los cuales no han logrado, en definitiva, que sus personajes novelescos perduren, en nuestra memoria, con el relieve apetecido. Cierto es que toda novela inglesa, desde Meredith a Powys, huele a tierra mojada. No obstante, era arbitrario ver, en ella, tan sólo excesivo realismo. Los que buscaban la transcripción de una verdad material, no conseguían, a los ojos de los escritores inmediatamente posteriores a ellos, sino "fórmulas convencionales". Y el hecho es que se les combatía con fórmulas también. Acaso no estaba la cuestión allí donde se la designaba con tanto clamoreo.

Cejas arriba o cejas abajo, enjuicie Virginia Woolf o H. Walpole, el hecho es uno y el mismo: la novela inglesa se halla, desde hace veinte años, en un período renovador que 406

aun no ha terminado. Y es, quizá, más certero considerar que esta misma polémica formará, en su día y a su vez, uno de los sucesivos elementos de la historia de la novela en la Gran Bretaña. Simultáneas y opuestas, en un mismo momento, dos opiniones o dos fuerzas, constituyen, para un criterio tradicionalmente inglés, partes que, más aun que contradictorias, lo que son es complementarias, y no hay por qué prescindir de la una ni de la otra. Es un filósofo inglés contemporáneo, Whitehead, quien ha dicho que una contradicción no es un conflicto, sino, más bien, un punto de partida. A ese tenor, escritores tan diferentes como Kipling y Bernad Shaw, se han mantenido como tenantes colaboradores del prestigio de la literatura británica. Cada uno por su lado, ciertamente. Pues bien, bastará con que cada lector, por su lado también, sepa a qué atenerse. El genio inglés —y aun el ingenio, tantas veces— ha gustado en la Historia de las abivalencias y las compensaciones. Ya un personaje de As you like it exclamaba:

What would you have? Your gentleness shall force, More than your force move us to gentleness.

## La parte del león y la parte de la quimera.

Dondequiera se encuentra el escudo de la Gran Bretaña. Y no ha faltado quien haga, por cierto, la observación de que esas armas aparecen sustentadas por dos animales de signo contrario: un fiero león, de un lado; de la otra parte, el fabuloso unicornio. Acaso se halla en esta oposición —afrontada y, a la vez, compartida para un idéntico sostenimiento— la clave de todo un criterio. Si un escritor francés pudo definir al francés clásico como aquel que, una vez que ha colocado un candelabro en el extremo de una chimenea, siente la inelu-

dible necesidad de poner, en el otro extremo, un candelabro compañero, un escritor inglés podría formular la afirmación contraria. Y no precisamente referida al inglés romántico: habrá de ser clásico, y portará un sosiego interior que le exima de apetecer perspectivas metódicas. Es más, su serena embriaguez le lleva a proponer, muchas veces, un cierto, poético, desequilibrio inicial, en el que habrá de afirmarse más tarde. No en vano ha dado tantos líricos la Gran Bretaña. Y poeta es quien, aun cuando pierda la cabeza, no pierde el paso.

Acaso habría que encontrar, aquí también, el porqué de esa acomodación inglesa que hemos dado en llamar lo confortable: haber hecho compatible el rescoldo de la chimenea y la corriente de aire. Su fiel está en un equilibrio inestable: en una seguridad basculada, ardua de conseguir, pero típicamente británica.

Otro tanto acaece en la historia literaria. Si fama y fortuna conquistan —aunque no por igual— a la vez, el escritor saludable y el insensato, se advierte una cierta pendulación en el favor gozado por el uno y por el otro. En las horas de seriedad y rigor prevalecerá el culto al himno; en las horas de mayor laxitud, la arbitrariedad y el juego. Pero, al If ponen marco.

Ahora bien, esos dos elementos, tan opuestos y sucesivos, se incorporan al tiempo como si fueran simultáneos. Y aquí es preciso recordar la sagacidad del león, así como el sentido práctico de la quimera británica. El león avanza al sesgo, y un viejo naturalista afirma que está dotado de una larga cola para borrar con ella, en el desierto, la huella de sus pasos; que no es fuerte la fuerza si la astucia no le da escolta. Por eso eran los paseantes de Versalles —y no los románticos— quienes hacían, en los senderos, rastrillar su paso; no eran permisibles el desorden y la tindiscreción entonces.

Vayamos ahora, del león, al unicornio. Con ser aquél más poderoso, éste se las compone para lograr mayor preeminencia.

408

Dicen que los animales "le dejan beber primero" y, en los desfiles de la Creación, se le representa abriendo paso. Quiere la fábula, además, que se le reserve la virtud, pues, atrabiliario e irreal, es símbolo de pureza.

No será necesario insistir en esta encontrada oposición, que sustenta las armas británicas. Bastará que la tenga presente quien se aventure en los dominios, de papel, de su frondosa ficción psicológica. Acaso fuera injusto decir que los novelistas "eduardianos" optaron por la parte del león y los "jorgianos" por la parte de la quimera. Mas, algo hay de eso. Londres tiene sus barrios; y por distintos, la City y Chelsea se complementan. El timbalero de la Casa Real no lleva, con la librea de gala, peluca y tricornio, sino gorra de caza.

Ahora ya no se trata de esa tenaz perseverancia histórica, decidida a ignorar —y para el inglés cierto "ignorar" es deliberado— el principio de contradicción, porque pretende la consecución de una síntesis capaz de identificar los contrarios. El achaque es más antiguo, y no se limita a la especulación filosófica. Toda la Historia de Inglaterra viene a ser el producto de una pugna colaboradora. La realidad imperiosa de una fuerza afectiva, alterna con el ímpetu de alguna sinrazón poética. Y, así, a los "pecadillos" y perifollos que adornan a la Merry-England, suceden las bridas tensas de la corona victoriana.

Ese afán de conciliación entre contrarios ha caracterizado, en Inglaterra, al pensamiento filosófico: The meeting of extremes y Appearance and Reality son los títulos de dos obras, de Bosanquet y de Bradley; pero podían ser también lemas de sendos escudos británicos, como el: Trough o aquel Be just and fear not, en que se abroquelaron rancias estirpes insulares. Bastaría abrir ese libro de Bosanquet para encontrar, ya en el sumario, la pugna entre Realismo e Idealismo con la especificación de que el haber sido términos de polémica, no los hace antitéticos en modo alguno: uno y otro evidencian la existencia

de términos supletorios. En la novela, ese obstinado empeño de desprendimiento ha hecho que ciertos escritores más intelectuales —un Morgan, un Aldous Huxley— pretendan la invulnerabilidad como meta última. Un personaje de The Fountain medita acerca del modo de alcanzar la quietud y la calma para conseguir, por medio de la contemplación, el sosiego. Piensa que "el deseo de invulnerabilidad pone de acuerdo, entre sí, a los dos primordiales deseos humanos: la aspiración a la paz y el ardor de vivir". Y añade: "De hecho, es el único que los reconcilia." Pero Morgan continúa la narración y, entonces, advertimos que su personaje reanuda una lectura de Platón, que tenía delante, y hubieron de interrumpir estas reflexiones.

Un crítico muy prestigioso, el P. D'Arcy, comentaba la indecisión de ese libro con estas palabras: "No creo que tal falta de conclusión sea fortuita. Es inevitable. La invulnerabilidad es el ideal; pero si viene a significar una nueva versión de la vieja filosofía estoica, entonces únicamente puede ser adquirida a costa de eliminar, de la propia vida, todo cuanto pueda perturbarla, y estar ayuno de esos goces y dolores de los sentidos que proceden de nuestro interés y de nuestra simpatía hacia el prójimo. El alma debe acorazarse contra la desilusión de las esperanzas y negarse perspectivas y goces que puedan ser arrebatados..." Y el sabio jesuíta concluye que esta moral supone un ascetismo más riguroso que el cristiano, pero movido por causas que el cristiano rechaza: "Vale más declararse abiertamente por un egoismo esclarecido, que precipitarse hacia el ayuno en un festín en el cual tan sólo haya la sombra del propio heroísmo" (Mirage and Truht, 1935).

No he pretendido, con este inciso, dejar a Morgan juzgado; aunque no lo evité tampoco. Mi propósito es hablar de la obra de los novelistas, en general, sin detenerme en ninguno. Claro es que todo escritor necesita tener esa "buena salud intelec-

tual" que Menéndez Pelayo encontraba en el autor de La Celestina y por la que él le perdonaba tanto. Y no la tienen todos.

#### LA NOVELA.

Hay un hecho evidente y que justifica el éxito de la novela inglesa: buena o mala es siempre novela. E. Jaloux dedicó todo un libro a los novelistas ingleses, y lo tituló Au pays du roman. Según él, no cabía confundirse. Esas dotes para novelar, de las cuales ni los novelistas mediocres carecen, en Inglaterra, las achacaba a su capacidad para la concreción: sus poetas no confundirán jamás una violeta con un asfódelo; sus novelistas no dicen sólo el viento, sino el viento Sur o el viento del Oeste. Tenía que ser un escritor francés quien reaccionase así. Otro habría de titular un estudio sobre Whitehead: Vers le concret.

Los ingleses saben hacer la novela. A veces, hasta saben hacerla mal; pero saben hacerla. En cambio, se resisten a definirla. Lo mismo les sucede con la poesía. Cuando Forster, en sus Aspects of the Novel, pretende decirnos lo que debe ser la novela, hace como Housman, en su Name and Nature of Poetry: se queda en imprecisas insinuaciones, casi balbucientes, por medio de las cuales parece únicamente disculparse de incurrir en pedantería. Cuando Virginia Woolf hable de la biografía, o hable de la erudición Gilbert Murray, no harán sino sugerir sensaciones, apetencias, tan vagas como sutiles ciertamente, para con ellas evitar todo dogmatismo. Pero, a la vez también, todo cuanto deba evitarse en el tema sometido a su estudio. Es decir, saben muy bien qué es lo que no hay que hacer y barruntan (confiados acaso en un vago "animal faith" y hasta, nominalmente, en su instinto y en el uso de los sentidos) las exigencia que una aproximación a su objeto implica. Pues bien, este hacer como que no se sabe hacer es lo que da quizá la "pasta" de la novela. El defecto de los novelistas "jorgianos" fué haber desmenuzado su objeto y pasarse de listos: haber roto el muñeco por ver qué tenía dentro.

Creo que era Balzac quien decía que en Inglaterra están las mujeres más bellas o más feas del mundo. Pero el genio inglés no se ha contentado con sus antinomias: el teatro shakespiriano busca, de continuo, el bien que hay en el mal y el mal que hay en el bien, para valorarlo. No es por mero capricho, por lo que el rostro espiritual de Titania contrasta, amoroso, junto a la cabeza de asno. En su falta de esfuerzo aparente, el pensamiento inglés contiene un obstinado afán de revelar la íntima realidad de esas contradicciones con las cuales está hecha la trama del tejido británico.

Si, pese al tiempo transcurrido, no han surgido, en la novela inglesa, nuevos valores notorios, o no han llegado a nuestro conocimiento, no debemos achacarlo tan sólo a las circunstancias bélicas de estos años. El inglés aborrece las sorpresas, y sus reputaciones literarias se hacen muy poco a poco. En rigor, Inglaterra reserva su opinión hasta el último momento. Entonces concederá un nicho en su Abadía; pero entre tanto, carece de Academia literaria: no anticipa inmortalidades. Hay que tener presente, además, que la reputación de los escritores brillantes se hecho, siempre, fuera de Inglaterra. El buen lector inglés avanza con paso quedo y cauteloso. Ante los escritores nuevos demora su aquiescencia: espera a que cumplan sus promesas. En Inglaterra no hubo nunca eso que se llama vida literaria. El escritor tiene, en general, escasa resonancia. Si es nuevo, por añadidura, y dicen que también audaz, entonces se le pone en cuarentena. Y una cosa es la fama y otra la profesión literaria. Así, el lector inglés asiste, sin apasionarse, al encuentro de dos polemistas de opiniones opuestas. Notoriedad no es influencia. Los escritores más perspicaces encuentran eco propicio fuera. Hasta en el orden filosófico, la agudeza y la ardua expresión

desazonan. Con todo, la calidad de un Whitehead impone su prestigio y logra una estimación que no conserva, por ejemplo, su antiguo colaborador el Conde de Russell.

Brummel, que era un arribista, para deslumbrar, raspa el brillo de sus trajes nuevos; al inglés se le gana con opacidad y sin alarma. Los que hacen la reputación de los escritores paradójicos forman, en Inglaterra, una minoría ineficaz, aunque pretenda ser más refinada. Pero esa inestabilidad no es británica; lo inglés ha de ser consistente, y quien está en el trapecio, no ofrecerá garantías de consistencia. A la sumo, formará el contrapunto de aquella firmeza. O tratará, acaso, de disimularla con su pirueta.

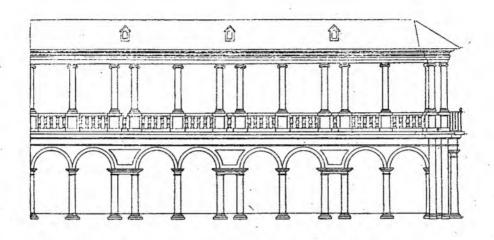
El novelista inglés tiene, para este menester, mucho adelantado; halla dos ventajas: el pensamiento y el idioma. No como instrumentos, sino como componentes previos.

La "cosa en sí" resulta imperceptible —en lo que no sea pura especulación metafísica— porque excluye al que percibe. Por eso el prurito de captar la esencia de la novela tenía que conducir al fracaso y la desintegración de la novela: a ese divisionismo interino y ensayístico, que es cerebral en Aldous Huxley, técnico en James Joyce, artístico en Virginia Woolf, etc. Y el pensamiento inglés se ha obstinado, especialmente, en superar ese problema que a toda filosofía atormenta: realismo e idealismo, objetivismo y subjetivismo (posiciones, puntos de vista). Si esto no aporta en filosofía soluciones satisfactorias, aporta a la novela métodos y exigencias profundas: el novelista tendrá allí un punto de vista de idealista-objetivo con mayor espontaneidad que en otro país, por ejemplo. Su percepción no queda excluída, o por lo menos, él hace todo lo posible para que no se excluya. Y algo ha conseguido.

Por otra parte, el novelista inglés tiene en el idioma un colaborador que le obliga: para él, el ser es un "siendo" (being) que se le ofrece como una existencia en el tiempo; el discutir implica una elucidación final; lo actual tendrá una realidad activa, que no es sólo presencia; etc. Todo esto lleva al novelista a concretar, en efecto, los elementos y la trama de que se teje su obra.

Así, pues, ese escritor se sentirá naturalmente refractario a cerrar las cortinas al mundo de fuera. Busca una realidad trascendente. Pero, al buscarla, desde su posición —y a sabiendas de que lo es, y estratégica—, lo hará con elementos propicios (pues cada cual, cuando piensa, piensa en su idioma) y teniéndose muy presente en la exploración: el estar atento a sus propios pasos, para dominarlos, es virtud que ha de tener, tanto el cazador de leones, como el cazador de mariposas.

Y, aun así, al novelista no le basta mirar fuera y mirar dentro. Se ha dicho, con razón, en Inglaterra, que a ese "hombre hecho pedazos" de la novela moderna, es necesario volverlo a Dios para darle unidad y entereza.



## Notas y Libros

NOTAS: Un nuevo libro de Emilio García Gómez: «Cinco poemas musulmanes», por Dámaso Alonso. — En la visita a otro Museo de Madrid, por Pedro Mourlane Michelena. — Epicedio del futurismo, por Carlo Consiglio. — La imagen en la poesía francesa, por Ildefonso Manuel Gil. — Pirotecnia filológica, por José María Aguado. — Chesterton y la filosofía, por Faustino de la Vallina Velarde. — LIBROS: Pequeños mundos de Fogazzaro, por Lázaro Montero; y otros libros.

## NOTAS

#### UN NUEVO LIBRO DE EMILIO GARCIA GOMEZ CINCO POEMAS MUSULMANES

A L lector se le ofrecen ahora, en un volumen de la Colección Austral, cinco estudios de Emilio García Gómez, antes diseminados en el tiempo, en el espacio (en sucesión de años, en variedad de revistas). Cuando existe eso tan raro, un escritor (un hombre que tiene algo que decir y que sabe decirlo), tales reuniones de lo disperso resultan doblemente útiles. En lo externo y material nos dan la comodidad e individualidad del tomo que ya será una nueva presencia en nuestra vida. Un número de una revista es como un vagón del ferrocarril, por el que pasamos unas horas, de viaje, de prisa, seguramente cansados, quizá con sueño, donde vemos unas caras que nos molestan, otras que nos interesan o nos son simpáticas, otras que nos son indiferentes o de las que ni nos damos cuenta. Algunas veces ligamos allí una amistad; con más frecuencia, olvidamos a las pocas horas el conocimiento que hicimos en el viaje. Un libro, no; es un rostro indeleble, un amigo que introducimos én nuestra casa, un compañero mudo, siempre al alcance de nuestra mano, siempre dispuesto a dar su cordial respuesta.

Más interesante aun: la recolección de los afanes dispersos de un escritor aclara mucho la personalidad de éste, el sentido total de su obra. Unas veces su obra andaba perdida, a los vientos. Otras le hemos amado ya, le hemos sentido fiel a sí mismo en uno o dos libros de tema único. Y se produce, de pronto, lo que por cierta obnubilación no esperábamos. ¡Y era, sin embargo, tan natural, tan esperable! Resulta que estas tomas de agua a alturas muy distintas del cauce, juntas ahora, demuestran o comprueban la legitimidad del caudal, su fidelidad para consigo mismo, la unidad de sentido de una obra. Sí, ocurre que a veces estos libros misceláneos tienen una unidad más honda, diríamos

que de grado superior; ellos son, en fin, los que mejor reflejan el mundo creativo del autor, su mente como poderoso sistema en movimiento.

Quizá en una colección de trabajos filosóficos es donde más patente resulte lo que acabo de decir. Y así casi todo se puede aplicar a ese intenso, activísimo, perlúcido volumen que con el título de Naturaleza, Historia, Dios ha publicado hace poco Xavier Zubiri. ¡Y ya me gustaría tener la técnica, la léxica precisión indispensable para poder hablar de ese libro! Casi todo se puede aplicar asimismo a los Cinco poetas musulmanes de Emilio García Gómez.

Tampoco tengo preparación para hablar de esta obra, pero en ella por lo menos se trata de un tema ligado a mis preocupaciones diarias: la poesía. Poesía, es verdad, de una civilización en la que mucho me es extraño. Humana, en fin, no deja, tras la extrañeza inicial, de revelarnos la veta común que a todos los hombres nos une.

La poesía árabe, más exactamente, la de los moros españoles, es un descubrimiento de Emilio García Gómez, para el público español, que de poesía árabe lo ignoraba podemos decir que todo. Y por lo que se refiere a la poesía árabe de España, en gran parte aun para los arabistas del mundo entero. Los Poemas arabigoandaluces, publicados ya hace años, fueron una revelación. Acogidos después por la "Colección Austral", el libro se reimprime constantemente. Las grandes tiradas, habituales en dicha Colección, indican bien a las claras cuántos miles de inteligencias se han sentido movidas por el inesperado hallazgo. En una palabra, se trata de uno de esos pocos libros a los que el constante favor del público está marbeteando ya con la consagración de "clásicos". Colección de fragmentos, en ella dió García Gómez concentradas esencias del deslumbrante, hiriente mundo metafórico de la poesía árabe: lo que podemos llamar "central" en ella, lo más intenso, lo más diferenciador, lo más constante.

Cuando los occidentales nos asomamos a esa esfera ya la creemos comprender o aprisionar toda. Deslumbrados, ya no vemos más tonos que los de la primera lumbrarada. Que hay además otros valores nos lo probó García Gómez en sus Qasidas de Andalucía. ¡Ah, en la poesía árabe podía haber también, aunque más raros y menos someros, dolor humano, pasión desgarrada, el eterno temblor del eterno romanticismo! Bajo la haz más sencilla y más monótona pueden ocultarse grandes y contrastadas diferencias. Para una comprensión más exacta, más

diferenciadora del mundo poético árabe, este nuevo libro, los Cinco poetas musulmanes, ha de ayudar grandemente al lector.

