



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPANICA

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO «MENENDEZ PELAYO»
NUM. 4 — MADRID, 1982

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPANICA

PUBLICACION DEL SEMINARIO "MENEDEZ PELAYO" DE LA
FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

SUMARIO

ARTICULOS

VISION DE LA NATURALEZA EN DOMINGUEZ CAMARGO, por <i>Carmen de Mora Valcárcel</i>	5
SAN JUAN DE LA CRUZ, POETA DE LA CONTEMPLACION, por <i>Armando López Castro</i>	21
CREACIONISMO Y CUBISMO: EL EJEMPLO DE GERARDO DIEGO, por <i>Kathleen N. March-Martul</i>	27
ADICIONES A UN CATALOGO DE NOVELAS Y NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX, por <i>Amancio Labandeira Fernández</i>	41
JOSE BERGAMIN, DIRECTOR DE "CRUZ Y RAYA" (1933-1936), por <i>Mmanuel J. Alonso García</i>	93
LECTURA DE UN POEMA DE DELMIRA AGUSTINI, por <i>Trinidad Barrera López</i>	109
LA POESIA INEDITA DE MARIA LUISA MILANES, por <i>Zenaida Gutiérrez-Vega</i>	117
ANTONIO DE ZAYAS, PRINCIPAL POETA DEL PARNASIANISMO ESPAÑOL, por <i>Fernando González Ollé</i>	129

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

UNA NOTA AL "ESTASIS DINAMICO" DE JUAN RAMON, por <i>B. Ciplijauskaité</i>	149
JUAN RAMON JIMENEZ: EL TEMA DE LA OTREDAD, por <i>Joseph A. Feustle, Jr.</i>	157
JIMENEZ Y ALEIXANDRE: HACIA UNA CONCEPCION DEL ESPACIO POETICO, por <i>María Teresa Font</i>	163
INTENTOS DE TRASCENDENCIA ESPACIALISTA EN DARIO Y JIMENEZ: "VENUS" Y "ETERNIDAD, BELLEZA...", por <i>Graciela Palau de Nemes</i>	173
LECTURAS EN MOGUER: ROSSETTI Y SHAKESPEARE, por <i>Howard T. Young</i>	181

ETAPA HISTORICA Y TRANSFORMACION ESTILISTICA EN JUAN RAMON JIMENEZ, por <i>John C. Wilcox</i>	189
EL ULTIMO REVIVIR JUANRAMONIANO: <i>LEYENDA</i> , por <i>María A. Salgado</i>	199
LA ESTACION TOTAL DE J.R. JIMENEZ O LA PLENITUD RADIANTE, por <i>Gilbert Azam</i>	207

CONFERENCIAS

GIOVANNI BOCCACCIO Y EL MUNDO CLASICO, por <i>Félix Fernández Mur- ga</i>	227
SANTA TERESA DE JESUS, por <i>Marcelle Auclair</i>	245
AUTOBIOGRAFIA Y REALISMO EN "EL SI DE LAS NIÑAS" DE MORATIN, por <i>Russell P. Sebold</i>	255

RESEÑAS	269
-------------------	-----

COLABORADORES DE ESTE NUMERO (orden alfabético):

ALONSO GARCIA, Manuel J.
 AUCLAIR, Marcelle
 AZAM, Gilbert
 BARRERA LOPEZ, Trinidad
 CIPLIJUSKAITE, B.
 FERNANDEZ MURGA, Félix
 FEUSTLE, Joseph A.
 FONT, Teresa
 GNUTZMANN, Rita
 GONZALEZ OLLE, Fernando
 GUTIERREZ VEGA, Zenaida
 HUERTA CALVO, Javier
 LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio
 LOPEZ CASTRO, Armando
 MARCH-MARTUL, Katleen N.
 PALAU DE NEMES, Graciela
 PEREZ BLANCO, Lucrecio
 SALGADO, María A.
 SEBOLD, Russell P.
 WILCOX, John C.
 YOUNG, Howard T.

SECRETARIA:

Alcalá, 93.-MADRID-9 - Tel 431 11 93

Cubierta: *Leandro F. de Moratín, joven*. Por Francisco de Goya

Depósito legal: M. 12.038 - 1980

Imprenta Taravilla (Suc. Vda. de Galo Sáez)

ARTICULOS

VISION DE LA NATURALEZA EN DOMINGUEZ CAMARGO

Por Carmen de Mora Valcárcel
Universidad de Sevilla

En la actualidad, cualquier aproximación al poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo cuenta ya con un camino crítico rectamente trazado a partir de las pinceladas magistrales esbozadas por Gerardo Diego sobre sus pasajes descriptivos, o de los aportes eruditos de Meo Zilio, y el importante cotejo que con las *Soledades* gongorinas le hiciera Emilio Carilla, por citar algunos de los críticos que más extensamente se han ocupado de su obra.

Tal vez esa facilidad nos haya tentado para continuar por terrenos ya roturados, como son los pasajes descriptivos. ¿Pero acaso no constituyen el mayor atractivo del *Poema Heroico* para todo lector que, libre de prejuicios, sea capaz de leer la obra que Menéndez Pelayo tachara como “uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo”?

Afortunadamente, pasó también la época de reivindicar su figura. Si después del importante plantel de críticos que —ya por lo barroco, ya por su propia calidad— se han acercado a Camargo no se le concede el lugar que merece en la literatura hispanoamericana es que será su destino permanecer como autor de segunda fila, fiel y disciplinado discípulo de Góngora. Por esta razón, al leer a Camargo con una cierta justicia se nos impone el criterio de mostrar aquellas cualidades poéticas que revelan su originalidad aun a pesar de la influencia del poeta cordobés.

Al lanzarse a escribir el *San Ignacio* el jesuita Domínguez Camargo se estaba definiendo como un escritor inmerso en las corrientes de su tiempo; de un lado, el espíritu de la Contrarreforma continuaba estimulando la poesía religiosa en España como en Hispanoamérica; de otro, la labor cultural llevada a cabo por la Compañía de Jesús en aquellas tierras atraía el interés poético, como revelan los numerosos poemas dedicados a su fundador. Refiriéndose a ello escribe Meo Zilio: “En Camargo, por lo tanto, jesuita y poeta y hombre cultísimo, se cruzaban dos corrientes de tradición ignaciana, a su vez entrelazadas y convergentes: la didascálico parenética y la literaria” (1).

Este mismo autor, al tratar sobre la calidad genérica del poema afirma que “debe colocarse dentro de la épica *sensu stricto* no sólo porque su objeto principal es cantar la epopeya del héroe de la Iglesia y sus admirables hazañas espirituales, sino también por su estructura, su tono, su lenguaje general, su técnica y la misma poética que lo sustenta” (2). Pero, a continua-

ción, reconoce con Carilla los altos valores líricos que lo adornan.

Picón Salas vislumbra perfectamente la cuestión cuando escribe: "Como un prejuicio de la retórica aristotélica que había exaltado el Renacimiento, la epopeya conservaba todavía su primacía entre los otros géneros poéticos, pero se había perdido ya el aliento que la animaba. *Con espíritu lírico se hacen ahora poemas épicos*. En la literatura criolla observamos esta decadencia interna de la epopeya cuando se pasa de los cuadros dramáticos de *La araucana* al mundo más idílico que guerrero de *El arauco domado* de Pedro de Oña" (3).

A pesar de que el poema de Camargo resulta diferente de las *Soledades* por su propia base argumental de tipo religiosa y narrativa, coincide con ellas en el alarde descriptivo, el lujo de detalles en escenas aparentemente accesorias de la trama en las que el poeta se pierde sin que parezca poder encontrar su hilo de Ariadna. Podemos afirmar, pues, que en el *Poema Heroico* alternan narración y descripción; la primera, aplicada a la vida del Santo; la segunda, a la pintura de la naturaleza principalmente, elemento este último que llega a adquirir un nuevo valor en la poesía barroca. Así lo ha puesto de relieve Emilio Orozco Díaz: "Este aludir al pincel poético señala la esencial razón que determina el surgir del nuevo género: el actuar el poeta con una intención u orientación pictórica algo general y predominante en el desarrollo y orientación de las artes todas en el Barroco; lo que determina la sobrevaloración en la poesía de los elementos visuales: el recrearse con los efectos pictóricos de contrastes, matices y armonía de luces, sombras y colores.

Esta orientación favorece, y en parte fundamenta, la ampliación temática que caracteriza al Barroco: la entrada del cuadro de paisaje, de naturaleza, perspectivas e interiores y asimismo la visión próxima de los elementos de la Naturaleza como las frutas y flores e incluso de las cosas correspondientes al mundo de lo artificial e inanimado" (4).

Sirvan tales presupuestos a manera de pórtico para el análisis que me propongo realizar de algunas descripciones que iluminan de manera dispersa los versos del *Poema Heroico* y, lo que es más importante, para determinar la visión de la naturaleza en Domínguez Camargo.

1. *La técnica descriptiva.*

a) Funciones.

En este primer apartado he tratado de seleccionar una serie de descripciones más o menos extensas y heterogéneas que por su propia diversidad proporcionan mayor exactitud a las conclusiones que de ellas pueden extraerse: (5)

- D-1 Descripción de flores en el bautismo del Santo. (PH, I, 34-41)
- D-2 Descripción de un banquete celebrado tras el bautismo. (PH, I 51-68)
- D-3 Descripción de la cueva de Manresa. (PH, II, 107-117)
- D-4¹ Descripción de un grupo de serranos y serranas que se divierten. (PH, II, 165-173)
- D-4² Descripción de una comida rústica al aire libre. (PH, II, 174-184)
- D-5 Descripción de una comida rústica en un albergue. (PH, IV, 107-120)
- D-6 Descripción de un jardín. (PH, V, 103-109)

Puesto que la descripción se ha definido como una expansión del hilo narrativo (6), cabe plantearse qué función le corresponde, en este caso, en el desarrollo global del canto correspondiente. La descripción representa diversos papeles en el poema ignaciano. La primera de las que hemos citado desempeña una función meramente ornamental: poner de manifiesto la opulencia en la celebración del bautismo del Santo en marcado contraste con su nacimiento en un establo.

Más esencial en su ornamentalidad que la anterior, la descripción del banquete expresa la abundancia con afán totalizador y elige como unidades constitutivas habitantes procedentes de los tres elementos: tierra, mar y aire que, junto con el fuego, constituyen en la filosofía griega el principio de todas las cosas:

Paradas mesas la opulencia tuvo
al número de huéspedes lustroso,
que en lo mucho exquisito se entretuvo
si mucho se admiró de lo precioso;
tela donde un estómago mantuvo
de los cuatro elementos victorioso,
*pues ni la tierra piel, la mar escama,
ni el aire pluma le negó a la llama.*

(I, 51)

Elementos que, anunciados metonímicamente en la estrofa introductoria, se desarrollan de forma analítica en las octavas siguientes, animales, aves y pescados: pavo, ternera, gallo, conejo, pájaro, ciervo, sábalo, atún, etc.

En "La cueva de Manresa", si bien lo que se describe es el escenario natural, éste no deja de tener un cierto matiz moral y religioso: poner a prueba la resistencia física y moral del Santo en los días que hiciera penitencia en ella. En consecuencia, sustantivos, atribuciones y matizaciones adverbiales inciden hiperbólicamente en resaltar lo inhóspito, lo escarpado de aquel lugar apenas transitado por el hombre.

Más necesaria desde el punto de vista narrativo es la descripción del grupo de serranos: Ignacio, después de siete días de ayuno implora sustento a Dios y, hallándose en ello, aparecen unos serranos quienes, tras divertirse con cantos, danzas y juegos atléticos celebran una comida rústica, advierten a distancia la presencia famélica de Ignacio y deciden enviarle alimento:

Con sauce y sauce en cóncava cuchara,
agotaba en el fresno su fatiga
el embriagado pan, de quien avara,
cada serrano se afectaba hormiga:
cuando a Ignacio famélico repara,
el más anciano, y a escalar obliga
el risco a un joven, que piadoso lleve
cuanto Amaltea de su cuerno llueve.

(II, 184)

Lo que en apariencia constituye una obstrucción del hilo narrativo se convierte en un necesario artificio técnico; es, en efecto, una manera de proporcionar al Santo el alimento preciso para sobrevivir sin que el recurso resulte demasiado artificioso o milagroso. Además, las escenas descritas sirven a

Camargo, amante del claroscuro como todo buen poeta barroco, de contraste con las patéticas de la penitencia de Ignacio. En esta misma línea se encuentra la descripción determinada por la necesidad de Ignacio de hacer un alto en el camino para protegerse del “tormentoso Abrego”.

La última descripción relativa a un jardín contiene una función sensual cuyo objeto se reduce en último término al tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”: mostrar uno de los motivos que indujeron a un discípulo del héroe a querer permanecer en compañía de un ermitaño.

El eje de la descripción es el efecto seductor que ejercen las flores en los sentidos del joven con objeto de retenerlo. La rosa atrae sus ojos:

Hojosa imán la rosa descollada
prende su corazón en sus abrojos
cuando, purpúrea cuna regalada,
mece las niñas de sus tiernos ojos
al tiempo que, del aire retozada,
en los halagos de su seno rojos,
en blandos a la vista da rubíes
mullido lecho, en copos carmesíes.

(V, 104)

El lirio lo seduce con su perfume:

El lirio, su copa de olorosa plata,
con el aljófár que le dio el aurora,
en los dulces venenos que desata,
sus sedientos afectos enamora;

(V, 105)

La vid le ata anillos al pie con sus eslabones; las mosquetas, por su forma, parecen dispararle dardos olorosos “en el arco diáfano del viento”, y al influjo de los fragantes jazmines “dio, suave de sus potencias la rendida llave”, mientras el clavel lo enreda como un laberinto entre sus poblados pétalos.

En fin, esta sucesión escalonada en gradación ascendente del proceso seductor que ejercen las flores del jardín culminan en la estrofa 109 donde la hiedra, agarrada al joven con sus múltiples brazos, simboliza la cárcel de la duda que lo retiene y lo induce a desear permanecer en el jardín.

Esta idea del jardín como “halago de los sentidos” aparece ya de manera explícita en el poeta granadino Soto de Rojas, cuya influencia bien pudo alcanzar a Camargo a través de su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), pues muchas de las metáforas manejadas por Camargo en esta descripción se asemejan a algunos fragmentos del *Paraíso*, en los que hallamos ese predominio del placer de la vista, de lo olfativo y táctil aunque de manera más preciosista y compacta. Del *Paraíso* ha dicho Orozco-Díaz: “Junto al recreo de los ojos, junto a los aromas y fragancias, insiste el poeta en el recreo de los oídos que forman la música de las aguas y el canto de los pájaros; pero sobre todo fundido, entrelazado en un colectivismo sensorial análogo y paralelo al colectivismo artístico que como ideal estético buscó todo el Barroco” (7).

b) Red retórico-semántica.

Varios núcleos semánticos presentan las descripciones que venimos analizando: botánica de jardín, naturaleza muerta, animales, elemento físico, grupo humano.

El tema de la botánica de jardín, presente en D-1 y D-6, es considerado unánimemente como la expresión más típica del espíritu barroco: "Es bien significativo que desde campos distintos y desde puntos de vista ideológicos contrarios se haya llegado igualmente a destacar el jardín como la mejor expresión o símbolo del Barroco" (8). El dominio del autor del *Poema heroico* en este terreno alcanza sus más altas cimas en esas octavas coloridas y acumulativas del libro primero dedicadas al bautismo de Ignacio de Loyola. El tema se anuncia con una estrofa introductoria mediante una hipérbole que compara el número de flores con el de los astros del firmamento:

Despobló los jardines culta flora,
de cuanta emulación de las estrellas
el cielo verde de Pomona mora,
astrónoma gentil de flores bellas:
obediencias fragantes que, a la aurora,
al contacto dio el campo de sus huellas;
en quien (por no dejar su esfera propia)
los astros todos le remiten copia.

(I, 34)

Finalmente, las víctimas del motín:

Tierno el melón, calado de una herida,
escrito su epitafio, cayó muerto,
cuando lanzando su purpúrea vida,
inerte la granada, el pecho abierto,
la mesa del crüor dejó teñida;
frío el cohombro, o temeroso o yerto,
yace enterrado entre la roja guinda
que, hecha una sangre, no escapó por linda.

(II, 181)

La paz sobreviene cuando la ensalada se adereza con aceite, especie de neutralizador capaz de hacer grato al paladar el picor o acidez de tan hererogéneos sabores:

cuando la paz en el aceite vino,
en muchos claros ojos desatados.

Por su parte, el mundo de los animales juega un papel muy peculiar en las descripciones de Camargo.

Una característica propia del arte barroco consiste en aproximar mediante la imagen o metáfora dos elementos que fuera del contexto permanecen disociados. Lo hemos comprobado a propósito de las alusiones mitológicas; pero cuando no es el mito, Camargo suele adoptar como alusiones referencias a otros animales así, para describir la salida de un atún de la roca en que se hallaba oculto traspone el acto al rito taurino de la salida del toro:

Del coso sale, que muró una roca,
a la plaza del piélagos espumoso
toro el atún marino, que convoca
al uno y otro remo perezoso.

Es obvio que la representación de la masa del atún desplazándose en su salida brusca de la roca gana en plasticidad al compararla con la masa del toro que sale del coso. La base de la comparación es eminentemente cinética. Este recurso amplificador para enriquecer la expresividad poética suele ser manejado por Camargo con frecuencia. Otro ejemplo significativo aparece también en D-2 cuando se explica el abandono de la orilla por la barca que se adentra en el mar con la imagen del halcón que remonta el vuelo desde la percha hasta las regiones celestes:

Alada de dos remos, la barquilla,
halcón a quien dió el remo leve pluma,
de la alcándora absuelta de la orilla
rompe en región azul nubes de espumas.

Una característica de estas descripciones pormenorizadas es la reticencia del poeta para denominar a la flor por su nombre, envolviéndola en cambio en un ropaje retórico-mitológico; casi siempre introduce en primer lugar el elemento metafórico para relegar a un plano secundario el objeto real, como si jugara a intercambiar planos. Este procedimiento vendría a ser en grado menor el resultado poético de un modelo popular, la adivinanza, que Domínguez Camargo ensaya en otras partes del poema, como Gerardo Diego ha sabido apreciar: "El modelo popular de estas evocaciones naturistas no es otro que las adivinanzas para niños y mayores. Para que el incentivo poético sea mayor, Góngora gusta a veces de suprimir la solución y no nombra el ave, al cuadrúpedo o a la flor poetizada, dejando al lector que la adivine a través del fausto del metaforismo que la alude y la elude" (10).

No menos lúcido es el recurso de la aposición, donde Camargo logra verdaderos aciertos:

lirio = Cintia de flores
rosa = gallo del prado
clavel = Marte del prado
Clicie = hojosa imán de Febo
la clavellina = Mercurio de los huertos
lirio = Saturno de los huertos

Este procedimiento se repite en D-5 cuando califica a los frutos:

la avellana = sordo cascabel
la nuez = arrugada antes que cana
la granada = pelícano de frutas

Algunas, por su ingenio, recuerdan la gregería que diera fama a Ramón Gómez de la Serna.

Pero el tema más repetido en las descripciones del *Poema Heroico* es el de la naturaleza muerta, considerada en sus más diversas facetas en el entorno del banquete o comida.

En D-2, primera manifestación de este tipo, el mito sirve también de molde para destacar una cualidad del objeto o del ser. Por ejemplo, en la oc-

tava 55 se refiere a lo codiciable de la ternera a través de una representación simbolizada del mito de Júpiter y Io. En la 57 es Dédalo encerrado en el laberinto quien simboliza al conejo con su facilidad para internarse por los más adustos caminos de la sierra.

Alma de las arterias de la sierra,
en blandas pieles Dédalo mentido;
aquel que en laberintos mil se encierra
en un taladro y otro que ha torcido
conejo, (...)

En la octava 58, el pájaro que con su vuelo dibuja mil formas distintas en el aire es un Numa con sus poderes mágicos. En la 59, el ciervo destrozado por el can se asocia al mito de Scila, monstruo emboscado en el estrecho de Mesina.

La vanidad y poligamia del gallo le lleva a definirlo como "Gran turco de las aves arrogantes", imagen que también utilizaría a comienzos del siglo XX el modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig en un poema de *Los Extasis de la montaña*. Y la vistosidad del pavo le sugiere una imagen exotista del indio con sus trajes de plumas que tanto poder de sugestión tendría en el romanticismo hispanoamericano:

el ave que...
ya del Inca es diadema, ya vestido.

En D-4 la red retórica que forma el ropaje metafórico de los componentes temáticos no es el mito sino el vocabulario del motín o pelea entre los elementos vegetales de una ensalada sugerido por los rasgos más plásticos de los mismos: el color y la forma.

Al principio los vegetales se enfurecen unos contra otros: el ajo, provisto de dientes, "ladraba sobre el lienzo o lo mordía"; el puerro se ponía blanco de ira o, lo que es lo mismo, "encendido en cólera"; la escarola, "la frente arrugada y el vestido", se enfurece contra el ajo.

Seguidamente pasan a la acción ofensiva: la lechuga "desenvaina" sus hojas, verdaderas espadas punzantes, arremetiendo contra el pepino, "con ella muy picado", en que el poeta juega con el doble sentido de la palabra picado: molestarse y estar cortado a trozos. La sal interviene con sus propiedades curativas y la berenjena, emparentada con el pepino, "se retiró triste". No faltan los que tratan de protegerse con sus defensas naturales: la cebolla con los escudos de su bulbo:

un escudo ha embrazado y otro escudo,
y de dobles paveses se ha ceñido
la cebolla.

La alcachofa con las mallas de sus hojas, y la castaña, "erizo rudo", se oculta en su caparazón impenetrable.

Este tema introductorio desencadena la aparición de una serie de subtemas, de una nomenclatura cuyas unidades constitutivas están en relación me-tonímica de inclusión con él: el lirio, la rosa, el girasol, la clavellina, el jaz-

mín. A su vez, estos subtemas dan lugar a una expansión predicativa de carácter metafórico constituida por elementos poéticamente valiosos junto a alusiones mitológicas. Respecto a estas últimas, sabemos cómo desde el Renacimiento y, muy acentuadamente, en el Barroco, los fenómenos de la realidad quedan definidos por una “polar mitológica” que les sirve de referencia fija:

lirio-----	luna-----	Cintia
rosa-----	gallo-----	Venus
clavel-----	rubí-----	Marte
girasol-----	águila-----	Febo
clavellina-----	oro-----	Mercurio
lirio-----	noche-----	Narciso

El objeto real, la flor, se compara con un animal (águila, gallo), con una piedra o metal precioso (rubí, oro) o con elementos considerados “bellos” poéticamente por su misterio (luna, noche), y con una divinidad con la que guarda alguna relación. Los elementos agrupados en la segunda columna siguen esa tradición gongorina que Dámaso Alonso ha denominado “léxico suntuario y colorista”, pues han sido seleccionados por su nobleza o colorido.

A pesar de la aparente oscuridad de estos versos a que nos referimos, existe una proximidad entre los distintos términos de la relación que facilita su comprensión a cualquier lector que posea unos conocimientos mínimos de la tradición clásica y su empleo de la mitología. Por otra parte, las figuras mitológicas son las más comunes. Así, por ejemplo, el lirio, cuando está cerrado, se parece a la luna en cuarto menguante, y la disposición de sus pétalos a las flechas del carcaj de Cintia. La rosa recuerda al gallo por su color intenso y al lucero Venus por la luminosidad.

Los pétalos del clavel son rojos como el rubí y figuran parapetos o escudos protectores como los de Marte, dios de la guerra. El girasol asoma por entre las demás plantas y flota por ello en las alturas como el águila, así, absorbe como ninguna la luz de los rayos de Febo.

Culmina la descripción con una octava paralela a la que sirvió de introducción en cuanto a la naturaleza de las metáforas:

jardín	=	firmamento verde
-----		-----
flores		astros

Es precisamente este recurso el que sustenta la estructura del poema más conocido de Camargo, “A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo”, con la imagen del arroyo-potro desdoblada de manera continua a lo largo de toda la composición. El efecto es hiperbólico pues siempre el elemento figurado posee más intensidad en la cualidad que se quiere resaltar: el ímpetu en el potro y en el toro, la velocidad en el halcón.

El mundo físico y el animal se funden en la descripción de la cueva de Manresa, lugar donde, según la biografía del Santo probablemente manejada por Camargo, aquel hiciera penitencia durante un año (11).

El mundo físico toma cuerpo en la representación de la cueva en sí con

precisas reminiscencias del *Polifemo*, pero más interesante por su trascendencia en la obra de Camargo es el motivo del arroyo —magistralmente desarrollado por el poeta en la composición ya citada— comparado aquí con un “cometa crinito” que no deja de recordar la crin del caballo. Y no es la única vez que lo emplea; por lo menos en tres ocasiones hallamos el mismo motivo aunque utilizado con distinta función:

En el canto primero, estrofa 140, es objeto de una comparación mítica: el poeta asemeja la actitud de Ignacio cuando desde los muros de Pamplona al ver huir a los suyos les detiene la carrera con sus palabras a la de Orfeo, tocador de cítara a cuyos cantos se atribuían propiedades mágicas como las de reprimir el arroyo con los frenos de su cítara. De este modo, si el arroyo es “potro cristalino”, Orfeo es el “auriga” ” y la cítara los “frenos”.

En el canto segundo, octava 25, aparece la metáfora de manera muy oportuna en el contexto poético, pues Camargo está haciendo referencia a la obediencia que los elementos de la naturaleza prestan a Dios, para conseguir resaltarla al máximo recurre a elementos de suyo violentos e impetuosos como el arroyo: “caballo de cristal”... espumoso... rápido”, pero

esa violencia incorregible, enfrena
con blanda rienda Dios.

El portento es que si bien el río se rinde ante Dios, su pecho continúa manteniendo el ímpetu:

ceja en los pies, que el pecho sobre el viento,
o más veloz lo huella o más violento.

Hermosa metáfora para explicar por simple mediación divina el movimiento de las aguas que corren por la tierra. Más tópicos son los elementos que intervienen en la estrofa 117 del canto cuarto con imágenes como: “potro de vidrio corre desatado/ un arroyuelo...” o “espumas labra en cuantas le han atado/ guijas la boca...”

Continuando tras este paréntesis con la descripción de la cueva de Manresa, no cabe duda de que Camargo trata de representar un ambiente natural salvaje y hostil dotándola de atributos animales; así, al detallar los componentes vegetales que crecen en torno a la cueva, la zarza es gallo (“de verdor crestada”) o grifo (“sus grifos de esmeralda”) o, finalmente, hidra (“hidra del risco”). Con ello, Camargo se nos muestra como un escritor muy barroco, amante del dinamismo y la plasticidad hasta la metamorfosis.