Es una amplia ojeada que se comienza mirando sobre el siglo x y termina cerniéndose sobre el XIV, que con el primer poeta estudiado nos lleva a Oriente, para trasladarnos con los cuatro restantes a España. Pero la mirada ha elegido sólo cinco hitos bien resaltados sobre el amplio panorama: el oriental Mutanabbi y los españoles "El Príncipe amnistiado", Abu Ishaq de Elvira, Abén Guzmán y Abén Zamrak. Cinco figuras bien diferenciadas vitalmente: cuatro biografías crepitantes, retorcidas por la aventura, por el sufrimiento, por el odio o por la intriga y la ambición, y una, pálida a la luz de los datos históricos, pero bullente en los versos. Cinco obras duramente diferenciadas.

Entre los poetas no españoles García Gómez ha elegido a Mutanabbi por ser el mayor de los árabes y porque su obra deja larga estela de influjo sobre los poetas moros de nuestra tierra. De una educación beduína, aventurero por muchos países, por un momento profeta —pronto derribado— de una secta por él creada, asesinado, en fin, por tribus beduínas en el desierto, Mutanabbi, quién lo diría, se parece muy poco a esa imagen convencional de la poesía árabe que todos llevamos dentro. Sin Dios y sin amor, como García Gómez le llama, es un poeta fuerte y duro, en quien resaltan más el volumen de la voz, la experiencia vital del desierto, la lanza y el caballo, que las delicadezas y complejidades que, por otra parte, no le eran desconocidas.

No es ciertamente por su poesía —aunque interesante— por lo que nos mueve la figura de "El Príncipe amnistiado" (segunda mitad del siglo x). García Gómez ha logrado reunir un buen número de composiciones de su disperso Diwán. Es, ante todo, el hombre, el pobre hombre de sangre real, hundido dieciséis años en lóbrego calabozo, mientras en torno, fuera, fulgen las delicias de Medina Azara, la ciudad maravillosa de los califas (son los días de gloria de Almanzor). Aun en tan triste situación, no le desampara al poeta prisionero la agudeza metafórica. He aquí cómo describe su cárcel:

Es un aposento lóbrego y oscuro como la noche, sombrío en los contornos, del todo tenebroso en el centro.

De tan negro, mientras la blanca Al-Zahara brilla en torno suyo, parece la tinta encerrada en un tintero de marfil.

En contraste con la lánguida figura del Príncipe (fueran cuales fueran sus culpas) se nos da a continuación, en el libro, la del sarmentoso, avellanado Abu Ishaq de Elvira (1) (siglo x1). Las taifas se han repartido las ruinas del califato. En Granada, la dinastía africana se ha entregado en manos de los judíos. Contra éstos fermenta el odio en el pueblo. Y Abu Ishaq, el viejo alfaqui, dejando por un momento sus tópicos ascéticos, coge las palabras más restallantes, más directas, las que mejor puedan ser entendidas por el populacho, para azuzar a éste contra el judío José Ben Nagrela, visir del rey. Los excitantes latigazos hacen su efecto, y resplandores de incendio alumbran en la ciudad la horrible matanza de los judíos.

Ninguno de estos poetas ofrece para los historiadores de la literatura europea el interés que Abén Guzmán, que vivía en Córdoba en el siglo XII. Su nombre va unido a uno de los problemas más apasionantes y más discutidos en estos últimos años: el de los orígenes de la poesía de los trovadores provenzales. La poesía de Aben Guzmán y la de los primeros trovadores presentan coincidencias muy notables: de forma (la estrofa zejelesca) y de contenido (el amor cortés, los temas de aubada, la mención de personajes como el "guardador", el "celoso", etc.)... Todo indica que Abén Guzmán, contemporáneo (2) del primer trovador conocido (el Conde Guillermo, IX Duque de Aquitania), no fué sino el perfeccionador de una escuela andaluza cuyos orígenes estarían en el siglo IX. Esa tradición habría influído sobre los desconocidos antecesores de Guillermo (que éste los tuvo es indudable). La tesis arabista, planteada por Ribera, llevada a su extremo por Nikl, fué aceptada en 1938, con bastantes limitaciones y reservas, por Menéndez Pidal. Para nuestro gran romanista, el influjo sobre los provenzales resulta casi seguro, pero la poesía provenzal sería consecuencia también de otros varios factores; además, la poesía zejelesca de

<sup>(1)</sup> El estudio que aquí reproduce el autor es el prólogo del libro Un alfaquí español: Abu Ishaq de Elvira Texto árabe de su Diwán ...publicado por primera vez con introducción, análisis, notas e índices, por Emilio Carcía Cómez... Madrid-Granada, 1944 (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de estudios árabes de Madrid y Granada). El carácter científico de esta obra, en la que el texto árabe no lleva traducción (sólo se da la de algunos poemas breves), sino un sumario de su contenido, justifica plenamente el haber incluído el prólogo en un libro como los Cinco poetas musulmanes, que se dirige al público general.

<sup>(2)</sup> Guillermo, algo más viejo, murió antes que Aben Guzmán.

los moros andaluces no se podría explicar sin admitir que ella se basó a su vez en una desconocida y primitivísima lírica románica, existente entre los mozárabes. La base románica de la poesía de Aben Guzmán y de sus predecesores —ya afirmada por Ribera— me parece hipótesis muy razonable; lo demás... posible..., probable quizá. Pero no es éste nuestro tema, ni tampoco en su estudio sobre Abén Guzmán se detiene en este problema García Gómez.

Dejando a un lado estas cuestiones, lo que García Gómez nos pone vívidamente ante los ojos es esa extraña poesía de Abén Guzmán. Es como un rompimiento en la tradición árabe: se derrumban los convencionales edificios, los tópicos y las recetas habituales, y surge la voz de un hombre en la vida: "una voz en la calle", llama el autor al arte de Abén Guzmán. Frente al artificio y la "manera", la espontaneidad y la genialidad. Ya no sólo fríos juegos intelectuales, deslumbrantes metáforas, sino materia real y viva palpitación de criatura humana. Y el lector del libro va comprendiendo cuántas sorpresas puede ofrecer un mundo poético que antes le parecía uniforme y plano.

Si la vida de Abén Guzmán late sobre todo en sus versos, el último poeta de los estudiados en este volumen - Abén Zamrak- coincide también con los tres primeros en tener una dramática biografía. El ambiente de la Granada del siglo xiv es aborrascado: ambiciones, intrigas, súbitos cambios. El poeta Abén Zamrak tiene la protección del primer ministro, el gran Ben Aljatib: es su discípulo amado; Ben Aljatib llega a corregirle sus versos. Pero un día Ben Aljatib huye y se refugia en Africa, acusado de traición y herejía. Y, oh ingratitud humana, es el discípulo, es Abén Zamrak quien hereda el cargo. Más aun: Ben Aljatib muere estrangulado en Fez; al frente de sus asesinos ha ido el propio Abén Zamrak. (Años más tarde, Abén Zamrak morirá asesinado a su vez.) "Ultimo de los grandes poetas de la España musulmana", a su arte, a su técnica pasan todas las delicadezas y todos los tópicos de una tradición de siglos, que aun puede producir breves, sutiles maravillas como ese poema de La candela, que García Gómez traduce. También hay aquí nota diferenciadora, mas es de otro carácter. Abén Zamrak es "el poeta mejor editado del mundo": las hojas de su libro son las paredes de la Alhambra. Fué precisamente el propio García Gómez quien exhumó el pasaje en el que Abén Zamrak se declara autor de los versos contenidos en las inscripciones decorativas del palacio granadino. "La brillantez y al mismo tiempo la

debilidad del arte poética arábigoandaluza radicaban precisamente en su enorme sentido decorativo. Debía morir realmente así: sobre los muros." Son las palabras que cierran el volumen que reseñamos.

García Gómez nos da otra vez lo que de él siempre se espera: la seguridad de una madurez perfecta, como investigador, como expositor, como prosista, como crítico. Sería inútil alabarle, sus portentosas cualidades son de todos conocidas. Con su último libro nos ha hecho gran bien a los que en estas cuestiones somos solamente y totalmente "público". Nos advierte, nos grita: ¡Cuidado con las fórmulas demasiado sencillas! Hay una poesía árabe decorativa, fría, formal, intelectual y externa (es la que estaba predestinada a morir, en su floración española, sobre los muros de la Alhambra). Pero hay también en la poesía árabe hondos manantiales de pensamiento y fuerza, como Mutanabbi; o voces desgarradas, espontáneas y libres, como entre los nuestros Abén Guzmán; o voces de seca tralla, que pasarán del ascetismo a la incitación al crimen, como la del también español Abu Ishag. Y siempre, siempre por debajo del arte y de la técnica corazones humanos alocados por el amor o por la ira, vidas pasajeras que se abrasaron. Sólo vive, sólo perdura la palabra.—Dámaso Alonso.

#### EN LA VISITA A OTRO MUSEO DE MADRID

EBE Madrid a D. Pedro Muguruza esa reforma a punto de terminar en una de las fachadas del Museo del Prado. Continúa esta vez el comisario del Madrid Grande, con dignidad y con rigor, el proyecto concebido por Villanueva. Dos creadores de arquitectura, uno del siglo XVIII, otro del nuestro, dialogan noblemente. Con los dos estamos, y con los dos están Madrid y España.

Acertarán, dijimos con ocasión de este diálogo, los arquitectos de Madrid que sigan en su obra las lecciones de los arquitectos del siglo XVIII: el Juan Bautista Sachetti del Palacio de Oriente, el Sabatini de la Aduana o de la Puerta de Alcalá, el Ventura Rodríguez del Palacio de los duques de Liria o del conde de Altamira en la calle de la Flor, cuya fachada era la mejor de la corte, y el Villanueva del Museo del Prado o del Observatorio, que es obra bien hecha y para siem-

pre, que recontemplamos sin fatiga sobre el alto cerro de San Blas. La arquitectura del XVII, con sus rigores neoclásicos y su sentido de la proporción y de la dignidad de la piedra, es la más lograda de la metrópoli. En la reacción del orden lineal, con su pauta y su canon, su forma y su número contra el harroquismo que en la centuria anterior labra como retablos las fachadas de nuestras casas nobles y las contuerce, sesga o recarga con profusión de adornos, como la de Oñate o la del Monte de Piedad. No es que el siglo xvII no dé a Madrid arquitectura memorable de la que no envejece, como el Ministerio de Estado, antes Sala de Alcaldes de Casa y Corte, con sus grandes balcones que se empapan de la luz de los últimos Austrias. Preferimos, con todo, los órdenes arquitectónicos que el Madrid del siglo xvIII, el de Carlos III, acata, cuando no crea o mejora. Los aspectos monumentales de la urbe datan de entonces y son todavía los que salvan a Madrid de esa arquitectua del XIX que ha degradado su decoro civil y se ofrece con impudicia a la claridad del cielo más elegante del orbe.

Después de mirar, como cada día cuando subimos por la calle de Felipe IV, a la acrópolis matritense, hemos ido a la calle de San Mateo a ver el Museo Romántico, cuya reapertura nos contenta.

Del siglo XVIII es el palacio de los condes de la Puebla del Maestre, que es el palacio en que el Museo está. Arrienda esta casa en 1920 el marqués de la Vega Inclán para instalar en ella la Comisaría del Turismo, y luego el Museo, de que es fundador. En 1927 esta mansión de semblante tan madrileño es adquirido por el Estado y en 1944, por iniciativa del patronato de las fundaciones Vega Inclán, consolidada y transformada por don J. M. C. Valcárcel. Madrid en suma ha añadido al Museo de la calle de San Mateo espacio, luz e intimidad. Los viejos visitantes nos prometemos al volver horas risueñas entre los muros de la casa condal de la Puebla del Maestre.

En la mañana de mayo, traspuesto el zaguán, una fuente nos espera. Damos los buenos días al busto en bronce del marqués de la Vega Inclán, que, aunque muerto en 1942, sigue entre nosotros. De los muertos que no mueren del todo es D. Benigno Vega, que nos alecciona aún, e interviene en nuestras disputas. Como actúa en el momento presente, actuará, durante años y años, en nuestro recuerdo.

Ornan la escalera cuatro medallones, de los que uno es de Doña María Cristina de Borbón, hija de Francisco I, rey de las dos Sicilias, y cuarta mujer de Fernando VII. Las otras fueron —Marías las tres—

una Borbón Lorena, una Braganza y una Sajonia. D.ª María Cristina a los once años de viudedad casó con D. Fernando Muñoz, que fué luego duque de Riansares y duque de Monorot -éste es título francés-, Caballero del Toisón de Oro y Mariscal de Campo. Viuda otra vez en 1873, falleció en 1878, en Havre, en Francia. Aunque palermitana de cuna la saludamos todos en el monumento de la calle de Felipe IV como a una gran madrileña. En la escalera del Museo, además de medallones, cornucopias y faroles, hay dos retratos: uno de Doña Isabel II y otro del general D. Diego de León, marqués de Belascoain, fusilado joven aun por su lealtad palaciega. La figura de este gran caballero basta para justificar el romanticismo español. Hemos visto todos la estampa del general con dolman y morrión de carrillera caída por la cara y plumero enorme y la lanza a que se llamó cien veces la primera lanza de España. En ella, según Galdós, debieron escribirse los cuatro dictados de Aquiles, que vertidos al latín de Horacio, rezan: impiger, iracundus, inexorabilis, acer. Joaquín Montaner reanimó a este general de Caballería así:

Una vez te vi pasar junto a Santa Catalina, dando al aire la esclavina del capote militar.

Montaba un potro español, ojo vivo, larga cola; iba quemando en el sol media bota de charol, un sable y una pistola.

Nos introduce, pues, en el Museo Romántico la primera figura del romanticismo español. Nos importa en este movimiento no saber tan sólo cómo se escribe, se pinta o se hace música, sino además cómo se rige el Estado y cómo se conspira, se ama o se emprende el viaje.

Lo sabremos si visitamos en la casa de la calle de San Mateo el vestíbulo, la sala de la Reina Isabel, la de los juegos de niños, la de baile, la del general Prim, la de los militares, la de los pintores costumbristas, la de los literatos y artistas, la de Goya y su tiempo, el comedor, el estrado, el cuarto de Larra y luego las cuatro piezas del legado Vega Inclán. En la sala de baile nos retendrá el retrato que

Vicente López hizo del marqués de Remisa, que es uno de los más grandes retratos del siglo XIX. Este hombre a quien el pintor pone sombrero de copa, guantes y bastón en la diestra y perro a los pies, vive en la calle de la Salud y posee cuatrocientas pinturas. Nacido en el siglo XVIII, cuando los piques por la enciclopedia y por las regalías del trono han declinado, vive hasta 1847. Es, como Fernando VII, de 1784, pero conoce las pasiones clásicas, la de amar, la de saber y la de sobresalir durante catorce años más que el Rey. Otras, en cambio, conoce Don Fernando que Remisa no sospecha. Más que de su tiempo acierta el soberano, por alquimia de la sangre, a ser de siempre y de nunca. Quien sondee su corazón tocará fondos arcanos, pero no los del hastío. Viene de lejos y más atrás que su propio padre a un mundo estremecido por la ansiedad romántica. Remisa, D. Gaspar, es un coleccionista, como D. Nazario Carriquirri, el de la pintura de Esquivel, es otro y tiene sus cuadros, unos doscientos, en la calle de Jacometrezo.

Otros retratos de damas y caballeros y hasta alguno de niño sobreporcelana, como la de Sophie Lienard, nos sitúan en el tiempo romántico. Mujeres hay en él que nos miran desde un óleo, o desde una miniatura y que con sólo exhalar su alma ya han cumplido. Este es un tropo de entonces, pero una dama que brilló en el mundo nos ha legado esta frase: "Es tanta mi ansiedad que si me meten para castigarme entre los muros de un fortín es seguro que lo vuelo." Y un coronel de Húsares de entonces hizo la frase: "La revolución fué al principio un minueto con antorchas sobre polvorines del Estado." El hombre de letras clásico colibe su agitación cuando no la veda. Somete su desacato v recata la intimidad que pugna por mostrarse. Cree que el prejuicio conforma el juicio y que no hay libertad sin la coacción de las reglas. El romántico, contrariamente, se abandona a su tumulto y lejos de domar sus pasiones las exhibe. No se nos interprete al pie de la letra, porque, pese a todo, abundan gentes y sentimientos y aun paisajes del romanticismo que nos gustan. Bien están los profesores con sus reglas, pero que alguna vez tengan los candelabros junto a la mesa en que el gran señor de las letras medita o sueña al compás de los mundos.

A la sala de Prim hemos vuelto tres veces en esta visita a ver el retrato ecuestre del héroe de los Castillejos. Le siguen en el cuadro tres ayudantes y se divisa al fondo una gran batalla. Firma A. Esquivel, en 1844, que es justamente el año en que España hace a Prim conde de

Reus y vizconde del Bruch. No menos interrogaciones que a esta efigie llevamos al retrato de la señora de Vargas Machuca, por Vicente López y al de D.ª Manuela Romea, hermana del actor y esposa de D. Cándido Nocedal, como otra hermana lo fué de González Bravo. Y el de este artillero con la cruz de San Fernando y el de este húsar y el de la miniaturista Teresa Nicoláu Parody y otros y otros, ¿cómo no van a atraernos?

Cumplimentemos a los militares que están en la sala, en que se dejan ver e interpelar dos Téllez Girón. Pedro, príncipe de Anglona, y Mariano, duque de Osuna, que nos acoge en alto sobre una consola, con el hábito de la Orden de Calatrava, y también el marqués de la Romana D. Pedro Caro y Sureda entre las tropas del cuerpo expedicionario del Norte de Europa. De capitán de Fragata pasó D. Pedro a brigadier del Ejército para combatir en la guerra del Rosellón, como había antes combatido en el asedio de Gibraltar de 1782. Hizo la campaña de Pomerania agregado al Ejército francés, y al despuntar el siglo XIX era capitán general de Cataluña, y fué en 1807 cuando tomó el mando del cuerpo expedicionario a la Europa septentrional.

Después de Stralsund, y libertadas por D. Pedro Caro, memorablemente, las tropas cautivas en el Norte, el gran mallorquín peleó en la guerra de la Independencia y fué de la Junta Central. Descansa ahora el marqués en el mausoleo que en la capilla de San Jerónimo le hizo en mármol y en bronce el arquitecto catalán Folch y Costa, para el convento de los Dominicos, del que la obra procede. Leímos sobre un zócalo la inscripción siguiente: "Al general marqués de la Remana, la Patria reconocida. Así lo decretaron las Cortes generales y extraordinarias de Cádiz el VIII de Marzo de MDCCCXI."

Tornaremos a departir con los retratos de Vicente López, Madrazo, Leonardo Alenza, Antonio Esquivel, Joaquín Manuel Fernández Cruzado y, sobre todo, con aquel del lechuguino de 1850 con sombrero de copa blanco bajo el brazo, obra quizá de Eugenio Lucas, y con aquellos dos: Teodora Lamadrid, en "Adriana Locouvreur" y Julián Romea en el segundo acto del "Sullivan".

Vale la pena de detenerse ante un lienzo de gran porte que está en el estrado y es del francés Charles Périon. Es la "Revista militar pasada por los Reyes Doña Isabel II y Don Francisco de Asís", seguidos de tres generales: Castaños, duque de Bailén, Narváez y Espartero. ¿Qué revista es ésa? Según los marqueses de la Torrecilla y de Ca-

marasa, en su "Indice de bibliografía hípica española", es la que se celebró el 29 de abril de 1848. Otro cuadro con la misma escena y del mismo pintor fué depositado por el Museo de Arte Moderno en la Alta Comisaría de Marruecos y se publicó grabado por L. Dumont en Le Monde Illustrée en febrero de 1861. O sea, si la revista data, en efecto, de 1848, la reina Doña Isabel II tiene dieciocho años (es mayor desde los trece) y Don Francisco de Asís Borbón, el rey consorte, veintiséis. Llevan ahí en el lienzo un año y seis meses de matrimonio, pues que las bodas de los soberanos y la de la infanta Luisa Fernanda, hermana de Isabel, con el duque de Montpensier, segundo hijo del rey de Francia, se celebraron el día 10 de octubre de 1846, que era el día en que la reina cumplía los dieciséis.