En contraste, la descripción de las flores suaviza de algún modo el paisaje, y el arroyuelo, ya reposado después de haber quebrado su cristal, retoza en el “ameno prado” aprisionando las flores:

Pocas aldeanas flores encarcela
con eslabones de torcida plata
el arroyuelo...

Uno de los aspectos más curiosos de esta descripción es la ordenación nada arbitraria de los subtemas. En primer lugar, según hemos visto, aparecen elementos que ocupan un grado inferior en la escala del ser, seres inanimados

e insectos, reptiles y anfibios. En la octava 113 contemplamos en sus respectivas actividades la “espiritosa lagartija”, “la sierpe zahareña”, “el caracol anudado a las guijas” y las hormigas, “venas del risco”.

Se advierte la influencia del método discursivo propio de la escolástica en la consideración de los grados del ser, tal como aparece también en el poema *Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz:

De esta serie seguir mi entendimiento
el método quería,
o del ínfimo grado
del ser inanimado,
menos favorecido,
si no más desvalido,
de la segunda causa productiva,
pasar a la más noble Jerarquía.

Menos interés ofrece D-4¹ relativa a un grupo de serranos y serranas desde el punto de vista de la originalidad de Camargo que es la referencia tomada como premisa de este trabajo.

En efecto, nada más fácil que cotejar las octavas comprendidas entre la 166 y la 173 con los versos 540 a 572 de la *Soledad Primera* de Góngora para comprobar la directa influencia del maestro sobre el discípulo hasta el punto de calcar versos y metáforas, lo cual, dicho sea de paso, no se consideraba en aquella época ni carencia de valor literario ni falta de originalidad. Poco es en verdad lo que aporta Camargo de personal en este pasaje, salvo, quizá, ese gusto por la ordenación que se patentiza aquí en la sucesión del movimiento rítmico (danza y canto en las serranas) y el movimiento atlético y competitivo (lanzamiento, lucha, carrera, en los serranos), alarde de gracia y belleza en la mujer, de fuerza y destreza en los hombres.

Visión de la naturaleza en Domínguez Camargo.

En un principio quizá resulte pretencioso por mi parte procurar extraer una conclusión del tipo “visión de la naturaleza” en Camargo a partir de unos cuantos casos o descripciones repartidas por su extensísimo poema. Consciente de la limitación que ello supone para la validez de los resultados, trato de fundamentar, sin embargo, mi análisis en la importancia del material seleccionado y su valor paradigmático en el conjunto textual.

De la confrontación de las descripciones seleccionadas en las que de una u otra forma interviene la naturaleza, como ya se ha demostrado, hemos hallado dos denominadores comunes: dinamismo violento y primitivismo.

Con respecto al primero de los rasgos citados, existe una especie de violencia velada tras las escenas pletóricas de dinamismo y belleza revestidas de ese léxico preciosista y suntuario que caracteriza el culteranismo, violencia que asoma tímidamente cuando el poeta, con toda naturalidad, desmonta las piezas de su escenario para metamorfosearlas en succulento plato.

La violencia, en todo caso, consiste en el rápido, casi imperceptible tránsito de la vida a la muerte, se trata, por lo tanto, de una violencia de movimiento, del tránsito de un estado a otro estado.

Por ejemplo, en la estrofa 55 se nos muestra una ternera que pasta apaciblemente y, sin apenas transición, la vemos convertida en víctima:

lasciva Parca de las flores era
 la que (la luna el cuerno, el sol el pelo) (12)
 víctima cayó idónea, y dio la vida
 por que pródiga fuese la comida.”

(I, 55)

En la estrofa 56 del mismo canto, el gallo llora con dolor émulo del humano la pérdida de sus esposas:

Gran Turco de las aves arrogante;
 tantas con quejas lamentó amorosas
 (torcido el cuello, aun de la más amante)
 cuando el estrago, que él lúgubre llora,
 el fuego enrubia y el rescoldo dora.

En la siguiente, es el conejo huyendo desesperadamente del can y el pájaro cuyas plumas han quedado inmovilizadas:

Al que la leche le ministra pasto
 (devigorada la nerviosa pluma),
 eunuco muere de las aves casto,

Con más intensidad comprobamos el mismo fenómeno en la muerte horrorosa del ciervo destrozado, a quien versos antes nos había presentado el poeta con las más delicadas imágenes:

Aquel a cuya huella aun no vacila
 el jazmín que del alba ha vacilado.
 Y al ardiente clavel le despabila
 las cenizas, del alba no violado.

(I, 59)

Ya lo advirtió muy agudamente Vítor Manuel de Aguiar e Silva refiriéndose a la época barroca: “La muerte está oculta en todo lo que vive, en todo lo que es frescor y belleza, y el artista barroco siente ansia, y también el amargo deleite, de recordarlo sin cesar.” (13)

Para producir la sensación de violento dinamismo tal como lo he caracterizado, uno de los recursos manejados por Camargo consiste en sorprender a los animales en alguna actitud que los identifica fácilmente. La araña capturando una mosca:

Las zarzas y los riscos enmaraña,
 y desde centro igual las redes tiende
 con lazos, más que hilos, el araña,
 y hurtada un tanto, en su retiro atiende
 la simple mosca, a quien su vuelo engaña,
 y mal entre sus nudos se defiende
 cuando, sacre la embiste y aprisiona
 en una y otra, que le implica, zona.

(II, 114)

La serpiente procurándose una rana:

la querelosa rana;...
 presa en el diente despertó, nocivo,
 del que en sus venas tósigo derrama
 serpiente

(II, 115)

Finalmente, en la estrofa 116 es el “escuadrón mudo de las hormigas” que sorprende a la serpiente dormida y consigue matarla, prolongando así sus propias vidas: “se advierte / que sus muertes abrevia con su muerte”.

Es una técnica de miniaturista que se recrea en pintarnos la lucha por la supervivencia sostenida a diario en la naturaleza incluso por aquellos que ocupan un lugar ínfimo en la escala del ser. Y es que la plasticidad de una poesía hecha para penetrar por los sentidos la consigue Camargo presentando imágenes en relieve, a veces, logradas mediante ese sorprender a las víctimas de manera brusca y violenta, cuando duermen, como la serpiente, o cuando querellan, como la rana. Incluso, pormenorizando, en ocasiones, la manera cruel en que se produce esa muerte. El ejemplo más representativo de esto último lo tenemos en D-5, en que la belleza de la hija del labrador sirve de útil disfraz a la muerte para poner fin a la vida de un cabritillo; con el tremendismo, muy del gusto barroco, que le caracteriza en este tipo de escenas, Camargo no duda en describir la sangre que lo chorrea:

Con sordas dilaciones le divierte,
 mientras su hija, Parca ya secreta
 (si tan bello disfraz vistió la muerte),
 a un cabritillo que, en sus manos, vierte
 de espumoso rubí mucho cometa
 en poca sangre, que perdió con ella
 en labio y labio de su boca bella.

(IV, 111)

Recurso paralelo emplea en la octava siguiente con el motivo de los pichones degollados:

Lúbrico menos se caló el serpiente
 del ruiseñor en el secreto nido
 e implumes prendas degolló inclemente,
 que ella a las prendas que abrigó Cupido
 de columbinos pollos, en la frente
 del olmo entre chozas escondido:

(IV, 112)

En suma, Camargo demuestra su preferencia por una naturaleza viva, dinámica, antes de llegar a ser naturaleza muerta; cuando el poeta se refiere a esta última procura matizar el contraste a través de la expresión, como en:

El *cadáver* augusto de la fruta
 que en bálsamo de almíbar se preserva

(I, 64)

Y es que, como afirma Aguiar e Silva, “El barroco ama la metamorfosis y la inconstancia, tiene un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran toda la realidad, y busca en el movimiento y en el fluir universal la

esencia de las cosas y de los seres.” (14)

Con ello, pasamos a la segunda de las características citadas, el primitivismo, que en cierto modo engloba a la primera. En efecto, en un nivel interpretativo superior hallamos una concepción primitiva de la naturaleza estilizada, sin duda, por la alusión metafórica o el juego mitológico, pero auténtica en su realidad. Precisamente este primitivismo ha sido considerado por Arturo Uslar Pietri uno de los rasgos más importantes de la literatura hispanoamericana: “El mismo gusto de la forma y de la elaborada composición le lleva a una deformación de los datos inmediatos del objeto que a lo que se parece es a la estilización de los primitivos.

Hay en la literatura hispanoamericana cierta forma de realismo que no es sino realismo primitivo. Una realidad reelaborada por el estilo y por la concepción general del sujeto. Una como perspectiva de primitivo que hace que el pájaro del árbol del fondo resulte tan grande como la cabeza del personaje del primer plano.

Esta estilización primitiva de lo natural y de lo subjetivo rechazan la mera copia de la realidad y es un aspecto del sometimiento del criollo a una forma rígidamente concebida y elaborada.

Hay una perspectiva de primitivo en aquel tapiz de mil flores que es la *Silva* de Bello, y en el *Facundo*, de Sarmiento, y en la poesía de Darío, y en la selva de Rivera, y en casi toda la combinación del paisaje, personaje y acción de la novela.” (15)

Coincidimos con Uslar Pietri en lo esencial, pero no hace falta llegar a la emancipación intelectual iniciada con Bello para encontrar ese primitivismo; como ya ha quedado suficiente demostrado, Camargo es un profundo pintor de la naturaleza en el sentido manejado por Pietri; con una salvedad, esa convivencia del hombre con la naturaleza resulta más que posible en Domínguez Camargo por vivir en una época donde la relación del hombre con el medio natural es más directa, menos fría y distante de lo que pueda serlo en el siglo XIX y más aún en el XX. Emilio Orozco Díaz ha observado esa cualidad en Góngora: “Aunque llegue en la creación metafórica e hiperbólica a la visión exaltada de la realidad, potencializando sus rasgos hasta lo incomparable y encadenando las metáforas hasta formar como planos de otra realidad superpuesta al objeto que se describe, sin embargo, siempre se arranca del plano real de lo natural. Aunque se le interponga al mirar la naturaleza todo un mundo de recuerdos de figuras y mitos que se unen o esconden tras árboles, plantas o flores, siempre queda la actitud de situarse frente a esa naturaleza en su visión más libre y amplia, falta de elementos artificiales”. (16)

Esto mismo comprobamos en el autor del *Ignacio* incluso de manera más acentuada que en Góngora. Hay primitivismo en detenerse a describir de qué manera son capturados los animales o peces que pasan a componer el banquete en D-2, D-4² y D-5. A veces en ese afán de remontarse al origen mismo de las cosas, Domínguez Camargo llega a la exageración o a la hipérbolo, como en el canto primero, octava 63, para explicar la procedencia y gestación de la leche de oveja desde que ésta consume el junco del arroyo hasta que lo convierte en leche por un procedimiento similar al de la abeja para fabricar la miel:

El que arroyo cristalino muerde

bruñido junco, ya oficioso cubre
 panal de leche, en su colmena verde,
 de la oveja labrado en ubre y ubre,
 con quien, helada, por morena pierde
 la que ordeñó a las nubes nieve octubre;
 canas ésta peinó siempre vulgares,
 porque es la leche Adán de los manjares.

Más adelante aplica el procedimiento a un objeto material: las tazas de China en que es servido el vino. Camargo sabe conectar este elemento de humana factura a su origen natural:

Hijas del soplo, nietas de la hierba
 las tazas débilmente cristalinas,
 y las que el chino fabricó y conserva
 en las que pudre el sol conchas marinas,
 con las que antigua sucesión reserva...

(I,67)

Estos versos me recuerdan el cálido homenaje que —en absoluta complicidad con el lector— ofrece Lezama Lima a Camargo en su *Paradiso*, ya en las últimas páginas del libro, cuando la madre de Oppiano Licario le acerca una taza china de café a su hijo que suscita en él la evocación de la estrofa citada sin nombrar a su autor.

En D-5 el agua que se sirve en la comida es tan natural que se ha recogido de un arroyuelo vecino poblado de cisnes:

De cisnes de cristal ceñido el pecho
 y su pelo en aljófara anegado,
 no lejos mucho del pajizo techo,
 potro de vidrio corre desatado
 un arroyuelo, que en fragoso trecho
 espumas labra en cuanto le han atado
 guijas la boca; y cuanta gota suda,
 a la mesa propina en copa ruda.

En suma, estamos ante una exaltación de la naturaleza y de lo natural como uno de los máximos valores que el hombre puede llegar a poseer. Es posible que la misma geografía americana que inspirara su "Arroyo de Chillo" estuviera ímplicita en la descripción de la naturaleza camarguiana, aunque sólo en contadas ocasiones surja inesperadamente en los versos del *Ignacio*:

No tan airoso nace, tan ameno,
 el voluble juguete de la pluma
 (a quien este mi patrio Magdaleno
 oro a la cuna, al nido le da espuma),
 del de la parda garza blando seno
 en una y otra inquieta negra suma,
 cuando, o lo juega el blando movimiento,
 o lo retoza lisonjero el viento.