Pudo Doña Isabel casarse con el conde de Montemolín, primogénito del primer pretendiente carlista, con Leopoldo de Sajonia Coburgo, primo del príncipe Alberto, marido de la reina Victoria, con un Orleáns francés, con el conde Trapani, hijo de Francisco I, rey de las dos Sicilias. Pudo, pero eligió desalentadamente a su primo Don Francisco de Asís, hijo de los infantes D. Francisco de Paula y D.ª Luisa Carlota. La felicidad estaba en todos, pero a la vez en ninguno. Una reina tiene que hacer para con su esposo algo de más alcance que quererle. Pero, en fin, ahí están en el cuadro de Porion Isabel y Francisco a caballo con tres generales. Espartero, en 1848 ha cumplido los cincuenta y cinco y le van quedando a la espalda el sol y los recuerdos. Resbalan los años al no ser como los ríos al mar. Treinta y seis han corrido - estamos en 1848- para Espartero desde que ascendió a alférez en el sitio de Cádiz; treinta y cuatro desde que se fué con Morillo a Costa Firme y luego al Perú, donde mandaba el regimiento de Extremadura, hasta que se devolvió ya brigadier a España hace exactamente un cuarto de siglo. Todo fluye: pantha rei, reza el proverbio heraclitano, y son dos años ya los que han fluido desde que Espartero fué exaltado a capitán general y hecho conde de Luchana y vizconde de Banderas, y nueve desde que se le confirió la grandeza de España de primera clase y el ducado de la Victoria, al que se suma, un año después, el de Morella; siete, en fin, desde que era Regente del Reino. Le quedan, aunque no lo sabe, pero nosotros que le miramos cabalgar, sí, treinta y un años de vida con fortuna más próspera que adversa. Va a ser dentro de seis años presidente del Consejo de Ministros y dentro de veinticuatro, príncipe.

En las cimas con nieve de la senectud un principado reconforta apenas. La vejez, por otra parte, no es siempre cumbre, pero a veces páramo en el que el cierzo con acritud igualitaria busca más que a los demás a los grandes de la tierra.

Pero ahí en el lienzo de grandes dimensiones de Charles Porion, Espartero es treinta y seis años más joven que D. Francisco Castaños, duque de Bailén, que mandaba el campo de Gibraltar en 1808. Se ve que la gloria de las batallas, la de Bailén ganada a Dupont por sus instrucciones, la de Albuera contra Soult y la de Arapiles abruman sus noventa y un años. Ha sido, hace un lustro, tutor de la reina y cree en el lema "En pie los muertos" y en el otro "Los muertos mandan". Puede, después de que baje a la tierra, lo que hará dentro de cuatro años, ganar la batalla sin auxilio de Arturo Wallesley, duque de Wellington, que sobrelleva diez años menos que el español y que morirá en Dunnan Castle diez días antes que el duque de Bailén en Madrid.

En cuanto a D. Ramón María Narváez, héroe de Mendigorría y de Arlabán, nació con el siglo. A los cuarenta y ocho años se pueden fatigar los caballos más indómitos. El que monta Narváez en el cuadro es de buena sangre y lo que el general nos sugiere con su apostura es que todo va bien. Va bien la carrera política del soldado de las guerras civiles. Un año después de su vuelta de la expatriación ha sido presidente del Consejo de Ministros y es ya duque de Valencia. Es, ante todo y sobre todo, en 1848, y lo será hasta que muera, un moderado. Hubiésemos vosotros y nosotros departido de este lienzo de Charles Porion. Con ocasión de la Antología de neoclásicos y románticos de Félix Ros, dijimos más o menos. No hubiera sido inoportuno fijar en notas el momento en que el romanticismo viene aquí desde allende el Pirineo o el canal de la Mancha o los Vosgos. ¿1798 cuando Leandro Fernández Moratín publica su traducción del Hamlet, que es de retórica helada? Hamlet, príncipe de los indecisos entre el sí y el no, habla aquí, gracias a traducciones más modernas, otro idioma que el de Moratín, este gran premio de retórica y de virtud que decora las letras nacionales. "Moderación es la virtud del sabio", declara D. Leandro en su epístola a D. Simón Rodríguez, rector del Colegio de San Clemente de Bolonia. Moderación, cortesía, punta de empaque, gesto ornamental: he aquí al hombre que trayendo a su idioma el inapreciable doubth truth to be a lear recorts sobre la tierra la sombra de un pájaro. El alma del príncipe de Dinamarca es de fluctuación lunar. D. Leandro es tiesísimo para montar a pelo una quimera, y los caballos del viento piden jinete y no palafrenero. ¿Fecharemos la entrada del Romanticismo en 1788, en que un abogado de la Chancillería de Valladolid traduce a Ossian, o en 1877, en que Escoiquiz traduce a Young, o en... Eso para los manuales...

Recorremos muchas veces estas salas y las de pintores costumbristas, la de literatos y artistas, la de Goya, el oratorio, el comedor y el estrado y, claro está, que el cuarto de Larra. Ellas y las cuatro piezas que ha legado Vega Inclán tienen ya en nosotros un visitante habitual.

Vayan hoy nuestro parabienes, además de al ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, al marqués de Lozoya y a don Francisco Javier Sánchez Cantón, de la Comisión Ejecutiva del Patronato.

Cuenta Madrid con otro Museo en el que la belleza, como en los demás, es alegría para siempre de la que nunca se disolverá en la nada...; alegría y además reposo, y además enseñanza.

La reapertura del Museo nos invita, claro está, a poner algún orden en los conceptos corrientes sobre el tema cien y mil y cien mil veces disputado del Romanticismo: algún orden, alguna luz y alguna fantasía veremos cualquier día cómo.—Pedro Mourlane Michelena.

#### EPICEDIO DEL FUTURISMO

A muerte de Filippo Tommaso Marinetti nos impone la vuelta al problema crítico, ya planteado en el 1929, en la época de su nombramiento de académico de Italia. Bien pocas veces creo, en la historia literaria moderna, se ha hablado tanto de un escritor, y no sólo en su país, con menos conocimiento de su obra. La mayoría de los críticos, italianos y extranjeros, hablaba de él por hablar del futurismo. De manera que, aun ahora, a su muerte, no se sabe si se debe conmemorar su obra creadora o cantar el epicedio del futurismo.

Como decía antes, el problema se había ya planteado al tiempo de su ingreso en la Academia, cuando el escándalo suscitado por su nombramiento entre la gente timorata y apegada a las normas tradicionales provocó en respuesta y como casi suficiente justificación la

fórmula de que Marinetti había llegado a ser académico no por sí, sino por el movimiento literario que había creado y representaba: el futurismo. Pero si el motivo era válido para algunos, otros protestaban que vestir al futurismo, por naturaleza revolucionario y extralegal, de uniforme académico, no podía significar sino cantarle el de profundis y archivarlo entre las fórmulas literarias arcaizantes. Y hubo quien algunos años antes había reprochado a Marinetti el no haber comprendido que su madurez y la calvicie habrían debido advertirle de que el futurismo reclamaba nuevos jefes más a tono por la edad, con el carácter esencialmente juvenil del movimiento. Y si tampoco Marinetti respondió a los varios impugnadores y continuó impávido acumulando sobre sí las funciones de académico y de agitador futurista, algo de aquellas impresiones debió permanecer, sin embargo, en el ánimo de los más, cuando un agudo glosista español de su muerte ha podido escribir recientemente que en la sede de la Academia él parecía un viejo "león con mal de hígado".

Ya hemos dicho que en el 1929 no se respondió a aquellas críticas o se respondió mal, porque en realidad parecía servir de respuesta la misma implacable actitud polémica del interesado; pero ahora, aunque no sea más que para puntualizar una personalidad que tiene también derecho a un puesto en las historias literarias futuras, es necesario tratar de desentrañar los varios problemas críticos que en torno a aquélla se han venido acumulando.

Será, pues, necesario, si se intenta formular un juicio que, aun sin pretender ser definitivo quiera ser concienzudo, ocuparse de Marinetti autor. Mas apenas iniciada la revisión de sus valores literarios, se nos presenta al punto la dificultad de separar su personalidad creativa de su más amada criatura: el futurismo. La más sobria, documentada y sabia defensa de Marinetti se debe a la pluma de Francisco Flora en su volumen Dal Romanticismo al Futurismo. Y aunque esta obra se remonta al 1923, bien poco en realidad hay que añadir si se quiere tener en cuenta la posterior producción marinettiana. Ahora bien, en el estudio de Flora dos consideraciones nos parecen fundamentales para aceptar la identificación de Marinetti con el futurismo. La primera es la brillante disertación ofrecida por el comentarista para demostrar que Re Baldoria, la primera obra de Marinetti que precede en el tiempo al primer manifiesto futurista, está ya toda impregnada de aquel espíritu que caracterizará al movimiento literario

de aquel nombre. La segunda es la afirmación, que a primera vista puede parecer paradójica (pero no lo es, especialmente a la luz de aquella estética crociana en la que Flora basaba su juicio), de que el más significativo producto del arte marinettiano sean precisamente los varios manifiestos del futurismo.

Re Baldoria es, por consiguiente, polémica ya, con vestidura dramática. Los manifiestos serían para Flora expansión lírica con vestidura polémica. Con sólo decir esto habremos ya indicado por un lado el punto débil de aquel arte; por otro, la esencia negativa de la creación futurista. Cuando Flora, con una brillante demostración, pone en evidencia todos los residuos románticos que enturbiaban el futurismo. implicitamente condena aquel movimiento a un papel de arte de transición, de crisis. Mas la defensa de Flora está en la parte constructiva del futurismo, en su proyectarse hacia el futuro, en el ansia de creación de nuevas síntesis artísticas. Ahora bien, los elementos negadores y los de aspiraciones nuevas son clarísimos en el manifiesto futurista Las palabras "Antimuseo, Anticultura, Antiacademia, Antilógica, Antigracioso, Antisentimental", las invectivas contra las "Ciudades Muertas", las invocaciones para la destrucción de la sintaxis, las afirmaciones de que "un automóvil trepidante es más bello que la Victoria de Samotracia", y "que la guerra es la sola higiene del mundo", son ya por sí bastante significativas para que tengan necesidad de comentario. Se trata de un auténtico nihilismo artístico.

¿Y qué cosas nuevas se ofrecen en cambio de las muchas y grandes cosas viejas y antiguas que se quiere destruir? Y entiéndase que entre las novedades la mayor parte son más antiguas, más viejas que el viejo mundo que se combate. La nueva valoración del café-concierto, del histrionismo circense, de las disonancias musicales o coloristas, del folklore son residuos románticos en el futurismo. Lo verdaderamente nuevo se puede separar en dos aspectos: uno teórico, el otro creador (pero también éste teórico siempre). El teórico pregona la "moderno-latría", la religión de la novedad, originalidad, velocidad, la desigualdad, la sensibilidad geométrica y numérica, la estética de la máquina. Para poner en acción estas doctrinas, Marinetti ofrece en el manifiesto nuevas palabras y nuevas locuciones que habrían de designar las renovadas formas artísticas: la Aeropoesía, la Danza aérea y el teatro aéreo; la Aeropintura; la Arquitectura pura de hierro y cemento; la fusión entre las varias artes: síntesis de forma-color; la pintura abs-

tracta de sonidos, rumores, olores, pesos y fuerzas misteriosas; la poesía pentagramada; el tactilismo.

Tiene verdaderamente razón Flora al considerar estos manifiestos como la expresión más genuina del arte marinettiano; porque las palabras le florecen dentro casi por magia, explotan las ideas como granadas y todas con una plasticidad verbal que contrasta extrañamente con la "vaguedad" de los conceptos expresados.

Si analizamos, en efecto, los varios aspectos del arte futurista, cuando trata de traducir en realidades concretas aquellas palabras, nos damos cuenta de que los resultados son bien pobres. Dejemos de considerar la crítica fundamental de Flora que señala el error futurista que deriva de sus premisas teóricas de cambiar el arte por la vida práctica. Omitamos también las fáciles críticas que se pueden promover a la confusión de las artes puesta en práctica por el futurismo en el risible intento de fundirlas. Y no nos dejemos llevar de la ira que suscitan toda la pléyade de los futuristas de tres al cuarto -estudiantes suspensos en el Bachillerato, escritores sin gramática y artistas fracasados- que creyeron poder hacer pasar su mercancía averiada con el contrabando del futurismo. No; aquí se quiere hablar sólo de Marinetti y de aquellos artistas que se agruparon en torno suyo y que e las intenciones (y más tarde con las obras, si bien realizadas por muchos fuera ya de la enseña futurista) mostraban guerer hacer arte en serio, mas con un ruidoso acompañamiento de gritos y de burlas. Ahora bien, estos señores, y Marinetti el primero, fallaron en su empeño en el campo literario. El instrumento lengua, aquella potente y compacta lengua italiana que desde el siglo XIV se había solidificado y armónicamente compuesto precisamente en el lenguaje literario, con una continuidad sin semejanzas en las otras lenguas romances, resistía a los ataques de los férvidos neófitos con toda la potencia de su secular tradición. ¿Qué novedad había en crear palabras nuevas si para cada una de ellas era posible encontrar precedentes análogos en todos los grandes escritores, desde Dante a D'Annunzio? Suprimiendo los nexos sintácticos, la estructura de la lengua no se alteraba. Si se engendraba oscuridad, la obra artística quedaba defectuosa. Pero la sintaxis había ya sido eludida con sabia desenvoltura por Machiavello y por Foscolo, para sólo citar dos ejemplos. Se recurrió también, en busca de originalidad, a las metáforas atrevidas. Mas cuando el escritor futurista Fillia escribía que una cierta señora "arrastraba sobre los railes de los sentidos los vagones de su seducción" no se daba cuenta de que no había hecho otra cosa que volver a presentar, con variaciones puramente formales, las frases de los oradores barrocos que hacían "bailar el oso de su elocuencia sobre la plaza de la pública atención". Otras invenciones, como aquella de la poesía pentagramada (ejemplo más significativo L'allée Jules César, de Marinetti) no eran, en realidad, sino expedientes técnicos extrínsecos a la verdadera esencia del arte. Escribir alléeeeee no acrecienta el contenido de la palabra allée, que se presenta al lector con su valor evocativo siempre, como quiera que esté escrita. Y el distribuir las palabras sobre el pentágrama, con el auxilio además de signos musicales, bien se comprende que puede servir como expediente para los declamadores (el valor eminentemente oratorio del arte marinettiano y en general futurista fué bien señalado por Flora), pero no enriquece ni siquiera en un átomo la potencia expresiva de la imagen poética.

Debemos añadir la onomatopeya, de las que Marinetti hizo desahogo en su famosa poesía La bataglia di Adrianopoli, y que se convirtió después en un lugar común del futurismo. (La obra maestra es en este campo La fontana malata, de Palazzeschi, que es una gran poesía). Pero de la onomatopeya habían ya usado y acaso abusado Pascoli y D'Annunzio, que eran precisamente dos poetas contra los cuales apuntaba sus dardos la reacción futurista.

Más que Marinetti otros poetas futuristas, presos en su mismo juego verbal, se dieron a reunir palabras sin sentido o a formar construcciones irregulares y caprichosas. Pero también aquí pueden hallarse los precedentes en los poetas burlescos italianos de todos los siglos, y ciertamente ningún futurista nos ha dado en este campo una composición poética que supere en valor al famoso soneto de Burchiello Nominativi fritti e mappamondi.

En conclusión, que la lírica y la prosa futurista están tan llenas de equívocos que, aun cuando fuese posible buscar y encontrar un verdadero soplo de arte, resultaría siempre empañado por la desproporción y la irregularidad del medio expresivo. Cierto que Palazzeschi es a veces un verdadero poeta, pero estudiándolo a fondo, y no es aquí el lugar, resulta evidente que sus relaciones con el futurismo son bastante más débiles que aquéllas con otros movimientos literarios.

Acaso en el campo de la pintura habría podido el futurismo encontrar el medio técnico más adecuado a su forma: el color. Y lo encontró, en efecto, tanto que es indiscutible que la mejor producción futurista es la pictórica. Pero dos inconvenientes impidieron también aquí al futurismo alcanzar una verdadera plenitud artística: En primer lugar, la contemporaneidad de una plétora de otros movimientos de vanguardia que se desenvolvían preferentemente en París (primer centro de actividad marinettiana) creó una serie continua de trueques y de confusiones, de modo que el cubismo, expresionismo, dadaísmo y similares terminaron por influir sobre los pintores futuristas y por hacer desviar la línea de sus aspiraciones. En segundo lugar, la lucha contemporáneamente declarada a la Academia y al impresionismo hizo de modo que la pintura oscilase continuamente entre la improvisación descuidada y desordenada y la excesiva geometrización de las líneas: el desprecio de la técnica estaba en constante conflicto con la exasperación de la técnica misma.

En la escultura la confusión y la debilidad expresiva del futurismo se revelaron con toda su gravedad. Faltaba aquí el auxilio del elemento más "llamativo" que había ayudado a los pintores: el color. Se oponía a los innovadores la sólida plasticidad de la materia. Los escultores futuristas debieron contentarse con intentar la pura deformación de las líneas tradicionales. Los resultados no podían ser sino monstruosidades. Y el cubismo insidiaba con su fuerza de seducción.

Para la arquitectura, en cambio, el equívoco era doble. El triunfo de lo arbitrario, de lo fantástico, de lo extralegal, predicado por el futurismo, no podía menos de contrastar con las necesidades prácticas de un arte tan ligado a la vida. Para obedecer a los preceptos futuristas no se habrían podido imaginar sino casas inhabitables y acaso ni siquiera construíbles. Mas del otro lado de la cuestión podía en este terreno invocar el futurismo con mayor razón que en otros, su contemporización con la vida, la necesidad de volver las espaldas a la tradición para crear una arquitectura nueva, adherente a las nuevas necesidades vitales, que esqueletizando la construcción sobre la armadura del cemento armado, exaltase los valores esenciales de la estática, repudiando el ornamentalismo de los predecesores. Pero, dicho esto, aparece a todos claro que, en esta forma, la teoría arquitectónica futurista coincidía hasta en los más pequeños particulares con las teorías que se llamaban comúnmente racionalistas. Posiblemente si una bala austríaca no hubiera truncado sobre el Carso la joven vida de Antonio Sant'Elia, este artista maravillosamente dotado se habría

convertido acaso en un gran arquietecto. Mas, ¿se hubiera conservado futurista? Lo que de él nos ha quedado indica no sólo una genialidad notable, sino también un sentido constructivo solidísimo, a despecho de la forzada originalidad. No es difícil afirmar que Sant'Elia habría probablemente con el tiempo (como ha sucedido a otros futuristas, en diferentes campos artísticos), vuelto de espaldas a las extravagancias teóricas, para adquirir el sentido clásico de la edificación, que jamás está ausente de los grandes arquitectos. Al presente nos quedan de él una serie interesantísima de geniales diseños, que no han llegado a convertirse en construcciones. Su muerte heroica acaso ha inmortalizado el trágico destino de este movimiento, en el que el ímpetu fantástico inicial no acierta a realizarse en medida de arte.

Bien poco se puede decir de la música. Osciló entre la tendencia imitativa de las cadencias populares y la atonalidad que se estaba poniendo de moda en todo el mundo.

En consecuencia, que se repetía aquí lo que sucedía en las otras artes. La crisis de los valores tradicionales, común a todas las culturas europeas, creaba a docenas los movimientos revolucionarios. A pesar de las diferencias verbales, todos coincidían más o menos en la esencia. Y el futurismo se aproximaba insensiblemente a ellos, ganando tal vez en consistencia, pero perdiendo en nacionalismo.

Y viene aquí a propósito el decir, si bien se trata de una cuestión más primitivamente italiana, algo sobre el nacionalismo de Marinetti y de su movimiento. No se puede callar que el primer manifiesto futurista invocaba en primer lugar la "italianidad exacerbada". Ni se quiere olvidar que los ardientes secuaces de Marinetti, con éste a la cabeza, fueron heroicos combatientes de la guerra del 1914-18, en la cual perdieron la vida el pintor Umberto Boccioni y el arquitecto Sant'Elia; ni se puede dejar de reconocer que Marinetti ha querido y creído siempre, a su modo, servir a la Patria. Pero dicho esto, sin olvidar tampoco que como base del entusiasmo belicoso de los futuristas había la creencia de destruir el mundo burgués que ellos odiaban o creían odiar, se debe también reconocer que el fundamento teórico y la manera de hacer futurista se encuentran casi todas fuera de Italia. En tanto, en el fondo del pensamiento de Marinetti está Bergson (y Flora lo ha demostrado brillantemente). Pero, sobre todo, destrás del primer futurismo está Montmartre, está el Barrio Latino, está todo el mundo cosmopolita y equívoco del París de principios de siglo. Y Marinetti se lanzaba al ataque contra la milenaria tradición latina e italiana y mediterránea, en nombre del descontento que se había plasmado con una mezcla de nihilismo ruso, de aberraciones filosóficas germanizantes y de escepticismo cosmopolitas.

Con estas bases ¿ha de maravillarnos que el futurismo en acción ofreciese después tan débil defensa contra las seducciones que le venían del internacionalismo artístico?

Volvamos un momento a la arquitectura, que es tal vez el ejemplo más luminoso. Futurismo y racionalismo se entendieron perfectamente. Pero las construcciones arquitectónicas que derivaron de aquellas doctrinas pueden elevarse perfectamente tanto en Berlín como en Nueva York, en Moscú como en Tel Aviv; pero ya se encuentran mucho más descentradas en Roma o en Madrid, en Florencia o en Santiago, porque aquí chocan con la secular tradición constructiva.

El mismo impulso inicial futurista que proclama el triunfo de la industria moderna no está en consonancia con las tradiciones agrícolas y artesanas de nuestros países. Las ideas exaltadoras del dinamismo mecánico pueden placer más que a los latinos a los habitantes del continente americano. Marinetti experimentaba principalmente el hechizo de la mecanización soviética. Hace ya muchos años, de vuelta de un viaje a Rusia, proclamaba que era ésta verdaderamente futurista.

Si, por consiguiente, su arte (y en general todo aquel que va bajo la etiqueta futurista) nos parece arte imperfecto, si ponemos en duda la originalidad y el nacionalismo de sus ideas, ¿debemos llegar a la conclusión de que la obra de Marinetti ha sido negativa? ¿Debemos creer que su nombre y el del futurismo no aparecerán en las historias literarias futuras?

No, ciertamente. Marinetti y su movimiento tienen pleno derecho a figurar en la historia de la cultura. En primer lugar, porque ellos representan una tendencia crítica muy importante por su dinamismo destructivo y constructivo a la vez. Basta echar una ojeada a las condiciones de la cultura, del arte, de la literatura en los primeros cinco lustros del siglo xx para darnos cuenta de la crisis que sufría aquella época. La agonía del último romanticismo se reflejaba en múltiples aspectos en la íntima decadencia de aquellas artes. Los infantilismos de Pascoli, los estetismos dannunzianos, el vacío autobiografismo, el crepuscularismo, el provincialismo que imperaban en la literatura; la banalidad, el más descolorido academicismo, el frío neoclasicismo, la

"cursilería" y los últimos desenfrenos y las languideces românticas que dominaban en todas las artes, fueron objeto de los dardos polémicos de Marinetti y de sus secuaces. Proclamando un arte nuevo, indicando metas absolutamente inaccesibles, pero que se encontraban en el polo opuesto de aquél al que se dirigía todo el arte más o menos oficial, ejercían los futuristas una función crítica auténtica. Invocando la necesidad de las síntesis poéticas y artísticas, ponían al desnudo el demasiado minucioso y vacuo análisis en que había caído el arte, entregado a auto-compadecerse dentro de la prisión en la que estaba encerrado, sin tratar de hallar el camino para la evasión. Con la exaltación de la máquina, de la velocidad, señalaban los futuristas la discontinuidad que se había creado entre "el ímpetu de la vida moderna y la lentitud arqueológica del pensamiento y del arte".

Fué, pues, el futurismo un movimiento crítico salutífero. Se sobreentiende que no se quiere decir aquí que solamente el futurismo se diese cuenta de los defectos del arte de su tiempo; pero es cierto que aquel movimiento, por el mismo escándalo fragoroso e iconoclasta de que se circundaba, suscitó mucha curiosidad, y la voz de Marinetti figuró entre las más potentes voces críticas de su tiempo.

Otro y no indiferente mérito, directamente dependiente del primero, debe reconocerse al futurismo y a su jefe. Precisamente porque aquello que Marinetti combatía desagradaba a muchos, especialmente entre los jóvenes, ansiosos de encontrar nuevos desembocaderos en el arte, el futurismo se hizo con admiradores y secuaces y se le acercaron muchos que diferían profundamente en tendencias de Marinetti, pero que reconocían en él al jefe de una escuela polémica. Así fué como pasaron a través de la experiencia futurista jóvenes que acaso habrían caído en el academismo o en el decadentismo y que encontraron en aquella batalladora escuela la manera de librarse de timideces y de impedimentos, realizando después, lejos ya del futurismo, su más libre vuelo.

Si recorremos la lista de los varios secuaces de Marinetti en la primera y más fecunda época de su lucha, nos maravillará encontrar nombres de artistas que hoy están tan lejos de aquellos principios. Mas es cierto que aquella experiencia fué para ellos saludable.

¿Cómo se podría pensar hoy en el lirismo de Aldo Palazzenschi, en sus versos puros y en su prosa tersa, si él no se hubiera liberado de las escorias "provinciales" y "crepusculares" que insidiaban su temperamento de artista? ¿No sería hoy Ardengo Soffici un pedante academizante, si su neoclasicismo pictórico y literario no se hubiese depurado bajo el azote de la sátira marinettiana? ¡Y cuánto bien se ha derivado del baño futurista para los pintores que hoy gozan de merecida fama, como Balla, Severini, Carlo Carrá, Dottori!

Dos grandes triunfos es de razón reconocer al futurismo: el de haber rejuvenecido el teatro y el de haber renovado el arte de la cartelería publicitaria.

En el teatro italiano contemporáneo, todos o casi todos los más grandes autores deben algo a Marinetti y a sus síntesis teatrales. Ernesto Cavacchioli y Paolo Buzzi salen directamente de su primitivo grupo de discípulos, y, Buzzi sobre todo, en sus más recientes dramas, ha demostrado de manera evidente no haber sido en vano futurista. Mas, ¿cómo no reconocer un influjo futurista en el mismo Bontempelli, que, sin embargo, no perteneció nunca a sus secuaces? ¿Cómo no señalar, incluso con Pirandello, algún indicio que su talento dramático no ha dejado de aprovechar de aquella experiencia? Además —y cuando decimos teatro decimos espectáculo— de los efectos que aquellas extravagantes tentativas marinettianas hayan podido tener sobre la más moderna escenografía.

Y hablemos también de los carteles. Quien recuerde aún la publicidad de principios de siglo, con sus decoraciones floreales, su caligrafismo incorregible, no puede dejar de reconocer cuánto camino se ha hecho desde entonces. Y bien: ciertos contrastes de colores, ciertas geometrizaciones de las líneas, ciertos simbolismos pictóricos que son ahora la esencia del arte del cartel, tienen su primer origen en el futurismo.

Y precisamente en estos campos —el del teatro y el del cartel— (podemos añadir la arquitectura, en la que Mallet-Stevens, Le Corbusier, Doesburg, deben mucho a Sant'Elia) es donde el futurismo y el marinettismo han tenido repercusiones internacionales. Influyó el futurismo en estos campos en Francia, en Alemania, en Checoslovaquia, en Hungría, un poco en todas partes. Y quién sabe si ciertas síntesis teatrales que nos llegan ahora de los Estados Unidos, cargadas de merecida gloria, no deben un poco de reconocimiento a Marinetti.

Precisa repetir aquí, para no crear equívocos, que el futurismo fué uno de los movimientos críticos y polémicos que se desarrollaron casi contemporáneamente en toda Europa. Pero no fué el último ni el me-

nos importante. Influyó mucho sobre el arte italiano contemporáneo; bastante sobre el europeo. Y puesto que Marinetti, incluso cuando se europeizaba, no descuidaba nunca el hablar en nombre de su Patria, no puede olvidarse tampoco este mérito en el momento de su muerte.—Carlo Consiglio.

#### LA IMAGEN EN LA POESIA FRANCESA

☐ IEMPRE hemos admirado en la literatura francesa la abundancia de libros de crítica y teoría literarias; algo indispensable para una buena y ajustada ordenación de las Letras, pero que en las nuestras escasea lamentablemente. Entre nosotros apenas existe la que suele llamarse "alta crítica", y ni siquiera abundamos en buenos especialistas de "recensiones". Eso en cuanto a la crítica, porque aun es más acentuada la ausencia de obras sobre los problemas literarios. Y no cabe duda de que si la literatura se nutre de obras de creación, éstas se deben apoyar cada vez más en la clara responsabilidad del escritor. Lo cual no se aprende sólo en la propia obra y en el conocimiento de la propia personalidad, sino en el análisis profundo de las obras ajenas y en el planteamiento de los problemas generales de la creación literaria. Este planteamiento es obra de especialistas, con cuya opinión, si ha logrado hacerse "autorizada", hemos de contrastar la nuestra. No basta haber hallado una solución personal a esos problemas -envidiable y difícil logro artístico-; necesitamos conocer también las soluciones diversas que otros escritores, en todo espacio y en todo tiempo, han creído encontrar.

Estas consideraciones son las que nos sugiere a priori la lectura de Le Dynamisme de l'Image dans la Poésie Française, que Marc Eigeldinger ha publicado en las ediciones "Être et Penser" (Boudry, Neuchâtel, Suiza, 1943).

El autor estudia la evolución de la imagen en la poesía francesa, desde las frías alegorías del Roman de la Rose hasta la más moderna poesía de Francia. Comienza por plantearse el problema de la importancia de la imagen en la poesía, y aun si es posible una poesía absolutamente pura, desprovista por tanto de imágenes. Nada nuevo nos

enseña el convenir en la imposibilidad. "La poesía debe, pues, recurrir a un elemento más preciso, más comunicativo, pero también más personal, susceptible de emocionar más directamente y de mantener en vigilia nuestra inteligencia: la imagen." "La imagen es así un instrumento necesario del conocimiento poético..."

El poeta nos ofrece por medio de la imagen una relación insospechada entre dos objetos. Cuanto más lejanos estén éstos, más bella y sorprendente será la relación, o mejor aun, la unión que entre ellos establece la imagen. Ya Raymond en De Baudelaire au Surrealisme cita esta luminosa frase de Pierre Guéguen: "la imagen no es más que una forma mágica del principio de identidad".

Pero es necesario — seguimos la exposición del autor — distinguir dos categorías de imágenes poéticas: las que consisten en una prolongación de la sensación, de la que son reflejo inmediato, natural, casi automático, y las que son resultante de un proceso, estados secundarios, que proceden de un esfuerzo de elaboración. Víctor Hugo, Rimbaud, Lautréamont, Claudel y los surrealistas cultivan la primera clase, mientras Vigny, Baudelaire, Mallarmé y Valéry abundan en la segunda.

Y como las imágenes se refieren siempre, en cierta medida, a percepciones del mundo sensible, hay otra clasificación de ellas, según el sentido de que proceden. Naturalmente, son las visuales las más frecuentes en la poesía de todos los tiempos. Mas ninguna de estas clasificaciones interesa especialmente al objeto del libro que comentamos. Es la distinción entre imagen estática e imagen dinámica la que constituye el punto de partida de este atento estudio de la poesía francesa. La imagen estática fija los objetos, proporciona una visión real, neta y precisa; la imagen dinámica "se caracteriza por la vaguedad e indecisión de las formas, traspone y simplifica los datos sensoriales para crear abstractos emocionales". La imaginación estática tiende al mundo exterior; la dinámica se orienta hacia lo interior para traducir estados afectivos vagos y generales que nacen de las impresiones fugitivas. Claro está que tal diferenciación debe admitir siempre la posibilidad de que en un mismo poeta ---Víctor Hugo, por ejemplo--- coexistan ambas. Pero desde el autor de Les Voix Intérieures la poesía francesa tiende preferentemente hacia el dinamismo de la imagen.

Precisado así el objeto de su libro, Marc Eigeldinger estudia, a lo largo de trescientas páginas de apretado texto, esa categoría de imagen en los poetas franceses que nutren de ella su poesía. Frente al esta-

tismo del Roman de la Rose y a la expresión realista de la lírica de François Villon, los poemas de Maurice Scève nos muestran el primer gran creador de imágenes y de símbolos que gusta ya de los giros elípticos y de las metáforas condensadas hasta el hermetismo. Y más aun que Ronsard es Agrippa d'Aubigné quien con su imaginación amplia y desordenada abre curso al más atrevido juego metafórico que saltará briosamente sobre los poetas del XVII (en quienes la invención metafórica se halla subordinada a la armonía verbal) para dominar la poesía posterior casi sin interrupción. Aun en el siglo XVII se señalan algunos poetas cultivadores felices de la imagen poética. Así Théophile de Viau, Saint-Amant y, sobre todo, Tristán l'Hermite. En este poeta "las imágenes pueden confundirse con símbolos, tanto por su condensación elíptica como por su audaz novedad". En su poema Le Promenoir des deux amants se encuentran estrofas como ésta:

L'ombre de cette fleur vermeille Et celle de ces joncs pendants Paraissent être là-dedans Les songes de l'eau qui sommeille.

y curiosos hallazgos metafóricos muy frecuentes en nuestra poesía del xvII, pero rarísimos en la francesa:

Fais-moi boire au creux de tes mains Si l'eau n'en dissout point la neige.

El siglo XVIII es pobre en imágenes poéticas. En Francia se caracteriza por "una usura progresiva del lenguaje metafórico y un singular empobrecimiento de la imaginación, ahogada por el razonamiento lógico y el empleo abusivo de la mitología". En ese mediocre siglo de la poesía francesa, la metonimia y la perífrasis son los dos únicos recursos del poeta. André Chenier será la sola excepción, porque en él se da abundantemente el cultivo de la metáfora. Tres prosistas (Rousseau, Saint-Pierre y Chateaubriand) y un poeta (Lamartine) impulsan hacia la cima de la poesía a la imagen. Pero en ellos no es todavía más que un elemento ornamental, que no ha logrado aún su plena autonomía.

Para Marc Eigeldinger, los tres precursores de la moderna poesía

francesa son: Marcelina Desbordes Valmore, Sainte-Beuve y Nerval. La poesía de Mme. Desbordes Valmore "emana de las armonías del alma, de las fibras más íntimas del ser, y su imaginación independiente y aventurera ha frecuentado los horizontes del sueño, apoyándose en el análisis inquieto de los sentimientos". En cuanto a Sainte-Beuve, la huella de sus Rayons Jaunes es visible en Baudelaire, Rimbaud y Laforgue. En los Pensées de Joseph Delorme se lee esta interesante doctrina poética: "El artista, como si estuviese dotado de un sentido aparte, se ocupa apaciblemente en sentir bajo este mundo aparente el otro mundo totalmente interior que ignoran los demás hombres, y cuya existencia se limitan a constatar los filósofos; asiste el poeta al juego invisible de las fuerzas y simpatiza con ellas como con las almas; ha recibido, al nacer, la llave de los símbolos y la inteligencia de las figuras. Lo que parece a otros incoherente y contradictorio no es para él más que un acorde a distancia sobre la lira universal."

La poesía de Gérard de Nerval se aproxima más —en las Chimères— a los románticos alemanes Novalis, Hölderlin, que a Lamartine o Víctor Hugo. Para Nerval, el mundo sensible no es más que "una envoltura carnal, una forma concreta que permite al poeta expresar esas realidades superiores, trascendentes, que entrevé tras las apariencias". En Nerval se da ya la "mística de lo oscuro y de la nada, que cultivará el Simbolismo". El sueño cobra en el poeta de Aurélia una importancia excepcional: "es una especie de comunicación con el misterio del más allá", es "la prefiguración de la vida eterna". Como todo auténtico poeta, Nerval quiere iluminar el universo para arrancarle su secreto. Nerval es, finalmente, un verdadero precursor del Simbolismo. He aquí el soneto de Artémis, en el que Eigeldinger ve un parentesco directo con la poesía de Mallarmé:

La Troizième revient... C'est encore la première Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment; Car est — tu reine, ô toi, la première ou dernière? Est — tu roi, toi le seul ou la dernier amant?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière; Celle que j'aimais seul m'aime encore tendrement; C'est la mort — ou la morte... ô delice ô tourment . La rose qu'elle tient, c'est la Rose première. Sainte napolitaine aux mains pleines de feux, Rose au coeur volet, fleur de Sainte-Gudule: As — tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez, vous insultez nos dieux, Tombez fantômes blancs, de votre ciel qui brûle: — La sainte de l'abîme est plus sainte a'mes yeux.

Soneto en el que el poeta, cual si presintiese ya en sí su destino de suicida, prefiere no la rosa blanca —claridad y redención—, sino la rosa de corazón violeta, que es el abismo y el aniquilamiento.

También se encuentra un precedente del Simbolismo en Alfred de Vigny, aunque muchos de sus símbolos sean fruto de sus lecturas y no de su fuerza creadora. Pero para Vigny, como más tarde para Mallarmé y Valéry, "la poesía hace la unión mística de los datos de la razón y la intuición, en una especie de cristalización pura que transparece en las metáforas". La correspondencia de Vigny con los simbolistas se hace más clara en sus últimas poesías, en las que el poeta se ha refugiado en el culto del pensamiento, en la devoción al reino del Espíritu Puro. Vigny presintió, como Nerval, que "la poesía iba a devenir un arte de sugestión, que se plegaría a las revelaciones del pensamiento más que a las experiencias de la sensibilidad".

Víctor Hugo representa la más fuerte y creadora imaginación del Romanticismo francés. Metáforas, símbolos y mitos brotan constantemente al hilo de sus versos, hasta el punto de que la imaginación de Hugo ejerce su arte en detrimento de la inteligencia y de la razón. "En Víctor Hugo, la imaginación engloba todas las facultades del espíritu." Pero su predominio no es, contra toda apariencia, desordenado. La invención se rige en Hugo por siete leyes: el verbalismo, la fidelidad de la expresión a la realidad concreta, el animismo, la deformación, la simplificación, la antítesis y la persistencia de los temas metafóricos.

En esta enumeración salta a la vista la oposición entre la fidelidad a la realidad y la deformación. Eigeldinger no nos la explica suficientemente, pues no basta decir que "se amalgaman y se completan" para colocarnos en su punto de vista. Es la consecuencia de querer sistematizar la entraña de la poesía, que ha de quedar y quedará siempre inefable en su más íntima esencia. Pues lo que en realidad sucede es

que casi todos los poetas simultanean ambas categorías de imágenes, y no siempre de modo consciente.

La imagen en Víctor Hugo, sus relaciones con la experiencia sensorial, su evolución hacia el símbolo son estudiados meticulosamente por Eigeldinger, apoyándose en ejemplos certeramente escogidos entre los versos del poeta de Les Rayons et les Ombres. Y como resumen de tal estudio, aparece Víctor Hugo dotado de la imaginación más fecunda y de la más potente organización mental que se puede concebir. Su vigorosa personalidad se halla "en el comienzo de todas las excursiones a los dominios de la imagen que se han hecho desde el Simbolismo hasta nuestros días".