Por otra parte, hallamos la presencia dominante de la vitalidad barroca

al exagerar hiperbólicamente Domínguez Camargo el carácter natural de los elementos descritos. Aunque el tema introductorio sea con frecuencia el banquete, la pintura del bodegón rica en naturalezas muertas, el poeta prefiere, con una técnica de "flash back", resucitarlas y sorprenderlas en su medio; de manera que los mismos recursos que revelan al vitalismo sirven para constatar lo transitorio y fugaz de toda plenitud vital. En el fondo, esta misma idea de lo transitorio expresada a través de la descripción de la naturaleza es la que nos encontramos en el poema ya tan citado por nosotros de "A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo".

NOTAS

(1) Meo Zilio, Giovanni, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola Poema Heroico*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenza, 1967, pág. 12.

(2) *Ibidem*, pág. 177.

(3) Picón Salas, Mariano, *De la conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, págs. 117-118.

(4) Orozco-Díaz, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, pág. 114.

(5) Utilizamos la abreviatura D acompañada de un número para referirnos a las descripciones y su orden de aparición en el Poema. En el caso de D-41 y D-42 se trata de una misma descripción dividida por su temática diferente en dos apartados. Las abreviaturas entre paréntesis corresponden: PH a *Poema Heroico*, el número romano al Canto de que se trate y el número árabe a la octava correspondiente. La edición que he manejado está al cuidado de Rafael Torres Quintero: *Hernando Domínguez Camargo, Obras*, Bogotá Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1960.

(6) Cfr. Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique*, 1972, núm. 12, págs. 465-485.

(7) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, pág. 140.

(8) *Ibidem*, pág. 108.

(9) Alonso, Dámaso, *Góngora y el "Polifemo"*, T.I, Madrid, Gredos, 1974, pág. 145.

(10) Gerardo Diego, "La poesía de Hernando Domínguez Camargo", *Thesaurus*, T. XVI, Bogotá, Mayo-Agosto 1961, núm. 2, pág. 308.

(11) Meo Zilio advierte al respecto: Sólo N (Nieremberg) alude a dicha cueva contando que Ignacio "por espacio de un año hizo en el Hospital de Santa Lucía y en una cueva cerca del río, rigurosísima penitencia y vida santísima" (*Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo*, edic. cit., pág. 6). Y en la página 24 del mismo libro concretiza: "Los otros textos se limitan a hablar de la penitencia en el hospital de Manresa".

(12) La octava completa está inspirada en la *Soledad Primera* de Góngora, vv. 61-66. Sobre la relación existente entre ambas ha escrito Meo Zilio: "El ejemplo más notable de desintegración del modelo y de reintegración original, está representado por "la luna el cuerno, el sol el pelo", que resume, en una síntesis superior, los versos gongorinos "media luna las armas de su frente/ y el sol todos los rayos de su pelo"... Ello significa que el colombiano poetizaba partiendo no sólo de la realidad poética ya consagrada por su maestro: realizaba la síntesis de una síntesis anterior ya hecha". (G. Meo Zilio, *op. cit.*, pág. 321).

(13) Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 289.

(14) *Ibidem*, pág. 288.

(15) Uslar Pietri, Arturo, *Breve Historia de la novela hispanoamericana*, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1974, pág. 165.

SAN JUAN DE LA CRUZ, POETA DE LA CONTEMPLACION

Por Armando López Castro

De la contemplación
Nace la rosa,
De la contemplación el naranjo
Y el laurel;
Tú y yo del beso aquél.

Miguel Hernández

En el conocido gráfico que abre la SUBIDA DEL MONTE CARMELO, “Y en el Monte, nada”, condensó San Juan de la Cruz la importancia de la negación en su sistema místico. En efecto, el símbolo del “Monte de perfección”, que, por lo demás, aparece ya en la SUBIDA AL MONTE SION de Bernardino de Laredo y en la DEFENSA DE LA CONTEMPLACION de Miguel de Molinos, es decir, en el inicio y cierre de la tradición contemplativa, alude al estado de alta contemplación o unión perfecta del amor de Dios, al que se ha logrado llegar tras el olvido de todo cuidado: “En este camino siempre se ha de caminar para llegar, lo cual es ir siempre quitando querer, no sustentándolos; y si no se acaban todos de quitar, no se acaba de llegar” (SUBIDA I,11). La contemplación no es, por tanto, algo pasivo, sino el su premo ejercicio de la vida espiritual, y así la mística resulta inseparable de la ascética. Para contemplar a Dios es necesario antes vaciar nuestra memoria: “De donde, cuanto más la memoria se desposee, tanto más tiene de esperanza, y cuanto más de esperanza tiene, tanto más tiene de unión de Dios” (SUBIDA III,7). La desposesión conduce a la anulación del yo para poseer la totalidad, la mirada del amor divino que crea el mundo, según oímos en CANTICO ESPIRITUAL

Mil gracias derramando
Pasó por estos sotos con presura;
Y yéndolos MIRANDO,
Con sola su figura
Vestidos los dexó de hermosura.

Es la mirada propia de la contemplación, que penetra el objeto y así no se le resiste, revelación al mismo tiempo transcendente y poética.

Más esta mirada sobrenatural, al ser “luz excesiva” para el entendimiento humano, sólo puede ser conocida negativamente: “Más perfectamente, —dice San Dionisio—, conocemos a Dios por negaciones que por afirmacio-

nes. Más altamente sentimos de Dios conociendo que es incompresible y sobre todo nuestro entender, que concibiéndole debajo de alguna imagen y hermosura criada, que es entenderle a nuestro modo toscos" (MISTICA THEOLOGIA I,2). Es también el texto sobre el que San Juan de la Cruz reflexiona al escribir su primer discurso (de "excelente" lo califican sus condiscípulos salmantinos) acerca de la naturaleza de la contemplación mística.

Sería indispensable aislar esos puntos solitarios en donde la experiencia contemplativa se produce: la soledad del claustro, de la prisión toledana o del campo en el Calvario, Granada o la Peñuela. Pero, sin duda, todos ellos parecen concentrarse en apretada síntesis en la oscuridad de la cárcel de Toledo, en la que va incubándose el símbolo de la noche como clave reveladora de su experiencia mística, según Baruzi ha explicado. (1)

La breve estancia del santo en la cárcel, los meses que van desde Diciembre de 1577 a Agosto de 1578, alumbran desde su misma intimidad un conjunto orgánico que no hace más que prolongarse en sus escritos posteriores. De ese punto de máximo descenso hacia lo informe brotan directamente los romances, la mayor parte del CANTICO ESPIRITUAL, de acuerdo con la redacción primera, el CANTAR DE LA ALMA QUE SE HUELGA DE CONOSCER A DIOS POR FE y, tal vez, dos primeras estrofas de NOCHE OSCURA. (2)

Porque el místico sólo puede conocer la experiencia de lo oscuro en la medida en que desciende a lo informe. (3)

Hay que bajar al fondo de la noche para hallar el amor divino en su mismo origen

Aquella eterna fonte está escondida.
¡Qué bien sé yo do tiene su MANIDA,
Aunque es de noche!

Término del conocimiento sobrenatural alcanzando que nos remite al deseo inicial del entendimiento humano por amar a Dios

¡O christalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos DESSEADOS
Que tengo en mis entrañas dibuxados!

Contemplar equivale a penetrar en ese conocimiento sobrenatural que sólo se da en la noche oscura de la fe. Y penetrar en la naturaleza del conocimiento contemplativo supone tener presentes al mismo tiempo dos actos fundamentales y complementarios: la invasión de Dios por fe y la posesión de Dios por amor. La noche se presenta así como estado de vacío necesario para que la iluminación divina tenga lugar en el alma, como forma de conocimiento sobrenatural, como símbolo que aloja la totalidad. Pues esa es la función principal del símbolo: descubrir un fondo de experiencia oculta. (4)

Si la noche es el símbolo central en la poesía de San Juan de la Cruz es porque en sí mismo acota una extensa zona de experiencia poética: el estado de contemplación en donde el alma llega a conocer a Dios por fe. Dice Molinos en su DEFENSA DE LA CONTEMPLACION: "La contemplación es ha-

llar la cosa, es gustar y sosegar el divino manjar en el estómago, es el fin y el término del camino, y es LLEGAR A ENTENDER Y CONOCER A DIOS”.

Tengo la mística española por particularmente mal leída, y en especial la posterior a San Juan de la Cruz. Es curioso que mientras abundan los estudios sobre los orígenes, parentescos e influencias en la mística carmelitana, apenas se diga nada de Miguel de Molinos, a pesar de que en la DEFENSA demuestra conocer perfectamente la obra de San Juan de la Cruz.

De la percepción de la similitud entre ambos místicos podría dar una idea la afirmación sintética de José Angel Valente: “Los elementos centrales de la GUIA son, en lo doctrinal, el primado de la contemplación, la cesación de los medios y la doctrina de la nada. Los tres elementos son también centrales en la teología mística de San Juan de la Cruz”. (5)

Se ha de abandonar, por tanto, el discurso, que es el objeto propio de la meditación, para quedarse en la simple vista de la unión transformante

Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado;
Cessó todo, y dexéme,
Dexando mi cuydado
Entre las açucenas olvidado.

El paso de la meditación a la contemplación, que se da en la noche, exige perderse para mirar a Dios en sí mismo. Mirar el vacío en su plenitud es contemplar a Dios. Es también la diferencia entre CANTICO ESPIRITUAL Y NOCHE OSCURA. CANTICO es la celebración de la ausencia del amor divino que aumenta en el alma el ansia de poseerlo, de ahí la mirada que lo atraviesa y el intento por concretarla en la “christalina fuente”, o en “aquél cabello”, pero es un poema de índole descriptiva, en donde las etapas del proceso místico, búsqueda, encuentro y consumación, vienen dadas en gran medida por la interpretación alegórica del cantar bíblico. En cambio, en NOCHE, el poeta se ha interiorizado totalmente y habla desde el centro mismo de la unión amorosa

¡O noche que juntaste
Amado con amada,
AMADA EN EL AMADO TRANSFORMADA!

Noche que es amor, pues junta a los amantes y los transforma. (6)

Tal interiorización de la experiencia amorosa abre la escritura de LLAMA DE AMOR VIVA. Todo está en esa noche destruyéndose y creándose de nuevo

En la noche serena,
Con LLAMA que consume y no da pena.

Llama que purifica, amor renovado, destrucción positiva que nos devuelve a un estado de inocencia

¡O lámparas de fuego,
En cuyos resplandores
Las profundas cabernas del sentido,

Que estava obscuro y ciego,
 Con estraños primores
 Calor y luz dan junto a su querido!

Y así entendemos que el amor humano, envuelto por el fuego divino en la noche, se hace amor primordial. (7)

El símbolo de la noche sirve a San Juan para expresar la aventura mística de la huída del alma en busca del amor divino. Noche activa de los sentidos que va a condicionar la noche contemplativa o unión posterior: "Ce n'est pas qu'en admettant la nuit physiquement, qu'on est parvenu à la faire passer moralement", pues ese deseo de aniquilamiento en el fondo de lo abisal, de donde Lautréamont y Rimbaud no regresaron nunca, es el que se cumple en la experiencia mística. (8)

Si entendemos que la poesía da acceso a zonas que no pueden conocerse más que poéticamente y que la experiencia mística sería el caso extremo de esa imposibilidad, tenemos que aceptar la afirmación de San Juan de la Cruz en relación con la prioridad de la poesía sobre el comentario. El no puede comentar esa experiencia de lo oscuro, porque la experiencia del místico es realmente un descenso a lo informe y solamente, en la medida en que lo inefable puede ser dicho, tiene acceso a ello. Comentará entonces las canciones, no la experiencia directamente, o comentará de esa experiencia lo que las canciones filtran.

De los símbolos utilizados por el santo, es la noche el que más se aproxima a la relación entre mística y poesía. La experiencia mística aparece proyectada sobre una dimensión vital y poética, es decir, es como si la palabra poética fuera un centro viviente. La escritura de los místicos obedece a lo que debe ser la escritura poética, una experiencia totalizante, casi la única, esa vinculación a ciertas formas de creación por la palabra, pero que no vienen más que de una experiencia solitaria que lo abarca y lo comprende todo. Y esa luz interior, que la historia no acecha, se hace visible en la poesía de la época, "la CALLADA noche" en Garcilaso, "la noche SERENA" en Fray Luis, "la noche SOSEGADA" en San Juan, o de muchas épocas juntas.

"Noche SOSEGADA" o estado de pasividad total que aloja en sí mismo la plenitud de la contemplación, pues en él purga Dios a un tiempo al alma, la ilumina y se une a ella. Ya que la presencia íntegra la logra sólo el desposeído, según rezan los versos que aparecen en la figura del Monte

Para venir a poseerlo todo,
 No quieras poseer algo en nada;

Y así el conocimiento pleno y directo de Dios lo alcanza el místico en cuanto palpa esa "luz excesiva" en el fondo de la noche, pues el místico no puede separar la "llama" o conocimiento de Dios alcanzado por fe de la "noche" que lo ha engendrado. (9)

Esta es la razón por la que el símbolo de la noche se hace nuclear en la poesía de San Juan de la Cruz y da sentido a todos los demás.