Si Hugo está al comienzo de tan fecundas y azarosas excursiones, Baudelaire se adentra por los mejores caminos. "Con Baudelaire la poesía francesa toma un giro metafísico, recurre a las fuentes ocultas de la alquimia verbal y descubre que ella no tiene otra misión que Ella misma y su sola tarea es revelarnos la quintaesencia de las cosas."

La poesía de Baudelaire se basa filosóficamente en la correspondencia entre lo visible y lo invisible, entre lo sensible y lo espiritual. Y dentro de lo sensible, en la correspondencia entre las percepciones de distintos sentidos (sobre todo entre perfumes, sonidos y colores:

> Comme de longs échos qui de loin se confondent Dans une ténébreuse et profonde unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté, Les parfums, les couleurs et les son se répondent).

El mundo es para Baudelaire la representación de un universo más perfecto, de una realidad superior e incognoscible. El poeta es el único ser dotado de la intuición que aprehende las misteriosas correspondencias, y de la inteligencia, que las interpreta lógicamente. Es la imaginación quien ha de hallar la correspondencia entre lo creado y lo increado, entre lo temporal y lo eterno. Los sentidos proporcionan la substancia rudimentaria, que será adaptada al pensamiento por la imaginación. Todo lo cual no puede lograrse más que a fuerza de vigilante elaboración, ligando las imágenes según una estructura concertada con precisión casi geométrica. Esto, en Baudelaire; extrememos hasta el mayor límite esa necesidad de composición, de arquitectura, y tendremos a Mallarmé o Valéry.

El estudio de las fuentes sensoriales en la poesía baudeleriana está hecho sagazmente; pero aunque abundan los ejemplos, entresacados de Les Fleurs du Mal, notamos la falta de otras quizá más convincentes y muy fáciles de espigar entre los Petits Poèmes en Prose, tan significativos a este respecto.

La alegoría es fundamental en la poesía de Baudelaire. El mundo se ofrecía al poeta como una vasta alegoría, rica de los elementos indispensables a la creación poética. "La alegoría de Baudelaire no tiene nada de común con las frías abstracciones de los poetas medievales, que las utilizaban por una especie de convención ritual; está animada, viviente, adquiere la extensión de un símbolo, reviste los caracteres de una visión obsedente, alucinante." A medida que el poeta avanzó en su vida y en su obra, se fueron haciendo sus alegrías más numerosas y más complejas, tendiendo a despojarse de su contenido material para encaminarse hacia el símbolo, hasta confundirse con él.

La imagen dinámica, colocada por Hugo y Baudelaire en la cima de la creación poética, se ve preterida por los parnasianos, que utilizan exclusivamente la imagen plástica. Para ellos, el mundo existe, como dijo Gautier. Al servicio de esa realidad objetiva ponen la creación poética. El poema cobra una cualidad escultural, aspira a fijar el aspecto eterno de las cosas. "La imaginación no podía ser llamada a jugar un papel preponderante en tal poesía, hecha más de observación atenta y de fidelidad a lo real que de invención propiamente dicha."

En los parnasianos —muy especialmente en Leconte de Lisle— el amor a la materia ocupa el lugar preponderante del arte; el universo aparece con toda su solidez y toda su luminosidad. No se recurre a transponer la realidad, porque la transposición —con su carácter deformador, transfigurador— impide recrear fielmente la arquitectura del mundo concreto.

Verlaine, apartándose del Parnaso, "anuncia el Simbolismo, le prepara el terreno por su gusto de la indecisión, de la cosa sugerida, pero no se unió jamás al movimiento simbolista, perseverando en las tendencias poéticas que le eran innatas". Tanto él como Jules Laforgue cultivaron especialmente la imagen de atmósfera, colocando lo real y preciso entre brumas de ensueño. Laforgue "revela en sus metáforas su parentesco con los pintores impresionistas; tiene el gusto del color puro, y todos los paisajes que evoca están cargados de atmósfera". En el autor de Les Complaintes —como en todos los poetas— los colores esconden tras su realidad un valor de símbolos. Lo mismo sucede, por otra parte, en el folklore de todos los pueblos. Pero varía en mayor o menor grado la significación. Así, en Laforgue, el amarillo simboliza la decadencia, la podredumbre, la muerte; el gris y el violeta, la melancolía, el aburrimiento, la monotonía y la banalidad de la vida. Los demás colores tienen la acostumbrada significación (blanco = pureza, rojo = pasión, etc.).

El Simbolismo da por vez primera, con Mallarmé, forma pura auténtica al símbolo. En los símbolos baudelerianos se enuncian los dos términos de la comparación —concepción analógica—, mientras que Mallarmé busca la exclusión del primer término —concepción sintética—. Pero es que en Baudelaire el símbolo es uno de varios recursos poéticos, y en Mallarmé es el fundamental. Se le busca insistentemente hasta hacer de él una lúcida creación intelectual: "la esencia concentrada de una comparación". Se intenta sugerir lo inefable por medio de la magia verbal. "Contrariamente a la imagen de los poetas parnasianos, que hacían resaltar el carácter inmutable de las cosas del universo, el símbolo se dedica a evocar los aspectos móviles y fugitivos de la naturaleza, y está sometido a las variaciones de la sensibilidad momentánea."

En el simbolismo, como en Platón y en el idealismo alemán, el mundo no es otra cosa que representación, producto de nuestra mente. Así en Mallarmé la antinomia de lo real y lo ideal constituye un problema, un drama, que el poeta no llega a resolver. "La estética de la sugestión y la actitud idealista se implican, se completan y se superponen en el mundo subterráneo de la poesía." Para lograr tan decantado ideal estético es necesario llegar a una atenta depuración del lenguaje, a una evitación de lo narrativo y lo descriptivo. Como dice el pre pio autor de L'Après Midi d'un Faune, la misión de la poesía es "pintar no la cosa, sino el efecto que produce". Para este arte, hecho d sugerencias, de alusiones, hay dos factores principales: el hermetismo y la condensación. La oscuridad mallarmeana "no es sólo un proced" miento querido y consciente; responde también a una necesidad interior, a ciertas tendencias fundamentales de su espíritu: el horror instintivo a los lugares comunes, el desprecio de la gloria y de la apro bación del público, el gusto de la ambigüedad, la pasión del artificio y del preciosismo".

Mallarmé estaba invadido por el demonio de la analogía, que transpareció no sólo en su poesía, sino en su conversación y aun en sus métodos pedagógicos de profesor de inglés.

En su cuidadoso manejo de las palabras, Mallarmé prefiere marcadamente las voces abstractas, los epítetos de orden intelectual; "la lengua se estrecha y purifica cada vez más, hasta no dar del universo más que una visión esquemática, reducida a la evocación de su substancia". Gracias a eso se puede hablar de una poesía pura, integral, que hace alusión a una realidad inefable y misteriosa, que está más allá de lo real.

En este libro de Eigeldinger, cuyas ideas generales vamos exponiendo ceñidamente, el estudio de la poesía de Mallarmé es uno de los más extensos e intensos. Además de numerosas referencias a lo largo de las trescientas páginas, están dedicadas exclusivamente a él veintisiete más, en las que, bajo el título de "Mallarmé et le Démon de l'Analogie", se examina sagazmente su obra poética, bajo los apartados siguientes: A) L'Esthétique mallarméenne du Symbole.—B) Le Symbole mallarméen.

El capítulo siguiente (X) trata de "Le Dynamisme Intégral: Rimbaud y Lautréamont". Nos alejamos del simbolismo: "Rimbaud nosofrece una visión objetiva del mundo, y no subjetiva como preconizan los simbolistas." Pero la poesía del genial autor de Bateau Ivre no cae tan del lado de la escritura automática como nos han pretendido hacer ver los surrealistas. "Si su poesía es inmediata, espontánea, si permanece fiel a la inspiración momentánea, no emana del mundo subterráneo, automático, de lo inconsciente como la de Lautréamont y los surrealistas; es, por el contrario, rigurosamente querida y dirigida." La alucinación es, ciertamente, un procedimiento esencial en Rimbaud, pero no es menos cierto que éste la explotó conscientemente. "Mientras que la poesía surrealista no es más que un libre juego del espíritu, la de Rimbaud, no obstante la incoherencia y discontinuidad de las imágenes, supone todo un estudio anterior y disimula una sabia arquitectura." Si bien esa arquitectura sea la reconstrucción caótica del mundo primitivo, "su recreación heterogénea a partir de una percepción global".

Las metáforas de Rimbaud son más dinámicas, tanto por su forma como por su fondo, que las de Hugo, Baudelaire y Mallarmé. Son esen-

cial y, aun a veces, exclusivamente dinámicas, porque traducen o intentan traducir los movimientos elementales que animan el cosmos.

La poesía rimbaudiana reproduce los espacios cambiantes y fugitivos de la naturaleza, se entrega a pintar las metamorfosis rápidas, forja sueños que mueren de su propia inanidad. Para sus imágenes dinámicas ha encontrado la más fecunda fuente en el simbolismo de los colores y en la confusión voluntaria de las percepciones. "Siguiendo a Baudelaire renueva la doctrina de las correspondencias, aplicándola a su estética de la alucinación."

El simbolismo de los colores de Rimbaud es analizado por Eigeldinger con buen caudal de ejemplos, pues que tan importante es para la comprensión de la difícil poesía rimbaudiana.

Lautréamont, creador de la escritura automática y de la imagen mecánica, tenía un don sorprendente de la metáfora. Su poesía está hecha de "visiones alucinantes que se suceden rápidamente, como una ola de incoherencia oratoria". "El poeta se abandona a una especie de frenesí verbal, se deja arrastrar por la inspiración y la elocuencia. La imaginación aprehende automáticamente las relaciones entre los objetos de un mundo en el que todo puede ser intercambiable." Los Chants de Maldoror, con su estilo "animado de una vehemencia satánica", ofrecen una visión extraña, caricaturesca del universo y de la vida, mezclando sueño y parodia; enfrentando unidos lo maravilloso y el realismo más áspero y cruel.

El breve, pero interesante estudio de la discutida obra de Lautrémont acaba con estas afirmaciones: "Isidoro Ducasse, paralelamente a Rimbaud y mucho antes que los surrealistas, ha pretendido alcanzar el dinamismo integral de la imagen, explotando los frutos del azar poético e identificando la inspiración con la actividad oscura del inconsciente; es, en calidad de innovador, como merece un sitio en nuestro estudio, porque hoy no se podría desconocer la importancia de esta experiencia anticipada en los confines del dinamismo poético."

Claudel y Valéry son estudiados bajo el epígrafe "L'Image cosmique". Como ambos poetas nos han dado noticia directa y abundante del proceso de su creación poética, Eigeldinger apenas nos proporciona otra cosa que lo indispensable para situar tales autores en el plan general del libro. Resalta, por su parte, notas fácilmente advertibles en las obras magníficas de ambos poetas: "La metáfora claudeliana está cargada de poder de investigación y de significación cósmica; sir-

ve al poeta para interpretar el universo según su unidad profunda y para tomar posesión de la materia." "Claudel y Valéry, cada uno en su sentido, han llevado la doctrina de las correspondencias a sus límites extremos." El arte de Claudel consiste en percibir, notar y comentar las relaciones analógicas que los aspectos de la naturaleza presentan a la imaginación del poeta, porque "como dice el propio Claudel en Positions et Propositions- las cosas visibles están hechas para llevarnos al conocimiento de las cosas invisibles." "El símbolo en Valéry. tal como aparece a partir de La Jeune Parque, describe una curva elíptica, compuesta de arquitecturas sutiles y complejas, que no dejan de ofrecer analogías con los arabescos pictóricos de un Matisse." "La imagen de Valéry comporta generalmente una especie de interrogación metafísica y de fin cósmico; tiene por objeto la conquista poética del universo, permite a la conciencia expresar sus procesos y sus fracasos en la lucha que lleva para rechazar las fronteras de lo inconsciente, para reducir la franja oscura que envuelve al mundo del pensamiento." "La originalidad de Valéry ha consistido en tratar de expresar un pensamiento abstracto en una forma concreta, en materia sensible."

El último capítulo corresponde a "Apollinaire et le Surrealisme". Aquí, el dinamismo poético se acentúa con la simultaneidad, "es decir, la incoherencia voluntaria de las imágenes y la mezcla desordenada de las palabras. La realidad no tiene a los ojos del artista más que un valor fantástico y caricaturesco". "Por la disociación de las formas del lenguaje, el poeta traduce los aspectos incoherentes, irracionales y aun absurdos del universo." Naturalmente, los nombres de Aragon, Paul Eluard y Breton son los que atraen la atención del ensayista. Como resumen de este capítulo, y después de apuntar la influencia del cinematógrafo en la simultaneidad de imágenes del surrealismo, nos dice Eigeldinger: "El surrealismo ha mostrado el prestigio excepcional de la imagen, alojando las fronteras de la poesía en las zonas tenebrosas de lo inconsciente." Y, piénsese como se quiera, tal experiencia era necesaria porque ensanchaba a la imaginación el campo de sus posibilidades.

La conclusión del libro nos lleva a la necesidad de ahondar la raíz humana de la poesía, poniendo límites a las excesivas ambiciones creadoras de la imaginación. Según Eigeldinger, "el mensaje profético de la Saison en Enfer y los ecos de la Catastrophe d'Igitur parecen haber

puesto en guardia a la joven poesía francesa contra la seductora tentación del angelismo".

Este interesante libro de Marc Eigeldinger está escrito con ese claro y límpido estilo expositivo a que tan acostumbrados nos tiene el ensayismo francés. Y, a veces, es bueno volver al principio, nos hace pensar en cuán interesante y fecundo podría ser un libro semejante aplicado a nuestra poesía.—Ildefonso Manuel Gil.

## PIROTECNIA FILOLOGICA (\*)

TOMAMOS la palabra tecne, no en el significado metafórico de la técnica del arte—nieto, dice Dante, de la naturaleza—, sino en el de la filiación, pareja de la natural, de las palabras engendradas de la raíz πορ, con que los griegos nombran al más activo de los cuatro elementos; bien que, como la mayoría de los engendros de dicha raíz dicen, como veremos, relación al color más que al calor, la explosión de tan dilatada familia, calorífera en mínimo grado, tiene toda vistosidad de fuegos artificiales: cohetes y bengalas de los más variados matices de la llama, desde el nácar, próximo a la brasa, hasta el morado, que orla la humareda, a través del oro y el rosa, gradualmente intensificados.

Sufijada dicha raíz con la desinencia de los nombres animados femenina, propia de tan vívido elemento, tenemos la pira donde cremaba la gentilidad sus cadáveres. Y por adoptar la forma de pira o inmensa hoguera, rojas además (bien por estar construídas de los ladrillos que Israel en Egipto fabricaba, bien porque cuando la civilización griega las vió la pátina de los soles había dorado las de granito) se llamaron pirámides las tumbas de los Faraones; y pirámides por extensión las que geométricamente, de cualquier color o tamaño, las imitan.

Por ser parecidas en el contorno elipsoidal y en el colorido, cuan-

<sup>(\*)</sup> Véase el núm. 31 (mayo de 1943), págs. 263-276.

do maduras, a la llama, llaman los latinos pyrum, y peras nosotros al fruto del peral; de que son diminutivos tanto las perillas romances —rojas castañas o negras— de las barbas románticas como las perulas latinas, de donde, sincopada, las perlas nacarinas y, metatizada la líquida, las píldoras, hoy de todos los colores, que antes la Medicina doraba:

Coma en dorada vajilla, el príncipe mil cuidados, como píldora, dorados...

De la misma raíz, duplicada la líquida final, derivaron los griegos el adjetivo pirro con que motejaron, primero que sepamos, al Neoptolemos, hijo del rubio Aquiles, sin duda porque heredó la rubicundez capilar del padre que sabemos se trasquiló por duelo de Patroclo y arrojó en su pira la rubia cabellera. Y muchos Pirros hubo en su descendencia, Alejandro el Magno entre otros, hasta el último vástago real macedonio en quien los romanos vengaron, dice Virgilio, la muerte que dió a Priamo Neoptolemo. Rojo, esto es, Pirro, fué también el filósofo del escepticismo, como Pirra la rufiana de cuyo galán

grato, Pyrra, sub antro cui flavam religas comam

tiene celos Horacio. No sé cómo se le olvidaron estas historias a Cascales en su invectiva contra los *rojos*.

Si sufijada la raíz a la griega nos dió las pirámides, tenemos a la latina los Pirineos, que dicen llamarse así porque se fundieron los metales de sus mineros al quemarse los bosques que los vestían.

A fuego se funden las vetas minerales en el crisol de los altos hornos, descendiendo, por su mayor densidad, al fondo los metales y sobrenadando, como el aceite sobre el agua, las materias extrañas que les contaminan; por cuyo colorido las distingue líquidas el metalúrgico. Manando, pues, del horno liquidificadas, el oficial expurga por distinto cauce la escoria impura del puro metal; pureza que, como en lo mineral, así también en lo moral, sólo a fuego πυρ se consigue, expurgando la escoria de los vicios por ascesis, a fuego de caridad

acá meritoria, y a fuego sobrenatural en el purgatorio, sin mérito, si el metal de las virtudes se ha de cotizar, informadas por la gracia, para el cielo; que sin tal información el fuego infernal atormentará por los siglos de los siglos al alma inmortal y al cuerpo, tras la resurrección, que informara.

Pocos saben que aquella palabra ascesis tiene en su origen, con las de su familia ἄσκειν = forjar, σκέρος = vasija metálica, σάκος =-escu do, etc., significación metalúrgica, así como las hermanas latinas acuere > aguzar, acus aculea > aguja, ascia > acha, etc., la tienen ebanística y costurera, como pocos son μos que entienden en las labores viriles de forja de virtudes y debastación de vicios, y en las doñeguiles, que diría Juan Ruiz, de trajearnos con los buenos habitos de las bellas costumbres (< consuetudines < consuere > coser), símiles de la hermosura moral que a Dios y a los hombres enamora.

Vemos que la sonante vocal hypsilon -o- vierten los latinos bien por i, bien por u, quizá porque la pronunciaban como esta última los franceses, que ponen —recetaba Aguínaco— los hocicos para pronunciar u y suenan i; cuya ambigua pronunciación remonta sin duda al indoeuropeo, lo que nos explica la evolución tanto latina como romance de estas extremas muchas veces en las mediales o y e, respectivamente.

Dicen que los griegos llamaron a los corsarios piratas porque metían a fuego y sangre las poblaciones saqueadas. No creo que todos los Barbas-Rojas fueran tan desatinados que mataran a la gallina de los huevos de oro, dejando yermas las localidades para que no pudieran reponer talentos que robar en ulteriores incursiones; pero como tampoco creo, a la recíproca de Cascales, que todos esos malvados fueran literalmente barbas rojas, me doy a sospechar que los llamaran piratas, bien porque se vestían de púrpura, como los reyes de abolengo y de la farsa, bien porque calafateaban de almagre sus navíos. Al menos de rojo traían pintadas, dice Homero, las mejillas—como las cortesanas de otros tiempos, como hasta los morros todas las mujeres de hoy—, las mejillas, digo, de los bajeles μίλτοπαρήσι de Ulises, que de la piratería vivió los diez años tras Troya tomada.

Hoy ha sido la piratería individual abolida por la colectiva de las Armadas de las grandes potencias, que las cohonestan con la tutela dicen de los países explotados en provecho de los tutelantes —mal pro les haya— y en progresos —vae victis!— de los tutelados, con cuya cohonestación, sublimada la piratería real, pierde su significación por la de ratería, y el pirata es un ente que pasó a la Historia, maestra de la vida de tantos olvidada. Julio del Valle, leyendo la Canción del Pirata, de Espronceda, tomó la palabra sinónima de capitán de navío —χυβερνητης > gubernator—, y así trató de pirata muchas veces al superior en unos versos en su fiesta onomástica, leídos entre la sorpresa de muchos, las carcajadas de algunos y la sonrisa maliciosa de otros y la benévola del inocente homenajeado, que tomaba los insultos por piropos.

Duplicada la raíz con el sufijo femenino de los nombres animados, tenemos la vívida púrpura, color de fuego, que tiñe los mantos de reyes, cardenales e histriones —por lo que se llamaron piruetas a sus saltos,

## que vestido de púrpura piruetea el bufón-;

y con el masculino sonorizaba la labial de la duplicación, el pórfido, —o pórfico, de donde los Porfirios, otro calificativo de los Pirros—, mármol rojo de las columnas y marcos de ventanales y portones, que resaltan el restante blanco mural de los aranjueces y otras muníficas construcciones; y metatizada la líquida y más sonorizada la explosiva, la pólvora < pulverem, polvos o piritas, cuya explosión tales estragos causa. Si fiero y en verdad férreo fué quien forjó las férreas espadas, ¿de qué calificaremos a quien inventó la pólvora sino de infernal?

Prefijada la raíz con el helénico za-<ξαείν ο ξείν = vivir, tenemos el zafiro, fuego vivo, y sufijada con δφ δπις, el piropo, cara de fuego, piedras que arden en los anillos de aristocráticos dedos; y con el latino sub- líquida la labial del prefijo por disimilación ante la sonorizada explosiva del radical, el sulphur o azufre que explota por el cráter de las erupciones volcánicas y da virtudes cáusticas de las erupciones de la piel a las aguas de los sulfurosos veneros.

Con otras sufijaciones peregrinas, convertida en medial la vocal extrema superior, tenemos el vapor que exhalan con el calor los húmedos elementos, y el saporem > sabor de las calientes especias que saborea el paladar, y los saberes luminosos que las inteligencias gustan.

Vemos tanto por los vapores, sabores y saberes como por las purezas mineral líquida, racial y moral, que si los latinos sustituyeron el nombre helénico πυρ del más activo de los elementos por el de focum > fuego (derivado de la raíz de la fecundidad, cuya prole en otra catalogaremos), conocieron tal raíz indoeuropea independiente de la Hélade, pues con independencia crearon estas familias y demás que enumeraremos, sin la hermandad de las antes enumeradas, derivadas parce detorta de la helénica fuente.

Hermana gemela del πυρρος de los griegos es la burrum con que los latinos calificaron a sus rojos personajes. Solían los dómines proponer a sus alumnos, burlándose mal educados de ellos, para traducir la frase mater tua mala burra est, de que los íntegros se ofendían y los inocentes traducían moco suena moco suene; de cuyo enfado y candidez, riéndose el pedante, traducía: tu madre come manzanas podridas, ignorante de que mala burra son manzanas, rojas de maduras.

De burrum: πορρος llamaron burros a los asnos; cuyo pelaje, si gris hoy, debió ser entonces rubio, cual el de los afines, los caballos, o bayo, como el de los híbridos mulos. Los blancos, como los caballos de Reso, robados antes de gustar las aguas de Janto por Ulises y Diomedes, eran una rareza que los reyes preferían para cabalgar en ellos triunfadores, y así Cristo la eligió, cumpliendo las profecías, para entrar en Jerusalén a proclamarse rey de los siglos, inmortal e invisible. La farsa, que les usurpó la púrpura, debió querer usuparles también este privilegio; para lo cual cruzaría los villanos rucios (< rucidum como roseum > rojo), con las níveas hacaneas, de donde la degenerada, por no decir envejecida, raza gris asnal que ya no conforma su pelaje con aquel nombre.

Pero los asnos, rucios o blancos, debieron ser siempre de burda inteligencia; y así, con el diminutivo borrego, designamos al lanar, que los latinos, con voz griega, llaman agnum —sine voos, —y a los que en

apariencia hombres, de quienes podemos decir lo de la zorra esópica a la máscara: νοῦς ἔνδον οῦχ εστιν = tu cabeza es hermosa, pero sin seso.

Diminutivo también de burro son las burlas con que los birrias nos divierten, almagrados los rostros y emperendengados de borlas o madroños, diminutas en comparación de las con que adornan, muy serios, su birrete los doctores.

Birretes llamamos no solamente a los rojos episcopales y a los con borla roja doctorales, sino también a los ribeteados a franjas de jueces, alguaciles y otros galonados oficiales; de donde llaman en mi tierra berretes a los que pringan por los hocicos de muchachos y mayores, mal educados que hozan en el manjar, y a los que escurren, con el sudor, del pringue de morros y carrillos, a las birrias del Carnaval, hoy perpetuo.

Evolucionada también en i la hypsilon, tenemos el birlar, gemelo de burlar, de que creo metátesis brillar, único con noción de luz en esta pirotecnia; y quizá, evolucionada en velar la inicial explosiva, dijeron los latinos vir al elemento activo en la generación humana, y ver al gusano cuyo diminutivo vermiculum > bermejo da la sangre de que tiñen la púrpura, y el virere al reverdecer del vegetal; de donde, con infixo dental, el viridem > verde de las plantas en pleno vigor o actividad vegetal, y, con infixo gutural, la virra (< verga, bergantín) y el vir o tallo, impoluto como la virgen en su doncellez impúber.

Del bir o vir  $\leq \pi v \rho$  creo metátesis el aumentativo bribón —que bribonadas, por no decir canalladas, son todas las burlas que nos hacemos—, y sin aquel infixo velar, el brio con que brotan las plantas, y el brial o bata que vestían las damas del Romancero.

Al sufijo tónico -ecum > -iego del borrego (como en pasiego, nocherniego, labriego, etc.), prefieren los latinos el átono de los adjetivos dactílicos que el romance sincopa. De un burhicum, pues, < burhum proceden los Burgos por todos los países indoeuropeos extendidos; y, metatizada la líquida, el Brujas de Flandes y las sagas ibéricas, cuya saya debía ser roja de color, al parecer. ¿Por qué llamaron burgos a tantas poblaciones, como el Hamburgo, industriales un tiempo? En el capítulo XI del Génesis se lee que, antes de la dispersión de Babel, hallaron los sumerios una vega en la tierra de Senar, y asen-

taron allí y se dijeron: "Hagamos ladrillos y cozámoslos a fuego." Y usaron ladrillos en lugar de piedra y betún por mezcla, de los que construyeron la torre πυργος de Babel. Yo no sé si estos sumerios son los cymerios homéricos, moradores del Finisterrae, para él donde se pone el sol—o como él dice επι κυέφας ελθε = se sumerge en las sombras, país en consecuencia para él nebuloso—, ni si los cymerios son los cymbrios, ni si éstos tienen relación con los tirios o fenecios, color de dátil, primeros invasores de nuestro suelo; pero pienso que los burgueses usaron de ladrillo, como los sumerios, para sus construcciones en vez de la piedra de las mansiones señoriales y el adobe de las villanas, por lo que las ciudades donde abundaron se llamaban burgos, por el color rojo de tales dominantes edificios.

Si alguien se empeña que los Burgos vengan de πυργος = torre, como las Villas < villa = granja, no reñiremos; pues el πυργος torre de ladrillo, o de pirotecnia, es también piedra dorada por los soles.

Por vestirse, sin duda, de buriel o paño rojo los ejecutores de las sentencias capitales en el país de la guillotina, mientras de verde en el de la horca, llamaron los franceses al verdugo, bourreau; y a las mesas de espedienteo, por tapizarse, sin duda, de lo mismo, bureau; de donde la burocracia que nos asfixia, pues la mitad, sino un tercio, de la humanidad civilizada tenemos que afanar para sustentarnos y sustentarla.

De rojo debían galonarse también los alguaciles cuando les llamaron esbirros, otro tiempo galonados de verde, cuando se motejaba con el "A buenas horas, mangas verdes" la tardanza en acudir a las reyertas su proverbial cobardía.

Por tacharse con lápiz o tinta rojos las incorrecciones del borrador de un escrito presentable, decimos borrar por tachar, y borrón,
tanto a las tachaduras bien borradas, para que no las puedan leer, como
a las manchas de tinta y a las metafóricas morales que se les asemejan
desfigurándonos; y emborronar decimos al escribir tan atropelladamente que la escritura resulta, como los borrones, ilegible; y hasta se
dijo buril al instrumento que desbasta la piedra, para perfilar la escultura, de manera similar a como perfilaban el estilo cuando gra-

baban (< γραφείν escribir) sus grafías sobre las tabletas enceradas los sugeridores del saepe stilum vertas o corrige, sodes horaciano.

En razón al rojo de las firmas, que dicen, sobre la ceniza de los hogares labriegos, llamamos al rescoldo borrajo; y al pan de maíz, por su rubio color, boroña; y borracho, por lo cárdeno de su cara, máxime la nariz, al beodo.

Metátesis similar a la de bri por bir, y con infixo nasal también, es la del bruno, fruto y color negro cetrino, < prunum por pufnum.

Como las evoluciones de la labial sorda en sonora, y el ambiguo vocalismo extremo del hypsilon en las mediales correspondientes, se remonta también al latín preliterario la conversión en fricativa de dicha labial en el, con infixo velar, fulvum por furvum, y en el, con infixo sonante nasal, furnum > horno, de donde fornir y fornecer, y en el, con infixo sonante labial, formun = caliente, de donde la forma o horma que al queso (formatium > fr. fromage) y otras materias, en caliente conformables, configura al enfriarse sólidas.

—Me gustan las carnes blancas —decía Sánchez, sometido por los médicos a tal régimen—.

—Y si son un poco sonrosadas mejor —le argüía con malicia Eliceche—.

La forma conveniente hace a los cuerpos inanimados hermosos < formosos; los animados exigen además el colorido tan variado de los vegetales, tan múltiple de los animales, del ébano, del cobre, del azafrán en las razas humanas; de la rosa en la caucásica, que pudiéramos llamar indoeuropea, sonrosado de mil cambiantes al natural, debidos a la mayor o menor afluencia de los hematíes a flor de piel, según las emociones con que el corazón palpita, y estático en el de los mejunges con que las cortesanas antes y hoy todas se embadurnan.

Evolución análoga creo ver en forro < porrum, que si adiptongó en puerro, conserva la vocal en porra.

Las evoluciones del hypsilon en o y en e se remontan a cuando vigían, sin duda, las alternancias vocálicas indoeuropeas; y así, con vocalismo cero, representado por a, tenemos el exótico bar, que si entre nosotros es un eufemismo de taberna o beberie, que dicen los franceses, en el país de importación es sinónimo de cocina u horno de asar chuletas a la parrilla; y llamamos barro a la materia de que fué formado Adán, de tierra, terreno, que dice San Pablo, traduciendo la expresión semítica de la roja rojo. Del barro de la tierra, o torrida, y returrado, después de conformado y barnizado, para darle solidez, forma el alfarero sus vasijas, barreños, entre otras, y barriles odres < utres de barro, más baratos que los de cuero; de donde, a la inversa, llamamos barricas a los toneles, y por metáfora, llamamos al uter barriga, y al que las defiende de las balas, barricada. ¿No obedecerá la parra ibérica, sorda la inicial, a tal vocalismo, así como, sonora aquélla, la barra horaciana de Ep. XII, 1, y velar la misma, la vara que decimos por virga > verga?

Diminutivos átonos de este vocalismo son, sonorizada la gutural antes de la epéntesis romance, las barcas y barcos de la piratería. Metátesis de este vocalismo cero, creo las brasas sobre las que el αχάματον πυρ bailotea, y las brañas o breñas del monte bravío, florido en verano de cárdenas flores, donde liban las abejas la miel y los poetas el ensueño; y al bravium o trapo rojo que señala la meta a los bravos corredores; y a las bragas, tanto de la toponimia entre Duero, así como las que cubren la barriga y apéndices adyacentes.—José María Acuado.

### CHESTERTON Y LA FILOSOFIA

L 14 de junio pasado hizo ocho años que dejó de vivir en este mundo Gilbert Keith Chesterton. Circula hoy día traducida al castellano la mayor parte de su polifacética producción, pero es indudable que no se ha puesto suficientemente de relieve la significación total que tiene. Chesterton es de los escritores que legan algo realmente apreciable y benéfico para la humanidad, por lo tanto hay que tratar que ese algo se aprecie debidamente para que produzca el mayor beneficio posible. No debemos conformarnos con que muchas de las acertadas ideas del gran londinense queden más o menos sumidas en los muertos volúmenes, siendo tan sólo pasto de un reducido nú-

mero de lectores, sin surtir por tanto el efecto total para el que tienen potencialidad.

Chesterton ha sido además de polifacético un escritor sumamente fecundo. Ahora tócame acordarme de él a la vez que de la filosofía; es evidente que estas dos cosas no se presentan como extrañas entre sí a la mente de quien conoce a Chesterton y sabe algo de filosofía. Ahora bien, ¿cómo se nos presenta la filosofía en la obra chestertoniana? Examinémoslo, luego de confesar que ante muchas de las obras de Chesterton dan ganas de quedarse callado por miedo a enturbiarlas; a lo que sí nos sentimos atraídos es a seguir la flúida corriente que poniendo algo de nuestra parte puede llevarnos muy lejos.

Chesterton no es, como se sabe, un cultivador de la filosofía con aire científico; no tiene el pensador inglés ninguna obra en la que aparezca ordenadamente estructurada una doctrina que se va exponiendo con rigidez llevando a cabo minuciosamente la colocación de cada una de sus piezas. De esta suerte podemos decir que se trata de un filósofo asistemático; sus ideas filosóficas no constituyen, lo que también ocurre con otros autores, un cuerpo ordenado, sino que aparecen aquí y allá brotando graciosamente presentadas con un excelente ropaje literario.

El sistema en filosofía pudiésemos decir que es accidental; lo importante son las ideas sin las cuales no puede haber sistematización; ésta, en su forma más definida, viene a ser algo puramente externo, que no afecta para nada al núcleo que se presenta. La existencia de sistema en un pensador que cultiva la filosofía puede llevarnos, a mi modo de ver, a catalogarlo como filósofo en un sentido científico. Ahora bien, cuando ocurre lo anterior y calificamos de científica la filosofía esta determinación corresponde, como se dijo, únicamente a algo puramente accidental, pues en su ser más íntimo la filosofía no puede equipararse a lo que hoy se entiende por ciencia en el sentido más riguroso de la expresión. El que es verdadero filósofo lo es teniendo sistema o presentando su doctrina asistemáticamente, lo interesante es la esencia de esa doctrina. Se suele muy a menudo emplear la palabra sistema haciendo referencia a algo más profundo que lo indicado al señalar las distintas ideas filosóficas de un autor; en este sentido, desde luego, podemos hablar de sistema filosófico en la obra de Chesterton. El gran escritor inglés posee una verdadera filosofía.

Para nombrar a un pensador filósofo es evidente que debemos

exigirle reuna ciertas condiciones formuladas con objetividad, para lo que es necesario un análisis muy minucioso. Chesterton, entre las muchas cosas que sabía, sabía filosofía. Parece que con respecto al filósofo cuadra mejor el verbo saber que el verbo conocer; el primero indica más. Se puede decir conocer respecto al desarrollo histórico de la filosofía: este conocimiento lo tenía ciertamente Chesterton, pero además, con respecto a la filosofía, se daba en él un fenómeno mucho más hondo, pues la sabía y mejor aún la vivía. No creo fácil pueda darse en una misma persona un excelente historiador de la filosofía en toda regla y un verdadero filósofo, son dos cosas que tienen entre sí cierta independencia; para el verdadero filósofo lo que se ha especulado anteriormente no le es esencial, y no ha de conocerlo por tanto con gran detalle, lo interesante es lo que él hace. Claro es que el genio filosófico se desarrolla al enfrentarse con corrientes ideológicas ajenas, esto es lo que suele suceder casi siempre; tales corrientes son para un pensador determinado algo ajeno a despecho de lo cual va a poner él algo propio. Este es el caso de Chesterton; entre su mucha cultura formaba parte un conocimiento muy bien adquirido de los momentos más salientes de la historia de la filosofía, y sobre todo de las corrientes filosóficas que se desarrollan contemporáneamente al gran escritor inglés, las cuales vienen a ser como diques contra los que de rechazo van a surgir ideas personalísimas expuestas flúidamente con un singular estilo. De esta suerte las tesis filosóficas chestertonianas son esencialmente combativas; esto determina eficazmente lo personal del credo filosófico del autor de Ortodoxia, obra fraguada luego de una incursión en el campo contrario seguida de un minar rotundo sus aserciones.

Sabido es que Ortodoxia, según cuenta el propio Chesterton en su comienzo, fué motivada por la afirmación de Mr. Street que, con respecto a la publicación de otra no menos célebre del escritor londinense. Herejes, decía era muy cómodo atacar las ideas del prójimo sin exponer las propias. Ante esto Chesterton se conmovió y con facilidad pasmosa, de la que él mismo alardea, aunque una de sus muchas virtudes era la humildad, publica la renombrada obra.

Las ideas son siempre lo que son, preséntense como se presenten, pero hay que tener en cuenta que el presentarlas viene a ser como la canalización de las mismas, y según sea la canalización los efectos del agua pueden ser evidentemente muy diversos. En Chesterton el pen-

samiento, que primigeniamente en muchos casos es rigurosamente filosófico, no se expone sobriamente, sino con gracia y movilidad; así se da en la producción filosófica chestertoniana un hecho muy curioso que quiero hacer notar. No voy aguí, desde luego, a hacer detalladas consideraciones sobre el estilo de Chesterton, diré tan sólo que su singularidad puede contribuir maravillosamente a la difusión de las ideas: precisamente por tratarse de ideología filosófica y por tener el gran pensador inglés una agudeza de visión extraordinaria para todos los problemas ha querido que ésta no se desvirtuase un tanto en una prosa dura y sin la suficiente agilidad. La extraordinaria potencia mental de Chesterton versa sobre las cosas más diversas y con la misma soltura con que las recorre las presenta, pretendiendo así aligerar lo fecundo de muchos pensamientos para que sean más fácilmente trasladables al alma del lector. La rica matización del estilo chestertoniano se corresponde con otra pareja en sus ideas producto de una mente que presenta como facultad maravillosa el poder de consideración tanto extensivo como intensivo.

Hoy día se aboga a diestro y siniestro por una filosofía producto de un acercamiento lo más pleno posible a las cosas, se tiende a procurar que se escape en la conceptuación —imprescindible en filosofía, aunque esto no lo afirmen todos-, el menor número de matices de lo real. La filosofía ha de surgir luego del más completo contacto que pueda darse con la realidad; es preciso que nuestro ser, del modo más integro de que sea capaz, se sumerja en ella para después aprehenderla en las mallas del concepto sin que éste infunda una huella que destroce fulminantemente el dato precioso que nos hemos apropiado en nuestras excursiones por la realidad. Este querer enfrentar desnudos, en lo que cabe, la realidad y nuestra total capacidad de aprehenderla, imperativo claro de la filosofía de nuestro momento, se cumple maravillosamente en Chesterton. Para el pensador inglés lo más importante y práctico para un hombre, dice casi textualmente, es el concepto que tiene del universo. La teoría sobre todo, el pensamiento no debe perder su primacía, pero ha de ser un pensamiento que, conservando esa primacía, reuna ciertas condiciones. Primeramente si ha de ser de la realidad es evidente que deberá aprehenderla del modo mejor posible que le sea dado; por esta razón en Chesterton está ligado intimamente a su objeto, y luego de constituido no se recluye en si mismo, sino que se acuerda de donde tomó pie a fin de portarse debidamente con la objetividad, que viene dada con unas características de maternidad. De este modo el pensador inglés concede a la realidad de este mundo el rango que merece portándose ante él de manera fundamentalmente abierta; nada de lo humano le era ajeno a Chesterton; era un ansioso de realidad tendiendo a introducirse por sus más recónditas concavidades. La obra chestertoniana es de esta suerte, no sólo polifacética por su forma, sino también por su fondo; su autor fué el venator infatigable de la presa anhelada. Veamos ahora, ya que le tenemos tras ella, qué piensa acerca de la misma luego que la ha cazado con tanta avidez (1).