Leer la poesía del santo acaso imponga en lo sucesivo hacerlo desde el estado de contemplación o experiencia unificativa en la que convergen la inquietante aventura del místico y el largo mirar que lo absorbe, dualidad que irradia a los otros símbolos mayores. Oscuridad-luz, destrucción-nacimiento,

tierra-cielo. Noche, llama, monte, Símbolos que por sí mismos dicen la totalidad. Porque el místico gira en una especie de órbita oscura o centro de la interioridad donde la mirada divina ha sido percibida antes de ser manifestada. Materia absoluta que exige el espacio vacío para su natural formación. Tal vez no a otra cosa apuntaba Molinos al afirmar en la GUIA ESPIRITUAL: "Lo que importa es preparar tu corazón a manera de un blanco papel, donde pueda la divina sabiduría formar los caracteres a su gusto". Retracción íntima que genera un estado de disponibilidad en donde la materia no halla resistencia a la forma. Es la materia de la experiencia la que tiene que encontrar en la red que lo poético le tiende la posibilidad de formarse ella misma. La totalidad divina en el silencio o la nada, "Y en el Monte, nada", en el silencio o raíz de todas las formas posibles. Situación de inminencia en que mística y poesía coinciden. (10) Monte de perfección, experiencia de la divinidad o alta contemplación que, por darse en la interioridad, revela y esclarece.

Un interior recogimiento absorbe al que se adentra en esta poesía, el mismo que el santo resume en su letrilla SUMA DE LA PERFECCION

Olvido de lo criado,
Memoria del Criador,
Atención a lo INTERIOR
Y estarse amando al Amado. (11)

El amor del místico es siempre apartado y religioso. El místico comienza por interiorizarse, pues es en el espacio vacío de lo interior donde se da la contemplación o proceso de unificación con la materia del amor divino. Lo que el místico intenta es convertir el lenguaje en experiencia donde lo que quiere decir no pueda pasar más allá de lo que la experiencia misma le diría. Como la experiencia mística se hace materia primordial, pues brota después que los sentidos se han acallado, el místico siente la tentación del silencio que extiende lo que ha sentido al otro lado de la luz. Experiencia probada, contemplación de la materia divina en lo informe, pasión de ser habitado por ella. Toda la poesía de San Juan de la Cruz alude a un mundo superior y distinto, a un reino en el que no penetra la voluntad humana, es una llamada a la contemplación.

NOTAS

(1) Ahora que los estudios sobre la mística empiezan a enriquecerse con otras aportaciones similares, entre ellas las formas de religiosidad oriental, no estaría de más recordar el ya clásico estudio de Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Alcan, París, 1924, por otra parte tan mal comprendido, a quien debemos lo que tal vez haya sido la visión más transparente de "lo abisal" en que la experiencia mística se produce.

(2) Aunque desconocemos la fecha exacta de composición del poema, como San Juan de la Cruz inicia la redacción de los comentarios a la SUBIDA DEL MONTE CARMELO en el convento del Calvario y éstos son una interpretación de las dos primeras estrofas de NOCHE OSCURA, cabe supo-

ner que el santo había empezado a escribir el poema durante la prisión. Al comentar el verso “¡Oh dichosa ventura!”, que además aparece repetido en las dos primeras estrofas del poema, explica: “Toma por metáfora el mísero estado del cautiverio, del cual el que se libra tiene por DICHOSA VENTURA, sin que se lo impida ninguno de los carceleros” (SUBIDA I,15). Anotación en la que probablemente subyace el recuerdo de la experiencia carcelaria.

(3) El descenso a las sombras de Ulises, de Eneas, de Dante, está latente en toda la mística occidental.

(4) Así habría que entender la siguiente afirmación de Jorge Guillén: “Todo es símbolo, todo es lo que es y ALGO MAS”, en su ensayo “Lenguaje insuficiente; San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, incluido en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1961, p. 80. Guillén alude aquí claramente a esa capacidad de penetrar lo real, propia del símbolo.

(5) VALENTE, José Angel: “Ensayo sobre Miguel de Molinos”, que sirve de introducción a la edición de la *GUIA ESPIRITUAL*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 37.

(6) La misma disposición estructural del poema, las cuatro últimas estrofas dedicadas a la unión frente a la búsqueda purgativa e iluminativa de las cuatro primeras, que están más en la línea de CANTICO, hace que el lector se sienta atraído por la parte final.

(7) En un poema tan condensado como LLAMA DE AMOR VIVA, lo que el poeta quiere mantener es el residuo vivo del amor, como indica claramente el desplazamiento del adjetivo. De un amor que, si en la salida era todavía deseo impuro, se ha purificado en la unión nocturna. Por eso, lo significativo son aquí los efectos de la unión amorosa de las dos últimas estrofas, y no las dos primeras que no hacen más que prolongar la experiencia unitiva de NOCHE OSCURA.

(8) LAUTREAMONT: *Oeuvres complètes. Poésies*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 269.

(9) El conocimiento simbólico se convierte en “el tipo de conocimiento místico por excelencia”. Véase el estudio de José Luis Abellán, “El simbolismo como forma de conocimiento”, en *Historia crítica del pensamiento español*, Vol. II, Espasa Calpe, Madrid, 1979, pp. 324-326.

(10) El paso de la meditación a la contemplación ofrece múltiples consideraciones al filósofo y al teólogo. Creo, sin embargo, que el sentir y el entender se dan inseparables en la mística y en la poesía. Resulta así que tanto el enfoque dinámico de la fe que hace Labourdette en su estudio *La fe teológica y el conocimiento místico según San Juan de la Cruz* (1935) como el ontológico de Karol Wojtyła en *La fe según San Juan de la Cruz* (1979) atienden más a la explicación de la doctrina contenida en los comentarios en prosa que al texto poético propiamente dicho.

(11) Tampoco se ha reparado lo suficiente en la importancia de esta breve composición que por sí misma exigiría un amplio comentario. Escrita para las carmelitas de Beas entre 1578-1579, es decir, al poco tiempo de salir de la cárcel, y publicada por vez primera con las CAUTELAS en 1667, condensa el estado de recogimiento del que surgen los poemas mayores del santo. La equivalencia de la conjunción revela de forma explícita que la unión permanente con la divinidad depende de la duración en tal estado.

CREACIONISMO Y CUBISMO: EL EJEMPLO DE GERARDO DIEGO

Por Kathleen N. March-Martul

Gerardo Diego, uno de los miembros de la Generación del 27, es un crítico, músico y poeta reconocido. Sin embargo, ha sido criticado tanto como alabado por la polarización de su producción poética; es decir, por su extraordinaria capacidad para escribir no sólo dentro de la mejor tradición lírica sino también dentro del estilo vanguardista. El poeta mismo ha respondido diciendo:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela —nueva— para mi uso particular e intransferible. (1)

“La tradición” se refiere a las obras de Luis de Góngora, Lope de Vega, Fray Luis de León y otros. Los temas del amor, la muerte y otros estados emocionales, incluyendo el del éxtasis religioso, los expresan estos autores con fórmulas clásicas como el soneto. La puntuación, las estrofas y la versificación simétrica se emplean para volver esta poesía clara y sin ambigüedades, o para guiar al lector hacia una interpretación racional.

Mucho menos estudiada ha sido la poesía vanguardista de Gerardo Diego, acertadamente clasificada como creacionista, a pesar de que poemas posteriores muestran una cierta evolución por la que se distancian de los conceptos fundamentales del creacionismo original de Vicente Huidobro. Una explicación posible para la falta de estudios sobre la *Poesía de creación* (2) de Gerardo Diego es su aparente hermetismo. Si bien el poeta mismo considera que este estilo poético plantea numerosos problemas para el análisis, intentaremos mostrar que hay formas de determinar qué rasgos paradigmáticos y sintagmáticos proporcionan una estructura estética a estas composiciones.

Por el reconocimiento expreso del poeta, una de las influencias más decisivas en su poesía es la obra del chileno Vicente Huidobro, que llega a Madrid en 1918 después de haber vivido durante algún tiempo en Francia. Huidobro, cansado de la imitación o adorno de la Naturaleza propios del Romanticismo y del Modernismo, proclamó el status del Poeta que, como ‘un pequeño Dios’, debería esforzarse por “Crear un poema como la naturaleza crea un árbol.” Para alcanzar este objetivo, debería servirse de la *imagen*, como una entidad que fuese valorada por su exclusiva naturaleza lingüística—evitando que su valor derivase del significado del objeto al que se refería y

que existiría fuera del poema. En otras palabras, el lenguaje, para Huidobro, debería ser usado para algo más que con fines “lógicos” o narrativos. El poema debía ser considerado a la luz de sus propiedades lingüísticas individuales y de su capacidad para construir impresiones visuales al lector. Esta concepción del poema como una suerte de canto o cuadro disfrazado es recogido por Diego:

Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica.

Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. Que la obra viva por sí sola, y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas. (3)

De este modo, el creacionismo y Gerardo Diego estarían bajo la influencia de la transformación decisiva que Mallarmé y Lautréamont introducen respecto a la no-representación del lenguaje. Desde este momento el lenguaje inicia un movimiento envolvente por el cual ya no hace más que reflejarse a sí mismo. En este contexto, surge el creacionismo, que representa un esfuerzo consciente para destacar (4) la estructura de la lengua: fonología, sintaxis, léxico, semántica. Esto implica que las interpretaciones de orientación psicológica no son válidas, que cualquier intento por rastrear una progresión conceptual coherente en el poema conducirá a conclusiones erróneas. En una entrevista con la autora de estas páginas, Diego vino a decir casi lo mismo, y citó una análisis inapropiado realizado por Eugenio Montes de estos versos del poema “Primavera”:

Ayer	Mañana
Los días niños cantan en mi ventana	

Las casas son todas de papel
y van y vienen las golondrinas
doblando y desdoblando esquinas

Violadores de rosas
Gozadores perpetuos del marfil de las cosas (5)

En concreto, Diego criticaba la falta de atención prestada a los espacios en blanco, que para él forman una frontera que separa las secciones del poema y que de este modo impiden que se identifiquen “los violadores de rosas” con los “días niños”, como Eugenio Montes había hecho.

Hay poemas de Gerardo Diego que sí tienen como su dominante (6) la fonología o la musicalidad, pero éstos no serán analizados aquí por estar asociados con un medio creativo diferente, el de la música. Este trabajo se centra principalmente en los rasgos estructurales del poema “Leyenda” y en los procedimientos lingüísticos utilizados para lograr la dominante visual. (7)

En una entrevista personal, Diego negó la existencia de una etapa específicamente creacionista en su obra e insistió en que él continúa componiendo según las normas vanguardistas. Esto se comprueba por la publicación en 1974 de *Poesía de creación*, libro que abarca los poemas escritos entre 1918

y 1972. Al aproximarse a este estilo de composición poética, y en particular al poema "Leyenda", se espera que el lector reaccione a lo que el poema es y no a lo que *significa*. En esencia, la meta del creacionismo es la de ser el equivalente lingüístico del cubismo pictórico, que aspiraba a producir obras que no fueran dependientes de la realidad extra-artística para obtener su significación. Esta afirmación sugiere la necesidad de exponer un breve resumen de la estética del cubismo antes de analizar "Leyenda", ya que el medio pictórico es uno de los contextos dentro de y contra el cual este y otros poemas creacionistas se destacan (8).

Para los cubistas, la obra de arte es autónoma, no es una imitación de lo natural. Su valor yace en la organización de sus formas y colores. El artista retrata lo que el intelecto ve y conoce como cierto, no lo que los sentidos le proporcionan. La presentación de un objeto desde distintas perspectivas ayuda a formar un análisis más completo de la realidad. De importancia fundamental son el color y la forma de los elementos, y los resultados son abruptas divisiones de espacios, periferias bien definidas y angulares, tonos no combinados. Su composición es sorprendente y dinámica, evitando que la atención gire hacia la realidad extra-artística. Tal atención a la forma y a la estructura capacita al artista para transformar entidades abstractas en otras concretas, es decir, en objetos con un status propio.

"Leyenda" es un ejemplo de la forma que estos valores estéticos del cubismo pueden asumir en la literatura e ilustra los modos en que el lenguaje del creacionismo sobrepasa el doble contexto con el que se contrasta este estilo literario. La existencia de un doble contexto o "background" quiere decir que hay tanto una norma para el lenguaje standard como para el lenguaje poético (9); ambas actúan como contrastes con el creacionismo, en oposición a la poesía tradicional que posee un sólo "background", el del lenguaje normal y no-literario. Además, la poesía creacionista no solamente contrasta con las formas escritas, sino también con las del medio pictórico. Así, con la poesía creacionista, al igual que ocurre con los caligramas de diversos escritores y con la composición "espacial" de Mallarmé, el lector debe enfocar su atención sobre la apariencia física y los rasgos formales estructurales de cada poema. Algunas de las características que hacen que el poema sea visualmente interesante son: la ausencia completa de la puntuación o su manipulación azarosa; versificación a menudo irregular (las estrofas comprenden diferente número de versos, cada uno de los cuales puede ser de extensión variable); la distribución de unidades poéticas sobre la página puede ser asimétrica. Inmediatamente se siente el impacto del efecto visual, como es posible apreciar en estos ejemplos de *Poesía de creación*:

De tienda a tienda
el oasis cuelga sus hamacas (10)

Yo ella
como dos
golondrinas paralelas (11)

Los tres relojes
HOY AYER SIEMPRE
c o i n c i d e n (12)

Además de “actualizar” o destacar, las propiedades semánticas de estos grupos de palabras, su disposición sobre la página escrita proporciona un sentido de “la palabra” como una unidad discreta del lenguaje y como un objeto concreto. La poesía tradicional se asemeja en mayor grado a un continuo de fonemas y morfemas que son organizados según las reglas sintácticas standard y que expresan ciertos sentimientos identificables. El creacionismo excede el concepto normal de lo que un poema puede y debe expresar, ya que no apela a las emociones humanas para lograr su significado. La nueva distribución física de elementos lingüísticos los engarza igual que las formas de un cuadro son ordenadas por un perfil que poseen en común. Es decir que, estos componentes del lenguaje forman grupos visibles sobre la página tal como si fueran las figuras de un cuadro. Tanto la obra literaria como la pictórica requieren que el que las contempla altere constantemente el enfoque visual a fin de organizar y, subsecuentemente, identificar las unidades que contienen.