Es interesantísima la actitud de Chesterton ante el mundo y ante la vida. Ante estas dos cosas no cabe, según el pensador inglés, una postura optimista o pesimista, sino patriótica; hemos de amar el mundo, a ello deben llevarnos tanto las opiniones optimistas como las pesimistas, esto lo considera Chesterton como el único optimismo tolerable. Es preciso el amor radical por el mundo, dado que nos encontramos no independientes de él con poder de aceptarlo o rechazarlo tajantemente, sino que "el hombre pertenece al mundo antes de que pueda discutir la conveniencia de ser habitante del mundo" (2), y una vez en él debe amarlo, así, simplemente, amarlo para lograr su reforma. Chesterton no quiere ser ni optimista ni pesimista, propugna que se vea el mundo tal cual es, y cree que el hombre puede mejorarlo con su reforma. He aquí una postura magnifica ante la vida, que el autor de Ortodoxia tiene la sinceridad de confesarnos cómo se encontró al llegar a ella con que ya era algo viejo. Chester ton llega a una serie de cosas luego de poner en marcha su razón y su ingenio poderosos, y al fin se da cuenta de que eran algo que ya había sido dado para conocimiento y vida de la humanidad. El Cristianismo adelantó en dieciocho siglos al autor de Ortodoxia en aquellas cuestiones que él presenta como inconmovibles, confesando a la vez su atraso, ya que se puso a repensar muchas de las verdades venidas del cielo. Chesterton reconoce su atraso, y una vez consciente de poseer la verdad, con una magnificencia que le es característica, trata de entregarla a su prójimo.

<sup>(1)</sup> El autor que con más insistencia compara al filósofo con el cazador es Nicolás de Cusa en su obra De venatione sapientiae, publicada en 1463.

<sup>(2)</sup> Capítulo de Ortodoxia titulado «La bandera del mundo».

El imperativo de la filosofía de hoy de encararse con la realidad tal cual es, llevando esto a cabo del modo más feliz posible, tiene en Chesterton un obediente que llega a situarse ante las cosas, ante las más posibles, para descifrar los enigmas que presentan. De este enfrentamiento no resulta, como ocurre con tantos filósofos de nuestros días, dudas e inquietudes, sino todo lo contrario, afirmaciones y seguridades contundentes. A ellas se ha podido llegar porque Chesterton ha aceptado de buen grado el puesto que al hombre le corresponde entre los seres, los despotismos de la razón humana son condenados fulminantemente por el pensador inglés. En la obra chestertoniana se propugna porque el hombre no se engría; ha de estar en su puesto cara a Dios. La vida resulta así llevadera y como vida vivida en . toda su plenitud.

Todas las ideas filosóficas chestertonianas están infundidas de una savia netamente cristiana; a Chesterton le cabe la gloria de haber repensado el Cristianismo y de haberlo expuesto tan maravillosamente en nuestros momentos en que todas las maravillas parecen pocas para oponerse a lo satánico. Hay que hacer; el hombre en la teoría chestertoniana no puede contemplar tan sólo, no es posible cruzarse de brazos, hagamos nuestro quehacer alegres; para el ortodoxo siempre hay tema de revolución, se nos dice, desde que en los corazones de los hombres Dios está bajo las pisadas de Satanás. Se debe contemplar la vida sin excentricidades en una entrega amorosa a las personas y a las cosas con ansias de reforma; no podemos quedar encerrados en un culto al propio yo, hemos de ser individualidades, sí, pero teniendo en cuenta lo que no es cada uno de nosotros. Las ideas metafísicas para las que Chesterton tenía un singular talento no son de esta suerte algo estéril y frío, sino que por ellas se desciende a lo más ínfimo de la realidad, cobrando grandiosidad las minucias.

Muchas de las cuestiones de la filosofía contemporánea, que luego de encararse con las cosas no ha recibido en muchos casos más que decepciones, encuentran en Chesterton respuestas contundentes. El pensador inglés quiere llevar a la verdad, con que se ha hecho, a los descarriados, y en esto sí que es egoísta. Ama Chesterton profundamente al pecador y aborrece hasta el máximo al pecado, librándose así de la postura vil de torturar al pecador de modo implacable, como si fuese imposible que se independice de su culpa, la cual se toma en muchos casos para oscurecer méritos del que pecó; ante las culpas de la

intelectualidad se sitúa muchas veces Chesterton, que sabe portarse como perfecto cristiano.

El pensamiento chestertoniano es uno de tantos que desde la tierra, posesionándola, miran al cielo; la eternidad, desde esta temporalidad, es para el pensador inglés el único sitio confortable y adecuado a nuestros deseos. Pero no se comenten desórdenes; vivamos en este mundo plenamente hasta que Dios quiera llevarnos al otro.

Luego que Chesterton se ha hecho con la magnifica presa que le contenta y de la que se ha apoderado por mérito propio, reconoce, como dijimos, que es ya un botín viejo donado por el mismo Dios al mundo. De tal botín se hallan necesitados los hombres para no debilitarse entre las cosas de la tierra. Chesterton levanta en alto su caza, y luego de reconocer que no es algo ignoto, sino henchido de permanencia, se dispone a presentarlo a sus semejantes con una galanura admirable. Esta es para él lo último y para nosotros lo primero: a través de una prosa admirable llegamos leyendo a Chesterton a un fondo que no cede en excelencia a su expresión.—Faustino de la Vallina Velarde.

# LIBROS

## PEQUEÑOS MUNDOS DE FOGAZZARO

A L volver a estas dos novelas de Antonio Fogazzaro —Pequeño mundo antiguo y Pequeño mundo moderno (1)— recordamos Genio de España, de Ernesto Giménez Caballero. Porque regresamos hartos de un "genio ambiguo". Sucumbimos ante la novela americana como ayer ante la rusa. La novela rusa posiblemente cabe encajársela al "genio de Oriente"; pero para clasificar la "norteamericana" hemos necesariamente de admitir un cuarto genio, un genio alígero, raudo, que se sacude alegremente los más arduos problemas y va exaltando la desvergonzada sonrisa del cínico. Tal Ransome en Vinieron las lluvias y Rhett en Lo que el viento se llevó; tal Clar Gable, Gary Cooper, Gary Grant, William Powell... en la pantalla. Dado su éxito, diríamos que este "genio" es el genio del presente, un genio ingrávido, sin el lastre del pasado ni la preocupación del porvenir: el genio propio de una civilización que vive al día. Frente a él, Fogazzaro nos retrotrae a nuestro genio, nos reintegra al hogar.

La novela de Fogazzaro corresponde al genio de Roma, no al de la Roma cesárea, sino al de la Roma cristiana. "César y Dios. Libertad y Autoridad. Jerarquía y Humildad. Independencia y Dependencia. Genio de Cristo" (2). Esta Roma católica, ecuménica, es tan española —acaso más— como italiana. Cuando en el Renacimiento se escinde la unidad romana que Carlomagno simbolizó divergiendo en Europa, desde entonces, lo occidental de lo cristiano, es España quien se erige en defensora de este último genio. Reyes y pueblos siguen adelan-

<sup>(1)</sup> Antonio Fogazzaro, Pequeño mundo antiguo y Pequeño mundo moderno. Traducción española de María Teresa Mayol. Ediciones Lauro, 1943.

<sup>(2)</sup> Ernesto Giménez Caballero, Genio de España. Ediciones FE, 1939 (cuarta edición).

te en la Reforma, menos España y nuestro Carlos. El "saco de Roma" acaba en Yuste, "mayor hazaña" de Carlos V, conforme el título de la comedia de Diego Jiménez Enciso (3). Y, por cristiano, ningún otro pueblo más "agónico" que el nuestro. Por esto, releyendo las novelas que comentamos nos hemos sentido íntimamente conmovidos. Personajes normales, episodios corrientes, nos han hecho vibrar intensamente por la humana y "cristiana" lucha que los anima.

Ficha biográfica.—Nace Fogazzaro en Vicenza el 25 de marzo de 1842. Sus padres Marino y Teresa Barrera; su mujer, Margarita Valmariana; sus hijos: Gina, Mariano y María. Murió en 1911.

Se educó en el gimnasio de su tío Giuseppe Zanelle, pasando después a las Universidades de Padua y Turín, graduándose en Leyes en esta última. Durante algún tiempo ejerce la profesión en Milán. De sus lecturas, influye notablemente en él *La philosophie du Credo*, de Gratry.

Publicó sus primeras tentativas poéticas en El Universo de Milán. Fracasa su volumen de versos Valsolda (1876) destacando, en cambio, su narración en verso Miranda (1873) (4), cuyo tema lo repetirá en Il mistero del poeta. Más adelante, publica otras composiciones poéticas, Fedelle ed altri raconti (Milán, 1887).

En 1872 leyó en la Academia Olímpica de Vizcaya un discurso: Dell'avvenire del romanza in Italia, en el que desarrolla sus pensamientos estéticos. Fué publicado en 1918. Propagando sus doctrinas del modernismo católico, escribió Ascensioni umane (Milán, 1899). Pero su valor literario nace de sus novelas. Publicó primeramente Malombra (1881), a la que siguieron: Il mistero del poeta (1887), Daniele Cortis (1884) (5), Piccolo mondo antico (1896), Piccolo mondo moderno (1901), Il Santo (1905) y Leila (1910).

Pequeños mundos.—Espacio reducido en lugar de amplios horizontes parece la fórmula estética de Fogazzaro. En Pequeño mundo antiguo la acción apenas si rebasa Valsolda. Aparece incidentalmente Turín. Mas, en general, todo sucede en las márgenes del lago Lugano: Albogasio, Casarico, San Mamette, Cresogno, Castello, Oria... Su ca-

<sup>(3)</sup> Diego Jiménez Enziso, La mayor hazaña de Carlos V.

<sup>(4)</sup> Vossler lo fecha en 1874. Karl Vossler, Historia de la Literetura Italiana. Col. Labor.

<sup>(5)</sup> Vossler (op. cit.) los fecha respectivamente en 1884 y 1885.

pacidad de observación extrae de esta sencilla cantera toda la serie de sus personajes. Y aun limita más el campo de su mirada. Dentro de la reducida Valsolda, Fogazzaro repara exclusivamente en la burguesía, en los funcionarios, párrecos, pequeños propietarios y mujeres, que frecuentan la tertulia de la Marquesa en Cresogno y la de Luisa y Francisco en Oria. El ingeniero Ribera, la pequeña Missisipí, Pasoli y su sorda esposa, Bianconi y la suya, Gilardoni, Esther, don Jaime Puttini, Paolín y Paolón, el Prefecto... Y Cunstant, el "blanqueador benemérito, sacristán y mayordomo de una fábrica, patricio del pueblo de Oria", que hace un irónico guiño ante la hermosa tenca que se escurre burlonamente ante las mismas barbas del Director de la Aduana. Es Cunstand un personaje de tercer orden, de los que se dejan entrever ocasionalmente por un resquicio de la acción. Pero la limitación del medio favorece el análisis del novelista, calando hondo y rápido en la más insignificante de las figuras de su mundo.

Fogazzaro dota de vida plena a todos sus personajes. Todos se mueven con holgura e independencia lógica dentro de su pequeño mundo, un mundo como Valsolda, "de silencio y de paz donde los funcionarios del Estado y de la Iglesia, acompañados de algunos súbditos fieles que seguían su ejemplo venerable consagraban muchas horas del día a una edificante contemplación": la pesca. Pesca de caña y pesca de noticias o de inquietudes. Sentados a la orilla del lago o en la popa de una barca confiada a la tranquilidad de las aguas en un día sin "breva", esperan pacientemente que la tenca se clave en el anzuelo, mientras afinan el oído o desenvuelven sus pensamientos. Pasotti y Bianconi entretendrán sus ocios en espionaje servil o en burlarse de sus cándidas mujeres. Pero la quietud es una seria amenaza cuando se posee un temperamento impetuoso y una disposición especial para la meditación y las luchas internas. Francisco Maironi ha de buscar en la acción el equilibrio amenazado por aquella vida contemplativa. Y Luisa acabará, asimismo, por perder el control de sus pensamientos y de sus actos. El silencio y la quietud se prestan a la introspección y a la agonía. De Luisa y Francisco ha de nacer Pedro Maironi, a quien torturarán las dudas que le asaetan desde todos los rincones de una pequeña ciudad.

En Pequeño mundo moderno sigue Fogazzaro encerrándose en límites estrechos. De la aldea salta a la ciudad, una pequeña ciudad en la que los viajeros admiran tanto como la Catedral la belleza de Juana

Dessalle. De la tertulia de la Marquesa de Cressogno pasamos a la tertulia de sus parientes, los Marqueses de Scremin; de la de Luisa y Francisco, a la de Juana y Carlos Dessalle. A las intrigas familiares de la aldea sustituyen las intrigas municipales. Los personajes se mueven dentro de un ambiente concejil entre la zapa de los partidos políticos. Bassanelli Soldini, el doctor Záupa, Quaiotto, el jardinero socialista y su hijo Ricciotti, Zaneto... vienen a animar este pequeño mundo en que transcurre la acción de la novela, "más grande, variado y curioso que aquel mundo pequeño en que vivían ellos —los Destemps— en las grandes ciudades, excepto tal vez Roma y París". Así lo afirma en esta novela Carlos Dessalle, el enfermo de aprensión que va anotando entusiásticamente junto a las bellezas artísticas de la abadía benedictina de Praglia el discurrir de las gentes. Esas ciudades históricas italianas, como las españolas, no son una invitación al reposo, sino a la lucha, a la lucha consigo mismo, tan dolorosa como incruente. Y el perfil de las almas, acaso sólo en estas ciudades se consiga enteramente.

Acuecer.—No son estas novelas de Fogazzaro propiamente de tesis. Vienen, en efecto, a servir sus ideas, su "modernismo católico". Pretendió Fogazzaro conciliar el catolicismo con el racionalismo, particularmente con el evolucionismo. Parece querer, además, armonizar sus ideas católicas con los avances socialistas, conseguir como una democracia social-cristiana. Pero sus ideas nos aparecen confusas y difícil nos sería designar el vencedor en las batallas empeñadas en sus novelas. Tanta simpatía como Francisco Maironi inspira al lector su mujer, Luisa; tanta como Pedro, Juana Dessalle. Cuando Pedro Maironi decide apartarse del mundo nos queda el temor de que, como el Hermano Juan de Unamuno, trasiegue al claustro sus pecados, huela aún a jara. Falta, pues, a estas novelas una tesis clara. Son más bien trasunto de las luchas angustiosas que debieron reñirse dentro del espíritu de su autor.

Extrañamente, Fogazzaro, en las batallas que libra en sus novelas, coloca del lado de la fe a los hombres y a las mujeres del lado de la incredulidad. Su vocación literaria vence a su sentido proselitista, y así resulta para nosotros su personaje más logrado la Luisa Rigey del Pequeño mundo antiguo, posiblemente relacionada con la Luisa Venini Campioni, a quien tan expresivamente dedica la novela. Sólo encuentra par la grandeza de Luisa en otra mujer de Pequeño mundo moderno, la Marquesa de Scremin. Luisa Rigey se nos describe equilibrada, decidida, inteligente. Su racionalismo no es un sentimiento

frío, como el de Juana Dessalle, una cómoda despreocupación, sino algo entrañable. Heredado fatalmente del padre, es una fuerza arrebatadora contra la que nada pueden ni la santidad de su madre ni el fervor del esposo. Este racionalismo fanático, pasional, se desborda, abocándola a la locura. No así el de Juana Dessalle, siempre alerta de sus deberes de gran dama. Entre Luisa Rigey y Francisco Maironi las diferencias ideológicas —sentimentales mejor— cavan un abismo; entre Juana y Pedro Maironi, a lo sumo, una sencilla separación. Y aun esta separación, más que de sus diferencias, resulta de la decisión de la batalla reñida en el espíritu de Pedro Maironi.

Sí, Francisco Maironi es distinto de su mujer. "Espíritu ardiente y poético, pero al mismo tiempo lúcido y exacto, apasionado por la naturaleza y por el arte, influenciado por los aspectos de la vida, rehuía naturalmente el misticismo. A pesar de su fogosa impetuosidad conservaba la sencilla y tranquila fe de un niño." También poseía Luisa un temperamento poético. Mas la poesía de Luisa era más prudente; la de Francisco más atrevida, ardiente y apasionada. Los sentimientos de Francisco se reflejaban siempre en sus ojos, en sus palabras; los de Luisa, "apenas coloreaban el fondo de su mirada penetrante y de su voz dulce y suave". Mientras Francisco se excede en el adorno de la casa transformando la terraza en poesía lírica, con un enrejado aéreo y dos elegantes pasifloras que se abrian en una eclosión de flores azules, Luisa administra y anima a su marido a trabajos más prácticos y productivos. De su dispar manera de pensar nace su distinto modo de ver la vida. Luisa no comprenderá nunca los generosos gestos de su marido. Piensa de él que perdonaba cuando su perdón era locura y gloria, y que, en cambio, perdonaba muy pocas veces cuando había buenas razones para hacerlo. Y Francisco, a quien su temperamento precipita alguna vez a la cólera, pero que en cuanto se recobra es un torrente de buenas intenciones, considera a su mujer más fría de lo que es, más dueña de su pensamiento y sus actos de lo que realmente viene a serlo. No, no se entienden. Ninguna escena más verdaderamente trágica, aunque las hay más patéticas, que aquella que entre ambos sucede la noche antes de que emprenda Francisco su viaje a Turín. ¿Qué hondo dolor el de Francisco al advertir que nunca poseyó el alma de su esposa! De repente, las diferencias presentidas se hacen carne, y ante ellos se abre la negra sima que todo el cariño ha de ser insuficiente a borrar. Entonces se aclaran sus dos conceptos de ver la vida y la muerte. Tal vez nunca llegue a ser mayor la victoria de Francisco. Su fe lo llena de angustiosa comprensión, de un deseo apostólico por ganar un alma. Luisa descenderá, en cambio, por la incredulidad, hasta hundirse en la desesperación, cuando aferrada al cadáver de su hija se resiste a entregarlo, porque ella no cree, como su esposo, encontrarse en un más allá. Francisco halla el consuelo de la fe en la desgracia. Luisa, adoradora de la materia, ha de concretar en los golpes de un velador espiritista, manejado tímidamente por el bienaventurado Gilardoni, el espíritu de su hija. Desea tenerlo al lado, acariciarlo como a la tierra del humilde cementerio que abriga a la encantadora Missipipí, y que ella cubre de flores, de besos, de lágrimas.

Tremendo sino el de Pedro Maironi, destinado a albergar en su persona los vicios y virtudes de sus padres! En Pequeño mundo antiguo, Fogazzaro plantea la batalla entre dos espíritus distintos localizados uno en Luisa y otro en Francisco Maironi. Racionalismo y catolicismo están deslindados. Nadie se aventura a conciliarlos, a hacerlos vivir en una misma alma. Y Fogazzaro viene a intentarlo en Pequeño mundo moderno. Dentro del espíritu de Pedro Maironi mezcla ambas tendencias. Pedro Maironi cruza acosado de dudas y deseos. Condenado a vivir irregularmente por la enajenación mental de su esposa, la juventud de Maironi conserva fresca la rosa de la pasión: la rubia doncella de la Marquesa que aparece en su cuarto como una peligrosa tentación, Juana Dessalle..., sobre todas Juana Dessalle le hacen estremecer. De la mano de su deseo entre Pedro Maironi en una crisis religiosa. Y política. A punto está de pasar del partido conservador y clerical al socialista. Desde entonces vive agonizando, pasando y repasando sus sentimientos, tratando de buscar de continuo la salida de su laberinto. La primera vez que se cree en el umbral del claustro, está a dos pasos de lanzarse en los brazos de Juana Dessalle. Para que al fin pueda vencerse y encuentre fácil la puerta, será preciso que se operen dos hechos sobrehumanos: la recuperación por su esposa de la lucidez, tan sólo para prepararse a bien morir, y esta casual lectura al abrir la Imitación de Cristo: "Venite ad me omnes qui laboratis : onerati estis et ego reficiam vos." Fogazzaro deja abierta una duda respecto a esta conversión de Maironi en la observación del médico direcor del Sanatorio: "A mi juicio, lo que ha hecho esta mañana Maironi demuestra que está atacado de manía religiosa."

Accidente.—El amor. Amor de amante, amor de madre y amor patrio. En Fogazzaro no aparece el tranquilo amor de esposo. El amor en estas novelas es siempre una pasión vigorosa en la que los hombres

son los que ponen la mayor parte. Francisco Maironi, arrebatado por el amor de Luisa, salta por encima de las trabas sociales, de la herencia de su abuela y hasta de sus convicciones religiosas, aun después de descubierto el abismo entre él y su esposa su amor lo salva y llega a mostrarse tolerante hasta con las prácticas espiritistas. Cierto que de su pecado de transigencia le redime su afán de atracción, puramente católico. Pero su mujer sigue reservándose la mejor parte de su alma. cuando vuelve a entregarse a él. A Pedro Maironi lo vemos con frecuencia debatirse febril, hasta hacer a Juana pulsar el timbre. Ambos son los amantes: ella, la amada. Pedro, como su padre, no repara en obstáculos ante el amor de Juana Dessalle. Ella, lo mismo que Luisa, conservará ante él su dominio. Son las mujeres quienes poseen el temperamento más fuerte en las novelas de Fogazzaro que comentamos. El novelista las considera, insistentemente, equilibradas frente al impetuoso carácter de sus hombres. Claro está que junto al carácter dominante de las mujeres protagonistas de sus novelas, hay en ellas otras mujeres tan insignificantes que sólo sirven de juguete a las intrigas de sus maridos, como las mujeres de Pasotti, Bianconi y Soldini. Pero poco cuentan éstas al lado de Luisa Rigey, la Marquesa de Scremin y Juana Dessalle.

Consecuencia de su estimación de la mujer es el amor maternal, la más violenta pasión en las novelas de Fogazzaro. Dos madres crea en estas novelas -- Luisa en Pequeño mundo antiguo y la Marquesa de Scremin en Pequeño mundo moderno-, en las que el amor maternal está exacerbado por las circunstancias. En cada una de ellas adquiere este amor forma distinta. El amor de Luisa por su hijita se desborda violentamente ante la desgracia haciéndonos temblar como una tremenda blasfemia. El lector se siente angustiado ante un patetismo desgarrado. Luisa, parece, en estos momentos, arrancada de una tragedia clásica. En la vieja Marquesa de Scremin, el amor maternal nos parece más hondo, más verdadero, y nos conmueve más hondamente. Es imposible una mayor capacidad maternal. Porque la Marquesa no sc lamente ama a su desventurada hija, con un amor tan recio que la va acartonando, sino que siente un tierno amor de madre por su esposo, el infantil Zaneto, dispuesto a jugarse la fortuna por sentarse en el Senado, y un amor comprensivo por su yerno, por Pedro Maironi, empujado al pecado por las circunstancias y a la lucha por el imperativo, de la herencia.

El tercer amor en las novelas de Fogazzaro corresponde a la patric

A Fogazzaro se le empalma literariamente con Alejandro Manzoni. Ambos, en efecto, son católicos; ambos, también, sitúan la acción de sus novelas principales en un plano histórico. Pero entre uno y otro son grandes las diferencias. En Manzoni lo anecdótico es extremadamente parco: todo lo que es el ambiente. No cabe mayor sencillez en la fábula de Los novios. Lucía y Renzo son dos espíritus simples, sin otras complicaciones que las que el mundo en que viven les va acarreando. Lo psicológico no cuenta en la novela de Manzoni. Y esto es el todo en las novelas de Fogazzaro. Lo histórico que llena las páginas de Los novios, en Fogazzaro es un mero accidente, un telón de fondo que matiza la acción. Así, en Pequeño mundo antiguo, como una consecuencia del problema familiar de Francisco Maironi, y como un escape por la acción de sus inquietudes, aparece el estado histórico de Italia de 1850-1859. Manzoni sitúa la acción de su novela en la Italia dependiente de España, durante el mandato del Conde-Duque de Olivares y de Richelieu en Francia; Fogazzaro, en la Italia dependiente de Austria. El odio al invasor es ahora más encendido. Sin menoscabo del patriotismo de Manzoni, el de Fogazzaro es más ardiente y aco metedor.

Italia aún más que España debiera ser llamada "la de los tristes destinos". Las esperanzas concebidas por los patriotas durante la dominación extranjera, se desvanecen por la lucha de los partidos. Pequeño mundo moderno es por tal causa una sátira desesperanzada, escéptica. Con amarga ironía se burla Fogazzaro de aquel ambiente que por el color de unos pantalones o los adúlteros amores del alcalde se arma una crisis municipal y un aparatoso tinglado retórico. Esta novela de Fagozzaro revela el desencanto producido por una sociedad que se divierte confiada en los salones pintados por Tiépolo haciendo música y conversación en un mundo que se debate "entre el petróleo y los cirios". Estas novelas están concebidas en el vértice de dos mundos, cuando brotan nuevas ideas de las que no podía aventurarse el fruto.

Envoltura.—Fogazzaro está acusado de sensualismo. Por esto y la confusión de sus ideas fueron, sin duda, incluídas en el índice algunas de sus novelas. Más que hacia las personas su sensualismo le inclina a las cosas. A veces hace al paisaje tercero en amores. Las montañas piamontesas despiertan en Luisa su patriotismo aletargado tras la muerte de su hija; el lago, la niebla, las luces, las campanas que parecen de una nave perdida en el mar, el silencio y el recuerdo, reverdecen

su corazón predisponiéndolo a concesiones afectuosas. La abadía benedictina de Praglia, la belleza del paisaje que la envuelve, sumen a Pedro Maironi y Juana Dessalle en un relativo abandono. Pero su entusiasmo se desborda ante las flores. El primer rasgo amoroso de su Francisco Maironi es regalar a Luisa Rigey una flor, una perfumada flor de mandevilia suaveolens. Frente a los volúmenes de Jurisprudencia cubiertos de polvo que se amontonan en las sillas del cuarto de Francisco —aquel cuarto con una cómoda oliente a lirio de Florencia-hay en un vaso, colocado en el alféizar de la ventana, una pequeña gardenia con las hojas esmeradamente limpias. Y en cuanto Luisa y Maironi se instalan en casa de su tío, el ingeniero Ribera, Francisco, deshaciendo los prácticos trabajos del hortelano, obra un jardín en el que alternan esplendorosas, como un ciprés y unos cardos borriqueros, olea fragans, verbenas, peonias, rosas, ficus repens, dalias y glicinas. Fogazzaro se muestra como un perito floricultor con un olfato extraordinariamente sensible.

Dentro de sus novelas equilibra Fogazzaro las distintas formas de exposición: la enunciativa, la narrativa, la descriptiva, la dialogada, la epistolar... El verso mismo se incluye en pequeñas porciones, un verso hecho conforme a sus poetas preferidos, Fóscolo y Giusti. Pero el acierto estilístico de Fogazzaro es la potencia definidora de sus metáforas. Le basta con una metáfora para caracterizar un personaje. De la mujer de Pasotti nos dice: "la señora Pasotti parecía un fardo de ropa vieja envuelto en ropa nueva". Y, al aparecer Esther, seguida de su enamorado Gilardoni, comenta: "Ella entró apresurada, con la cabecita rubia cubierta por una gran capucha negra, como una primavera disfrazada, por capricho, de diciembre. Diciembre la seguía con el cuello envuelto en una gran bufanda, sobre la cual se asomaba, colorada y reluciente, la nariz profesoral, irritada por la nieve." Nunca nos da Fogazzaro, sin embargo, la metáfora limpia, escueta, sin término comparativo o punto de referencia.

La confusión de las ideas no trasciende a la forma. Fogazzaro es siempre elegante, con una elegancia nacida frecuentemente de complicación del período, una complicación que favorece su claridad, esamisma claridad con que uno de sus personajes entrevé el porvenir de su patria: "—¿Qué Italia cree usted que vamos a hacer nosotros? —le dijo el paduano a Luisa—. Ni siquiera su marido sabe cómo será Italia. ¡Y habrá que ver qué raza de italianos saldrá de todo esto! Nuestros hijos nos levantarán un monumento, pero después aparecerán, con

perdón, aquellos puercos sobrinos que todo lo critican y todo lo encuentran mal, y me parece oír lo que dirán: ¡Esta Italia es la que supieron hacer aquellos viejos insensatos!"—Lázaro Montero.

## MUSICA DESDE LEJOS

(FEDERICO SOPEÑA Y NUESTRA VIDA MUSICAL.)

DURANTE veinte años, el proceso de nuestra vida musical ha venido espoleado y conducido por un solo hombre. "Música y músicos de hoy", música y músicos de ayer mismo, que el primer libro de Adolfo Salazar, parte —hacia dónde?— de una fecha que señala a un tiempo la aparición del Armisticio y la desaparición de Claudio Debussy. Hasta que al paso de los días, danza de las horas, aun sobre la marcha, nuestra guerra civil dejaba en prensa su última obra aquí editada.

En cuyo capítulo final puede leerse: "He procurado exponer por qué razón el Arte de la Música tal como lo concebimos tedavía, pierde en el siglo xx su función social, es decir, por qué parece condenado a morir. Conviene no desolarse demasiado pronto. No quiero significar, que el arte sonoro vaya a desaparecer sobre la faz del planeta. Esto es asunto completamente diferente. De cualquier modo, si la música actual está destinada a morir y yo no me equivoco, alguna otra música, impensada en sus hechos auditivos y en su manera de actuar, se levantará en este siglo." 1936. Ciclo cerrado. Punto final, aun más que punto de parada.

Dos meses después de su liberación, los muros de Madrid sostenían, radiantes, los primeros anuncios de conciertos: la guitarra de Regino vuelve a sonar, honda y lejana, y el modesto maestro Vega, con una orquesta improvisada, convoca de nuevo al entusiasmo. Desde entonces, a través de cuatro años decisivos, con una guerra universal al fondo, irrumpe entre nosotros una vida nueva musical, cuyos fastos y caracteres más importantes, confiados a la memoria del corazón, son estos:

- 1) Descubrimiento de un pianista genial de veinte años: Arturo Benedetti.
- 2) Reorganización de las dos grandes y viejas orquestas españolas: Filarmónica y Sinfónica.

- 3) Creación de una Comisaría General de Música, una Orquesta Nacional y una Agrupación Nacional de Música de Cámara.
- 4) Reposición del "Retablo", escenificado, y estreno del "Concierto de Aranjuez".
- 5) Visitas de Casella, Viñes, Gieseking, von Karajan, Mengelberg y Schuricht.
- 6) Redescubrimiento de Brahms: conciertos de la Filarmónica de Berlín: Boehm, Clemens Krauss, Knappertsbusch.
- 7) Visitas de la Orquesta de Von Benda, visitas memorables que imprimen carácter en el alma de la nueva promoción de aficionados españoles.
- 8) Renovación de los antiguos auditorios, ya desgastados e insinceros, por un alud de gente moza, ávida y fresca, que acude en avalancha a las salas de conciertos y se abandona ingenuamente a las apoteosis más fáciles.
- 9) Incorporación a la crítica musical madrileña de tres jóvenes nombres. Un concertista genial, Sáinz de la Maza. Joaquín Rodrigo, el último gran compositor hispano de este tiempo. Y un muchacho de veintitantos años, alegre y gordinflón, que viene de la Universidad y se llama Federico Sopeña.

Aquel "yo soy yo y mi circunstancia" de Ortega, vuelve a tener aquí otro ejemplo, práctico y evidente. Ese Sopeña, que es un espíritu fragante, capaz de toda poesía, ha pasado también por el Conservatorio. Lleva en su bagaje cantidad suficiente de cultura técnica para no convertir, si habla de música, sus crónicas en líricos deslices, tropos ignaros, romanzas sin sentido o sinfonías tontas. Y en un Arriba juvenil, aula de ilusiones, el cauce mejor para todas las inquietudes del momento, lucha a brazo partido, con brazo poderoso y entero mejor dicho, contra las estrecheces del espacio y la aridez del tiempo. Pues ya está dicho, la música había caído, aquí y fuera de aquí, a un punto muerto. ¿Quién quiere salir a la espera de una nueva aurora? ¿Y encender el fuego de la antigua llama?

Armoniosamente bandeado de la más honda nostalgia al más alto arregato, deja oír Federico, en la letra menuda que la miseria y restricción del mundo imponen, sus generosas voces de primavera. Fueron sus críticas las más hermosas, y también las más necesarias, que entonces pudieron leerse, ¡qué insondables e imperecederos mediterráneos descubre! Sopeña tenía pocos años y en pocos años no caben

muchas músicas. Así, en cada concierto halla un tesoro y no hay programa, por manido que sea, que no le guarde cien recodos de emoción entre sus dobleces. Hasta la desteñida ópera italiana, la pobre, es casi nueva para él. Y aun para esta última experiencia reserva Sopeña inéditos caudales de sorpresa y ternura. Piensa mal quien piense que atisba en estas líneas el más ligero dardo de ironía. Yo no concibo un destino más feliz. Durante cuatro años, Federico Sopeña ha puesto cotidianamente a la pasión errabunda, inocente y pueril, de multitudinarios auditorios, ardiendo a alta tensión, el contrapunto de su propia pasión, disciplinada y pura; un fuego de ilumina en vez de consumirse y ese toque sabio y candoroso, casi angélico, que tantas veces centellea en sus crónicas, devolviéndoles a las cosas su primera luz.

Por eso la literatura de Sopeña, por encima del tiempo al que sirve, mientras le va midiendo el eco a la nostalgia, está llena de brotes, acechos y corazonadas, quizá decisivos para el más inmediato porvenir. Por eso su estilo, levantado y tierno, de verde arbusto, frente al reseco acento intelectualista y didáctico de Salazar, ha tenido siempre el tono y el sentido que ahora aquí hacían falta. Por eso, cuando recoge en un primer libro sus ensayos más dignos de consideración, las líneas del índice de capítulos llevan estos nombres vulgares: Mozart, Strawinsky (¿recordáis?, "una pandereta cae dulcemente al fondo de la orquesta"), Ravel, Falla. Estos nombres, elementales y eviternos, perennes puntos de llegada o de partida, lugares comunes cobdiciaderos para el hombre cansado e incansable.

Además, el joven Sopeña, en quien la voluntad es tan robusta como la figura y el fervor, fué un largo plazo secretario de la Comisaría General, y desde allí hostigó intrépidamente cientos de ajenas voluntades. La Música volvió a sonar. Los viejos bronces, volteados con fe, a bandazo limpio, repitieron sus más gloriosas voces, mientras Sopeña, alborotado, lanzaba en sus escritos alegres campanas de papel al vuelo. Los músicos de España saben lo que le deben. (Alguno de fuera de España, también. Al primer recital de Benedetti asistimos veinte o treinta personas: La tarde anterior había interpretado con orquesta, a teatro lleno y genialmente —a pesar de Mendoza Lasalle—, el "Concierto" de Grieg. Sólo un crítico, Federico Sopeña, se adelantó a proclamar tal genialidad. El resto del auditorio sigue acampado todavía al pie de la higuera.)

Hablo, claro está, de unos años atrás. Después de todo, Sopeña deja escrita una biografía de Turina y una tarde cualquiera —ya

lo he contado en otra parte— vuelve la espalda al triunfo y se va a los claustros del Seminario de Vitoria. Huésped de la eterna y segura Armonía, allí, donde el silencio mismo es laude y antífona, "porque halle el psalmo tránsito espacioso", como en el verso de Quevedo, cierra Sopeña el generoso oído a las voces del tiempo para escuchar a su Dios, que siempre pide al alma melodía sin fin y sin cadencia, y al mundo un solo, perfecto y supremo acorde. No impedias musicam, repite Claudel.

La partida. Los adioses. Memorias de músicas. Adiós, adiós a los amigos. Adiós emocionado a Ricardo Viñes, maravillosamente escrito al día siguiente de su muerte. En su retiro y estando ya la casa sosegada, topa Sopeña en un libro de Sellmair con el violín de Newman. "Somos bastantes los que hemos aprendido a rezar, a rezar bien —dice nuestro crítico—, empujados por la melodía, heridos y salvados, a la vez, como la cuerda por el arco. Esto me llevaba yo a la soledad, y desentrañarlo cuando la música era sólo memoria constituía una angustiosa faena que mutilaba no pocas horas, presentidas por mí como definitivamente serenas." "Mientras tanto -completa en otro sitio-, quien quiso ser llevado por Dios entre la música sigue soñando con la música de sus horas buenas. Así debe ser." Pero el arco del violín de Newman no deja de alancearle el corazón. No impedias musicam. "Imposible es predecir con qué música nos espera la próxima aurora." Sopeña pide, después del chaparrón romántico, tremenda tempestad o simple chubasco, una música nueva, limpia y nueva, entrañablemente soterrada en las mismas aguas de la vida, sin estrado ni escena, más alejada del concierto y el espectáculo. "Es una música que he empezado a soñar entre la rigurosa y dulce disciplina del gregoriano." Esta es la clave de su Música desde lejos, el libro de ensayos musicales (1) que acaba de editar.

Yo no soy crítico ni erudito, ni quiero parecerlo. Amo la música, nada más. Pero quiero que los posibles comentarios al último libro de Sopeña no padezcan la ausencia de una mirada interesada y comprensiva hacia eso que yo veo en él fundamental. Ese mensaje que, por los hilos de los cinco pentagramas que abrazan sus portadas, graciosamente dibujados por Escassi, nos envía. Música desde lejos es un libro de despedidas. Sus ocho ensayos hablan de música romántica. Puesto a es-

<sup>(1)</sup> Federico Sopena: Ensayos Musicales. Editora Nacional. Madrid, 1945.

coger, "Verlaine-Fauré" es el que más envidio. La prosa de Federico, aun en agraz, no había conseguido nunca tan punzante hermosura. ("Todo el que se regocije con esa petición de inmortalidad suplicada por la lírica, debe dejar, en el caso de Verlaine, un rato para el pasmo: palpar ese soplo angélico, esa ternura, esa especial serenidad, nacidas de un fango raro hecho de flores podridas, podridas hasta por las propias lágrimas. Una sola flor sobre un estercolero, un suspiro tenue en la embriaguez, una sonrisa de niño entre harapos, atestiguan bien ese padecer fuerza al cielo que parece muchas veces la inspiración"). Pero es el primero, "El punto de parada", quien explica y justifica, en su entera y verdadera unidad, todo el volumen. Adiós a un mundo que sólo quiere volver a ser romántico y su música. "Es mi punto de parada como crítico." Punto y aparte.

Que ningún filisteo se imagine que F. S. preconiza una vuelta formal a la música de iglesia. Un torpe desandar los ilustres caminos que van de la polifonía sacra, al madrigal y al lied; de la virtud, al virtuosismo; del arte eclesiástico, al concierto y sinfonía profanos, al poderoso maelstrom romántico que halla en la gran orquesta su gigantesca caja de resonancia. Mas, la verdad sea dicha, todas las "Perspectivas hacia el futuro", véase Adolfo Salazar, son bien desoladoras. Si algo puede salvar a la música de una bárbara recaída en la naturaleza, que, a fin de cuentas, siempre es muerta, será un regreso apresurado a la recóndita armonía del corazón del hombre: su sentimiento religioso. Clama Sopeña por una nueva estética, tan ordenada y ascética como sea. No tenemos el mote de reaccionarios. Ni Schoënberg ni Strawinsky, se asustaron de ella.

Tampoco Falla. Con las menudas páginas del libro de Sopeña entre las manos, yo pienso en ese pequeño trujamán que, al costado de los títeres de Maese Pedro, lleva un motete entre los labios. Pienso en el Concierto para clavicímbalo, ese Escorial sonoro, piedra esencial y punto de partida para la otra música que el mundo necesita. Que quizá España sólo puede darle. Pues sólo un ser gloriosamente humillado ante el Señor, como Manuel de Falla, puede tener exacta conciencia de esa música —íntima, tierna, cotidiana, heroica; serena y perdurable— que pide Sopeña desde lejos para la vida de los hombres.—José María Claver.