El resultado de este haber llamado la atención sobre la forma física del poema es que a los elementos se les mira y se les escucha en vez de simplemente interpretarlos. Diego explica la función de la imagen poética, dejando muy clara esta relación entre el arte y la literatura:

Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibología, extravagancia, etc. El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear...; no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. Sin embargo, desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. (13)

Dirigiéndose a “Leyenda”, vemos que hay una sección que está más sangrada en la página que el resto de la composición; es una imagen compleja cuya estructura formal apoya el contenido conceptual. Este segmento es el siguiente:

.....
deposita esta fábula en mi libro

Sentados a la orilla
éramos tres
mi flauta el día y yo

El río que pasaba desfiló
Es aquello que llora
y que a lo lejos ves
Mañana a la misma hora
cruzaré al revés

Pero lo que ahora suena

.....

Los versos primero y tercero de este segmento forman las “orillas” entre las cuales corre el “río”, compuesto de las dos palabras ‘éramos tres’; a su vez,

estos ocho versos constituyen el “río” que fluye entre las dos “orillas” que son la primera parte y la última parte del poema. Esto podría ser una representación lingüística de la iridiscencia presente en muchos cuadros cubistas. La iridiscencia es una ambigüedad espacial de la forma: los elementos artísticos sirven funciones múltiples, ya sea como rasgos representativos desplazados o como partes de ordenaciones geométricas. La base teórica de la iridiscencia deriva del concepto cinemático de Bergson de nuestro conocimiento en el tiempo, el cual describe la totalidad conceptual (“la memoria”) como la recombinación simultánea de muchas observaciones durante un período de tiempo. (14) En “Leyenda”, la iridiscencia se percibe en la representación de un río en sucesivos niveles formales y conceptuales.

La supresión de los signos ortográficos y la colocación irregular de las palabras en este y otros poemas equivalen a una reacción en contra de la preocupación estética establecida de la poesía tradicional. Son un intento de mostrar que el poema ya no representa una realidad exterior y de evitar la imitación de lo que ya existe. El sentido de efracción o angularidad que consecuentemente percibe el lector por la impresión irregular de la imagen, se puede comparar con las técnicas y resultados del arte cubista. A medida que se lee, el movimiento ocular y conceptual continúa avanzando hasta que la puntuación indica que hay una pausa. Al no encontrar tales señalizaciones en “Leyenda”, el lector sigue hasta el final del poema. Esto crea un sentido del poema como unidad conclusa y discreta, rígidamente enmarcada entre la primera y la última palabra. Apoyando este carácter autónomo de la poesía están los rasgos semánticos del primer y último verso. Por ejemplo, la primera palabra, *Es*, viene de la cópula intransitiva, *ser*. Al indicar la simple existencia de un sujeto al comienzo del poema, este verbo anula cualquier relación de causa y efecto, y la composición simplemente “es”, en vez de tener un origen externo e identificable. El análisis ulterior de la forma “es” revela que su sujeto no es señalable: puede ser o bien “el crepúsculo anunciado” o una entidad indeterminada contenida en la tercera persona singular de *ser*. Con la palabra final *voló*, el aspecto de pretérito destaca la idea de una acción terminada. Aquí *volar* significa ‘desapareció en el aire’ y por lo tanto probablemente hasta el punto de no ser ya visible. Dada la importancia del nivel visual del poema, se puede sugerir incluso que el acento sobre la *o* final (*voló*) dirige la vista del lector hacia arriba en la dirección del margen vacío de la página. De nuevo, esto significa enmarcar el poema para hacer de él una unidad discreta.

La falta de puntuación en “Leyenda” tiene aún otra función: la de posibilitar múltiples interpretaciones. Esta preocupación por conseguir una representación ambigua es también característica del cubismo (15). En literatura es difícil determinar si la frase es interrogativa, exclamativa o aseverativa cuando no hay ninguna indicación ortográfica de la estructura. Los siguientes versos del poema son un ejemplo:

Pero lo que ahora suena
 es mi sangre que silba o es el viento correo
 que a la hora en punto frena
 para dejarme al paso tres versos sin franqueo

El lector, que no sabe qué modelo de entonación emplear, puede repetir estos versos, cada vez con una entonación distinta. Así la ambigüedad estructu-

ral revela su carácter y funciones múltiples de forma muy parecida al cuadro cubista en que una imagen se presenta desde varias ópticas al mismo tiempo con el propósito de ofrecer una representación más completa de la realidad objetiva.

Otro segmento ambiguo de "Leyenda" es el siguiente:

Cada nuevo sonido
hay una flor que gira en opuesto sentido

Aquí el lector no puede decidir si el sujeto es *sonido* o *flor*, o en otras palabras, si los dos versos comparten alguna relación sintáctica. Si no lo hacen, entonces "Cada nuevo sonido" existe en el poema como una unidad que, a pesar de su localización engañosa, es sintácticamente independiente de las otras imágenes. No obstante, si se interpreta esta frase como sujeto de *gira*, entonces el lector tiene que cambiar abruptamente la dirección de su pensamiento, para poder relacionar el verbo con su antecedente correcto. Esta y otras ambigüedades exigen un léxico cuyos rasgos permitan la aplicación de más de una regla de estructura frásica. En "Leyenda" los criterios de selección estructural ya han sido infringidos en la combinación de diversas palabras; esto crea una mayor libertad de posibilidades combinatorias puesto que establece un ambiente en el que las situaciones "racionales" no son las únicas permisibles.

La ambigüedad sintáctica libera al componente fonológico de una realización predecible que sería el resultado de funciones estructurales específicas. La entonación, el acento expiratorio, el tono de la voz y las cadencias vacilan a medida que se lee el poema. Hay una tentación a considerar este efecto como una negación de las propiedades acústicas tradicionales de la poesía, para que las imágenes visuales y la organización formal puedan ser destacadas. En los dos versos citados anteriormente, los segmentos *Cada nuevo sonido* y *flor que gira en opuesto sentido* permanecen separados, aunque tratan de unirse en una construcción sintáctica más amplia debido a la repetición de *-ido* al final de los versos y a su ubicación física: están precedidos y seguidos de un espacio en blanco. Sin embargo, no se les puede asignar funciones definidas, lo cual aumenta en las dos frases su carácter autónomo y las pone en una relación perpetuamente oscilante.

No se puede afirmar que todas las propiedades acústicas son irrelevantes para la estructura de "Leyenda" (y de otros poemas creacionistas), desde que en:

Aquello que se quema
es mi octubre quizás

por ejemplo, la repetición fonológica otorga unidad formal a los versos, como si fueran un elemento discreto de un cuadro. En este estudio no se toma en consideración si hay o no énfasis intencional en el nivel semántico realizado mediante recursos fonológicos, aunque futuros análisis bien podrían tratarlo. Por ejemplo, tales recursos pueden constituir la dominante en la poesía que es el equivalente literario de una composición cubista musical. Volviendo a los versos anteriormente citados, se aprecia la repetición de la

oclusiva velar /k/, que incrementa la efracción del segmento en el que ocurre; en términos pictóricos, este fonema actúa como los perfiles angulares de esos dos versos. La resultante agrupación poética es compacta y no se basa en la imaginación sino más bien en la percepción visual y oral.

En la poesía creacionista la ordenación morfológica sirve para producir una melodía aliterativa o asonante, como en la práctica tradicional, pero también sirve como una estructura cuyos componentes forman un eje a lo largo del cual se eslabonan varias imágenes. Un ejemplo de esto es el poema “Metamorfosis”:

La culebra se muda en almanaque
 el almanaque en mar mediterráneo
 el mar mediterráneo en un hombre durmiendo
 el hombre durmiendo en un hombre escribiendo
 el hombre escribiendo en un cerezo en flor
 el cerezo en flor en un pecado con arrepentimiento
 el pecado con arrepentimiento en la más pura nieve (16)

En términos del arte plástico, el poeta aquí traza una imagen visual y lineal, utilizando elementos lingüísticos, tanto ortográficos como fonológicos. El artículo *el* que inicia todos los versos desde el segundo al séptimo atrae la mirada hacia su disposición vertical sobre el página, de la misma forma en que lo hace una línea gruesa en el cuadro. Al mismo tiempo, pone en fila las frases que lo siguen, confiriéndoles unidad de conjunto. Por supuesto, este tipo de figura —la concatenación— no es desconocida; pero no se puede soslayar la nueva condición de convergencia entre creacionismo y cubismo, en el cual los rasgos poéticos arquitectónicos cobran una nueva dimensión.

Otra función artística ejercida por la morfología es la de crear un conjunto de palabras o frases de unidades léxicas que comparten el mismo morfema. Esto no es infrecuente en otros estilos poéticos, puede argumentarse. No obstante, en el caso del creacionismo hay un paralelo directo con la teoría estética del cubismo pictórico. Ya en Cézanne es posible localizar el concepto de la pintura como un organismo auto-suficiente que da forma (el cuadro o rectángulo del marco) y unidad (cromática, etc.) a los elementos constituyentes. Algunas formas sirven de perfil más amplio dentro del cual se estructuran otras menores. Se puede apreciar una organización semejante por medio de la repetición morfológica de estos versos de “Leyenda”:

Entretanto *releo*
 el águila el *rebaño* y el *reloj*

Nótese que sólo en el primer verso es *re-* un verdadero morfema; en *rebaño* y *reloj* es solamente una sílaba. Las dos apariciones posteriores de *re-* son engañosas, *trompes l'oeil* lingüísticos que a primera vista se parecen a la función morfológica que tiene *re-* en *releo*. Un análisis más detenido revela que hay una especie de progresión: *releo* es el verdadero uso del morfema en cuestión; en *rebaño* la función morfológica original se pierde, pero se mantiene la ilusión momentáneamente, ya que *rebaño* se parece a la misma forma verbal conjugada en primera persona del presente (como *releo*); en el caso de *reloj*, se pierde casi toda la semejanza con una forma verbal—salvo una ligera

similitud de la segunda sílaba (-*loj*, cuya consonante final se debilita o cae en la pronunciación) con la tercera persona singular del pretérito. Estos rasgos pueden no ser percibidos por todos los lectores, pero sí pueden apreciarse por aquel que estudie la relación entre *releo* y los tres sustantivos del verso siguiente. Es digno de reseñar que las tres formas de re- “absorben” o abarcan la de *águila*, como si esta última fuera el único elemento diferente en un grupo de imágenes pintadas. Así mismo, los sustantivos del segundo verso parecen ser complementos directos de *releo*; esta semejanza sintáctica aumenta su carácter como unidad dependiente de un sólo antecedente.

El vocabulario de la poesía creacionista requiere un análisis cuidadoso, tomando en cuenta la estética cubista. Aquí no podemos presentar una visión completa de la manera en que se puede utilizar el material léxico porque las posibilidades son numerosas; no obstante, se pueden señalar algunos puntos generales. Los pintores cubistas afirmaron la necesidad de emplear elementos cotidianos en el arte, como se comprueba por lo reducido de los componentes en sus pinturas y *papiers collés*: naturalezas muertas integradas por instrumentos musicales, jarras, frutas, platos etc. En el nivel lingüístico esto se logra por el uso de palabras de frecuente aparición, expresiones coloquiales, estructuras de frases sencillas, etc. Vicente Huidobro, el fundador del creacionismo, afirmaba que: “El adjetivo, cuando no da vida, mata” (17). Max Jacob empleaba como temas experiencias de todos los días, que normalmente no se consideraban apropiados para la escritura creativa. Los escritores cubistas de Francia y España creían que se podía alcanzar el efecto deseado al servirse de palabras ya existentes en el lenguaje, aunque nuevas posibilidades combinatorias podían ser exploradas. En contraposición, algunos de los cubistas alemanes (como Carl Einstein) creían que era esencial construir palabras completamente nuevas mediante la combinación de morfemas.

En “Leyenda” se usa un vocabulario sencillo, sin neologismos o palabras inventadas; esto no quiere decir que Gerardo Diego no sintiese la necesidad de crear vocablos, como se comprueba en otros poemas. Hay un cierto número de términos abstractos en este poema, tales como *crepúsculo*, *Dios* y *fábula*, pero cuando aparecen, su posible relación con un campo filosófico y no visual queda truncada. Estos términos o se convierten en imágenes nuevas y concretas y/o se vuelven cómicas, como en:

La nube aquella
guante de Dios desciende sobre el libro

Es como una esponja traspasada de espinas
Una música hierve en sus cuevas divinas

Yo la exprimo

Además del propósito cubista anteriormente mencionado de crear nuevos objetos para la realidad, hay otro propósito que supone la concretización de entidades o conceptos abstractos. Hemos visto que el resultado puede ser humorístico, pero no tiene por qué ser así. Huidobro escogió *Horizon carré* como título para uno de sus libros con el propósito de transformar lo intangible en algo que el lector interpretaría como físicamente perceptible. La imagen inicial de “Leyenda” es otro ejemplo de la manera en que se da una

dimensión concreta a algo que normalmente es abstracto:

Es el crepúsculo anunciado
contrato en blanco de las golondrinas
y mi secreto verde entre las ruinas

El atardecer, el cielo gradualmente oscureciéndose, recuerda una hoja en blanco a través de la cual se garabatean las siluetas negras de las golondrinas. El secreto del poeta (¿qué secreto?, se preguntará el lector) es verde, lo cual puede interpretarse en más de un sentido. *Verde* puede referirse a algo fértil o productivo, algo prometedor. A la vez tiene una connotación erótica y por lo tanto es algo que hay que ocultar o restringir. Ambas acepciones pueden ser propias de un secreto. Las dos posibilidades —puede haber más— guían al ojo del lector simultáneamente en diversos sentidos. Estas líneas de fuerza lingüísticas pueden compararse con un cuadro en el que el espectador distingue distintas configuraciones cuyos contornos convergen para luego dispersarse en direcciones opuestas.

Tan pronto como el lector llega a la frase *secreto verde*, algo nuevo sucede: se celebra una reinversión de la trayectoria acostumbrada de lectura que se desplaza de arriba a abajo. El *contrato en blanco* cobra como su significado dominante la cualidad visual del color blanco. En otras palabras, el modismo *en blanco*, ‘algo no firmado o no completado’, se fragmenta en sus componentes originales por la proximidad con otro término cromático, *verde*. Ambas unidades frásicas se resisten a una identificación definitiva, ya que el léxico tiene más de una posibilidad combinatoria. El lector se encuentra con dos sustantivos adjetivados cuya característica principal es su color. Esto también recuerda la pintura cubista, en la que los colores son valorados por sus propiedades caracterizadoras y no por su similitud con los colores de los objetos que existen en la realidad. El énfasis puesto en los materiales empleados para la creación es una especie de metalenguaje pictórico que encauza la atención hacia sí mismo, acentuando la distancia entre la obra de arte y la realidad externa.

Prosiguiendo el análisis en la misma dirección, el potencial visual del léxico en “Leyenda”, se ve que de la siguiente descripción de la circularidad:

Porque hay un relojero
y la vida es redonda como un cero

la voz poética sugiere una forma curva que se expande hacia afuera:

No obstante el panorama rueda por la vertiente

La perspectiva del lector también se extiende desde esta forma circular hacia el horizonte o *panorama*. Esta progresión o movimiento espacial, expresado en manera abrupta, semeja una técnica cubista. En literatura, la espacialidad se puede representar en casi todos los niveles lingüísticos, como en el caso de “Leyenda”. Los versos previamente citados son un ejemplo. El léxico contiene términos que se refieren a imágenes circulares: *redonda*, *cero*. Así mismo, *relojero* puede asignarse al campo semántico de la circularidad en virtud de su base léxica, *reloj*, ya que un reloj frecuentemente es redondo y el movi-

miento de las manillas describe una circunferencia. Estos rasgos léxicos y semánticos se combinan con el acústico de la repetición en *r* para destacar lo que la palabra *rueda* del segmento anterior tiene de connotaciones de circularidad. Una reflexión más detenida revela que *e* y *r* aparecen en varios términos: *rueda*, *vertiente*, *relojero*, *redonda*, *cero*. Esto refuerza sus interrelaciones y el concepto que representan.

Del mismo modo relacionado con la idea de acción se halla el hecho de que en "Leyenda" hay versos cuyas imágenes indican un movimiento que repentinamente concluye o vuelve hacia el punto de origen. El recurso que ocasiona el cambio de dirección o la culminación del movimiento es el tiempo verbal. Por ejemplo, el presente o el imperfecto va seguido del futuro o el pretérito, como en:

El río que *pasaba desfiló*
Es aquello que *llora*
y que a lo lejos *ves*
Mañana a la misma hora
*cruzar*á al revés

Su camino adelante,
se olvida de la fábula un cordero imprudente
Mas *volver*á a su verso
cuando atraviese el puente

Atiende hermana mía
los cuentos de la hiedra
Mi libro abierto *se hizo* piedra

No obstante, en

Las manos enzalazadas
suben huecas de gas
a la altura de un cuervo nada más

no hay tanto un cambio de dirección como la terminación abrupta de la imagen en movimiento. La ascensión de las manos se detiene cuando alcanza cierta altura. Esta creación y destrucción de imágenes se aprecia en la obra de otros escritores cubistas (18). El "quebrantamiento" de las imágenes poéticas es semejante a la técnica cubista de fragmentación de una forma en distintos planos, reorganizándolos posteriormente en un nuevo objeto.

Continuando con el concepto de "planos" literarios, en

El río que pasaba desfiló

el aspecto de cada verbo proporciona un sentido de simultaneidad semántica, porque *pasar* y *desfil*ar pueden considerarse sinónimos. Sin embargo, inmediatamente después de que el poeta contempla el fluir del río (*pasaba*), la corriente se vuelve a describir como algo ya concluso (*desfiló*). Esto podría ser otro ejemplo de la creación de una imagen para poder destruirla, recordando la técnica cubista y la afirmación huidobriana de la omnipotencia del poeta.

La mayoría de los verbos en "Leyenda" son o bien transitivos o bien requieren un sujeto animado. En este poema los sustantivos que ejercen estas

dos funciones sintácticas, o no sirven normalmente como objeto de una acción dada o no son animados, en cuyo caso no serían los apropiados para servir de sujeto. Como resultado, estos sustantivos adquieren el atributo de concretización, porque esta técnica selectiva del léxico destaca las palabras y aumenta su identidad visual.

Desde una perspectiva del conjunto, "Leyenda" carece de secuencia lógica entre sus versos: no hay relación de causa/efecto discernible, como suele haber cuando el contenido de los versos se desenvuelve ordenadamente. Se ha visto que esto forma parte de la estética cubista en la que los aspectos visuales de las configuraciones en una pintura son más importantes que su analogía con los objetos externos. La misma norma impide que se representen situaciones emocionales o anecdóticas que puedan llevar al lector a "analizar" la obra, en prejuicio de sus elementos estructurales lingüísticos. De este modo en "Leyenda" las conjunciones *porque*, *pero* y *no obstante* se localizan en un contexto que no ofrece ningún antecedente lógico.

El significado global del poema, basado en su macroestructura, es dinámico: las imágenes constantemente asumen connotaciones y funciones oscilantes. Es decir, los componentes poéticos cobran identidades que a continuación se modifican cuando el lector se da cuenta de las múltiples posibilidades interpretativas. De nuevo, esto es otro paralelo con el cubismo. La macroestructura de "Leyenda" no se presta a una fácil identificación. El lector recurre al título, sólo para encontrarse de nuevo con una gama de alternativas. La palabra 'leyenda' sugiere un campo semántico mítico o religioso; y de hecho hay varios motivos en el poema que apoyan esta relación: *ruinas, otro lado, cielo, tiembla, vida cuentos, siglo trece*. A su vez otros motivos se agrupan en torno al concepto de "agua": *río, lluvia, esponja, puente*. Pero ninguno de los grupos está relacionado con un concepto "trascendente"; simplemente descansan en la estructura poética para adquirir su coherencia. Igualmente, las palabras *golondrina, cuervo, águila y canario* pertenecen al campo semántico de las aves, aunque la causa de su presencia en el poema ni puede ni debe determinarse. Como los otros conjuntos léxicos, éste sólo representa una identificación o un nombrar múltiple. Antes que exigir una interpretación metafísica o de cualquier otro tipo, deben ser valorados por su naturaleza perspectivista, que es simplemente otra manera de fragmentar la realidad. A consecuencia de todo esto, "Leyenda" se envuelve sobre sí misma, como su propio mito creado por el poeta y sin explicación para existir más allá de sus propios confines. *Existe* porque ha sido inventado, no porque una realidad extraliteraria (excepto la del lenguaje humano) la haya posibilitado. Tal 'poema-objeto' es tan autónomo como un cuadro cubista; no copia, crea una nueva entidad. Dicho de otra forma, el poema creacionista se mantiene por sí mismo, como una manifestación de la potencia creativa del lenguaje. Como la pintura cubista, es la expresión pura de su medio artístico.

En conclusión, podemos afirmar que un estudio ulterior de la poesía de Gerardo Diego revelará usos incluso más ingeniosos de procedimientos lingüísticos estructurales para trasladar el arte cubista desde el plano pictórico al verbal. Este análisis preliminar simplemente apunta posibilidades para comprender un estilo poético que es verdaderamente hermético si la aproximación se hace desde una estética literaria tradicional: El creacionismo, como han afirmado sus seguidores, debe ser experimentado más que interpretado.

NOTAS

(1) Gerardo Diego, prólogo a *Primera antología de sus versos*, 2ª ed. (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1941), pág. 19.

(2) (Barcelona: Seix Barral, S.A., 1974). Este libro recoge toda la obra creacionista del poeta.

(3) Breve comentario introductorio del libro *Imagen múltiple*, publicado en *Poesía de creación*, pág. 45.

(4) Utilizamos el término *destacar* como traducción del inglés *toforeground*, que a su vez es la forma traducida del sustantivo checo *aktualisace*. Esta última palabra es similar a la española *actualizar*, pero no la consideramos tan adecuada. También se podría decir "*desautomatizar*". Este *destacar* o llamar la atención sobre los elementos lingüísticos en vez de fijarse en los objetos y conceptos que ellos designan, es una distinción que se debe al Círculo de Praga. Véase la traducción inglesa de Paul L. Garvin de Jan Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language", en *A Prague School Reader on Esthetics, Lyterary Structure, and Style* (Washington, D.C.: Gerogetown University Press, 1964), págs. 17-30.

(5) El poema es de *Manual de espumas*; se encuentra en la pág. 133 de *Poesía de creación*. Diego se refiere al artículo de E. Montes sobre *Manual de Espumas* publicado en *Revista de Occidente*, X (1925), págs. 125-127.

(6) *La dominante*, de nuevo un término originario del Círculo de Praga, es el recurso literario mediante el cual la obra adquiere unidad dinámica, el carácter de conjunto que emerge de entre los distintos rasgos. Véase J. Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language", especialmente la pág. 21. También Bohuslav Havránek, "The Functional Differentiation of the Standard Language", *A Prague School Reader*, págs. 3-16.

(7) Reproducimos aquí el poema, porque el lector debe tener una familiaridad con su estructura total para poder seguir el análisis:

LEYENDA

Es el crepúsculo anunciado
contrato en blanco de las golondrinas
y mi secreto verde entre las ruinas

Para pasar al otro lado
hay que apartar la nube con cuidado

Al ritmo de los pasos
el cielo flojo tiembla
y manejo la lluvia
como un piano invertido
el piano
de los días y las noches de verano

Cada nuevo sonido
hay una flor que gira en opuesto sentido

Porque hay un relojero
y la vida es redonda como un cero

La nube aquélla
guante de Dios desciende sobre el libro

Es como una esponja traspasada de espinas
Una música hierve en sus cuevas divinas

Yo la exprimo
y en vez de agua de lluvia
deposita esta fábula en mi libro

Sentados a la orilla
éramos tres
mi flauta el día y yo

El río que pasaba desfiló
Es aquello que llora
y que a lo lejos ves
Mañana a la misma hora
cruzará al revés

Pero lo que ahora suena
es misangre que silba o es el viento correo
que a la hora en punto frena
para dejarme al paso tres versos sin franqueo

No obstante el panorama rueda por la vertiente
Su camino adelante
se olvida de la fábula un cordero imprudente
Mas volverá a su verso
cuando atraviese el puente

Entretanto releo
el águila el rebaño y el reloj

Contempla allí

Aquello que se quema
es mi octubre quizás

Las manos enlazadas
suben huecas de gas
a la altura de un cuervo nada más

Atiende hermana mía
los cuentos de la hiedra
Mi libro abierto se hizo piedra

Y rumbo al siglo trece
nuestro canario elástico voló (Poesía de creación, págs. 211-212)

(8) El creacionismo tiene un contexto o fondo estético que está representado por las normas longüísticas de la poesía; tiene además un contexto o punto de comparación que es la obra de arte pictórica y que incluye las técnicas y resultados propios de ella.

(9) Por contexto o *background* se refiere a la norma estética según la cual se juzga el poema. J. Mukarovský, "Standard Language and Poetic Language".

(10) "Gesta", *Poesía de creación*, pág. 51.

(11) "Tren", *Poesía de creación*, pág. 62.

(12) "Aposento", *Poesía de creación*, pág. 113.

(13) Gerardo Diego, "Posibilidades creacionistas", *Cervantes* (oct. de 1919), págs. 26-27.

(14) Para un análisis detallado, véase por ejemplo, Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1953).

(15) Esta ambigüedad es de hecho una multiplicidad de interpretaciones. Véase Edward Fry, *Cubism* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1964?), pág. 29.

(16) *Poesía de creación*, pág. 279.

(17) De "Arte poética", poema originalmente publicado en *El espejo de agua*. Figura en Vicente Huidobro, *Obras completas*, tomo I (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, S.A., 1964), pág. 255.

(18) Destaquemos la obra de Max Jacob, sobre cuya técnica de creación y subsiguiente destrucción de imágenes existe un buen estudio, el de Gerald Kamber, *Max Jacob and the Poetics of Cubism* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971).

ADICIONES A UN CATALOGO DE NOVELAS Y NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XIX.

Por Amancio Labandeira Fernández
Universidad Complutense de Madrid

El *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* (1) de Juan Ignacio Ferreras es totalmente imprescindible para los estudiosos de la novela española de la pasada centuria; pero este tipo de trabajo es casi siempre susceptible de poder ser ampliado, y por esto las adiciones que siguen a continuación constituyen tan sólo un complemento a esta magnífica obra pionera, que tanta falta nos hacía a los investigadores de la novela del siglo pasado.

Las 228 cédulas con que se adiciona la importante obra del Sr. Ferreras se dividen en dos grupos: *AUTORES NUEVOS* y *AUTORES NO IDENTIFICADOS*. El primero (165 autores) abarca una serie de novelistas que han podido ser identificados, el segundo (63 novelistas) comprende aquellos autores de los cuales sólo se han podido ofrecer datos parciales sobre sus obras, y muy pocos de su biografía. Por otra parte, cada una de las cédulas de este artículo lleva al final el nombre de un autor que remite a la nota correspondiente a pie de página, en donde se señala la obra que puede servir para ampliar los escuetos datos que se dan en cada una de las fichas que aquí se presentan.

AUTORES NUEVOS

ALARCON MELENDEZ, JULIO DE (1843-).— De Córdoba. Jesuita y literato que se distinguió por sus trabajos sobre apologética contemporánea y por sus cuentos morales. Empleó el seudónimo de Saj. Algunos títulos de sus cuentos son:

- *De broma y de veras.*
- *El pan de la Virgen.*
- *El zapatito de oro.*
- *La golondrina del lago.*
- *La imagen rota.*

(Cf. Cuenca, F.) (2).

ALCALA-ZAMORA, PEDRO (1858-1912).— De Priego (Córdoba). Gastó su fortuna en Roma y Madrid, viviendo de 1887-1897 gracias a la protección

del Marqués de Dos Hermanas y de lo que cobraba por sus artículos. Después fue director de *La Monarquía*, en Córdoba. Escribió:

- *P.A.Z.*, cuentos, con un prólogo de Guillermo Belmonte Müller. Córdoba, Imp. del *Diario de Córdoba*, 1902, 198 pp., 1 h. 12º. En la cubierta dice:
 - “obras del mismo autor”–
 - *Madame de Chateau Plat*. Novela. Agotada.
 - *Cuentos*. Agotada.
 - *Empeño de honra*. Monólogo.
 - En prensa: *el secreto de una muerta*, novela. En colaboración.
 - En preparación: *Los espejuelos rojos (Memorias de un hombre de bien)*, novela. Y *Tipos cómicos y cosas ridículas*, colección de artículos.
- (Cf. Ramírez de Arellano, R.) (3).

ALCALDE Y PALAY, FRANCISCO (1826-).— De palma de Mallorca. Fue notario público de la villa de Esporlas. Ha escrito en diversos periódicos como *El Albor*, *La Verdad*, *El Mallorquín*, etc. Sus obras literarias son:

- *Raimundo Lulio*. Novela histórica. Un tomo, 4^o Ms.
 - “El recopilador”. Folletín que publicó en el *Diario de la Palma*.
- (Cf. Bover de Roselló, J.M.) (4).

ALCOVER, JOSE LUIS (1810-1834).— De Palma de Mallorca. A los diez años ya entendía las lenguas latina, italiana y francesa. Cursó humanidades, filosofía y leyes. En 1832 fue nombrado académico de la Real Acad. Greco-latina matritense. Se ordenó sacerdote en 1834, y al poco moría. Escribió poesías y:

- *Alejandro y Salicio o la felicidad*. Novela original escrita en 1824, un tomo en 8^o Ms. que posee Don Miguel Capdebou.
- (Cf. Bover de Roselló, J.M.) (5).

ALTES Y CASALS, FRANCISCO (-1838).— Conocido por el apellido Gurena y por el seudónimo Selta Runega, con el que firmaba las composiciones publicadas en *El Constitucional* y el *Diario de Barcelona*. Emigró a Francia en 1824, dónde falleció. Escribió y tradujo obras teatrales, poesías y novelas.

En un legajo rotulado *Poesías sueltas de Altés*, que existe en el Archivo de la Real Academia de Buenas Letras, se citan en el índice los siguientes títulos:

- *El niño parricida*. Novela histórica.
 - Y las novelitas: *El conde de Orenge*,
 - *Tomás Inglés*.
 - *Damón y Pitia*.
 - *La fantasma nocturna*.
 - *Eusebio y Leoncio*.
 - *La felicidad en el retiro*.
 - *La beneficencia delicada y la recompensa*.
- (Cf. Elias de Molins, A.) (6).

ALVAREZ DE LA BRAÑA, RAMON (1837-1906).— De Noya (La Coruña). Archivero bibliotecario, en Madrid, desde 1866. Escribió artículos históricos, impresiones de viaje, estudios sobre su especialidad, el archivo, y las novelas históricas:

— *Roland y Don Gutierre*. León, Imp. de Maximino Alonso Miñón, 1896, la 1ª con 11 pp., y la 2ª, con 210 pp., en 4º. Son de asunto leonés, de tiempo de Alfonso XI.

“Roland” fue premiada en un Certamen internacional de Tolosa con la Palma de Plata.

“Don Gutierre” apareció en folletín de *El Porvenir* de León (1895-1896).

(Cf. Couceiro Freijomil, A. (7); Bravo, C.) (8).

ALVAREZ GONZALEZ, RAMON (1840-).— De Oviedo. Secretario de Ayuntamiento y profesor de latín de varias localidades asturianas. Asiduo colaborador de los periódicos locales, particularmente de *El Eco de Avilés*. Solía emplear los seudónimos La Rana del Nora y Nomar, anagrama de su nombre. Ha escrito y se conservan inéditas una comedia y a:

— *Mis primeros amores*. Novela. Ms.

(Cf. Suárez Fernández, C. (9); Rodríguez García, F.) (10).

ALVAREZ INSUA, WALDO (1858-).— De La Estrada (Pontevedra). En 1877, emigró a La Habana, licenciándose en Derecho. Fundó el primer periódico gallego en América, *el Eco de Galicia*, (1878-1902) y también el Centro Gallego. Cooperó con Murguía y con A. Brañas. Dejó numerosas obras jurídicas, de crítica y novelescas, como:

— *Aires da miña terra*. La Habana, 1883.

— *Galicia contemporánea. Páginas de viaje*. La Habana, 1889.

— “Ecos de mi patria”. Novelas cortas, crónicas y artículos publicados en la *Biblioteca Gallega* de Martínez Salazar. La Coruña, 1891.

— *Alma nueva*. Madrid, 1907.

— *Deseada*. Madrid, 1908.

— *Vida truncada*. Madrid, 1908.

— *La boca de la esfinge. Motivos de filosofía y de sentimiento*. Madrid, 1910).

— *Cinematógrafo nacional*. Madrid, 1911.

— *El milagro*. Madrid, 1912.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (11).

ALVAREZ PERTIERRA, EDUARDO (1850-1878).— De Santiago de Compostela (La Coruña). Estudió Medicina. Poeta, en los Juegos Florales de 1875, se le premió una extensa poesía gallega titulada *A romería*. Publicó también:

— *Unas memorias*. Cuento original. Santiago, 1871.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (12).

ALVAREZ DE SOTOMAYOR MEDINA, ALBERTO (1833-).— De Puente Genil (Córdoba). Actor aficionado en su niñez, colaborador de diversos periódicos con artículos y poesías con el seudónimo Panziverde. Socio

correspondiente de la Real Academia de Historia. Ha publicado:

- *Pedro López Zagal*. Novela.
 - *Historia de tres casamientos*. Novela.
 - *El cordobés*. Episodio histórico.
- (Cf. Aguilar y Cano, A.) (13)

AMENGUAL, ESTEBAN (1829-).— De Mahón (Menorca). Marino, capitán de un buque de la Real Armada, que dedicó a la literatura las horas de solaz de su navegación. Ha colaborado en periódicos, como corresponsal, con el seudónimo de El marino. Publicó:

- *Recuerdos de mis viajes a Crimea durante el memorable sitio de Sebastopol*. Barcelona, Imp. El Porvenir de Buenaventura Bassas, 1857, 191 pp., un tomo.
 - *Querella de amantes. Pobre amor. El más afortunado de los hombres*. Tres novelitas publicadas en Mahón, Imp. Fabregues, 1864, 8^o.
- (Cf. Bover de Roselló, J.M.) (14).

ARAMBURU Y ZULOAGA, FELIX PIO DE (1848-).— De Oviedo. Reputado juriconsulto, catedrático, decano y rector de la Universidad de Oviedo (1888-1905). Fundó la *Revista de Asturias* (1877-1883), escribiendo para ella poesías, cuentos y novelitas, como:

- “Lola lee”. Publicado primero en la *Revista de Asturias* y, más tarde, en un vol. titulado *Tres cuentos*, Madrid, 1879, junto con otros dos, de Palacio Valdés, “*Crotalus horridus*” y de Bustillo, “Troncos y ramas”.
 - “Velut umbra: cuento de color de humo”. En la *Revista de Asturias*, núms. 16 al 23, de 1881, y núms. 1, 3, 4, 6 y 7 de 1882.
- (Cf. Suárez Fernández, C.) (15).

ARANGO VALDES, ANTONIO (1837-1859).— De Cudillero (Asturias), aunque vivió y murió en Pravia. Licenciado en Derecho civil y canónico por la Universidad de Oviedo. Promovió la fundación de periódicos, como *El Centinela de Asturias* (1854), colaborando en éste y otros con poesías, cuentos, crónicas de costumbres, crítica, etc. bajo el seudónimo de Simbad, el Marino. Algunas de sus colaboraciones novelescas son:

- “El Castillo de San Martín”. Leyenda histórica publicada en el semanario *La Tradición*, de Oviedo, núms. 1 al 18, 1856.
 - “Un crimen y una venganza”. Novela histórica de Oviedo. En *La Tradición*, Oviedo, 1856, núm. 6.
 - “El mal ojo (creencia popular de Asturias)”. También publicado en *La Tradición*, idem, idem, núms. 9 al 11.
 - “Consejas asturianas: la cueva de Doña Urraca”. En *La Tradición*, idem, idem, núm. 12.
 - “Ricardo. Novela sin principio ni fin”. Publicado en *El Invierno*, de Oviedo, 1859, núm. 2^o.
- (Cf. Fuertes Acevedo, M.) (16).

ARIAS CARVAJAL, PIO (1873-1928).— De Avilés (Asturias). Notable médico, escritor y literato afincado en Barcelona hasta 1910 y después en Ma-

drid. Ha colaborado en diversas publicaciones literarias y científicas y ha publicado, con el seudónimo de Carlos Ria-Baja:

- *Lucrecia Borgia*. Novela, inspirada en el drama de ese título de Víctor Hugo. Barcelona, 1899.
- *Rigoletto, o el Rey se divierte*. Novela inspirada en el drama de ese título de V. Hugo. Barcelona, 1899.
- *El barbero de Sevilla*. Novela inspirada en la ópera del mismo título de Rosini. Barcelona, 1899.
- *El trovador*. Novela inspirada en el drama de igual título de García Gutiérrez. Barcelona, 1899.
- *El desastre filipino: Memorias de un prisionero*. Novela. Barcelona, 1899.
- *El Eunuco*. Novela. Barcelona, 1902.

(Cf. Suárez Fernández, C.) (17).

ARMESTO, INDALECIO (1838-1890).— De Pontevedra. Abogado, diputado en 1873 por su ciudad natal, colaboró en diversos periódicos regionales y madrileños con artículos sobre política, filosofía, derecho y arte. Se le deben también cuentos y novelas cortas como:

- *Ella, su padre y yo*.
- *Armando de C.*
- *La serenata de Schubert*.
- *Vivir llorando*.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (18).

BARCELO, FRANCISCO (1814-1858).— De Ciudadela (Menorca). Estudió Retórica y Filosofía. Fue procurador de los juzgados eclesiásticos y de primera instancia, y escribano de marina. Escribió:

- *La diosa Olives*. Novela original. Ms.
- *Historia de Menorca*. Dos tomos, folio, de 221 pp-231 pp. Ms. Ameziza la narración con episodios, leyendas y tradiciones antiguas.

(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (19).

BARCIA, ROQUE (1823-1885).— De Sevilla. Escritor y filólogo notable, emigrado a Francia. Se le deben obras gramaticales, artículos innumerables, poesías y obras dramáticas.

- *Angela*. Novela.
- *La teoría del infierno*.

(Cf. Cuenca, F.) (20).

BARGIELA, CAMILO (1864-1910).— De Tuy. Abogado y diplomático, cónsul en Casablanca. Ha realizado estudios críticos de Ibsen, D'Anunzio, por ejemplo, y traducciones de Tolstoi, Maeterlinck, etc. Además ha publicado:

- “Los pavos reales”. Novela de costumbres hispano-filipinas, que comenzó a publicar en *La Novedad*, en su juventud.
- *Liciérmagas. Cuentos y sensaciones*. Madrid, 1900.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (21).

BENAVENT Y ROCAMORA, ENRIQUE (1837-).— De Reus (Tarrago-

na). Vivió en Santiago y Cuba y en Burdeos, dedicado al comercio. De regreso, estableció en Madrid, 1865, una cátedra libre y gratuita de Lengua Fancesa en la Universidad Central. Entusiasta de la música, fundó en 1873 el Liceo Benavent y fue redactor asiduo del *Boletín Musical*. Además escribió:

— *La mano de la Providencia*. Novela.

(Cf. Gras y Elias, F. (22); Elias de Molins, A.) (23).

BENITEZ TORRES, FULGENCIO (1810-1844).— De Córdoba. Siguió la carrera de Medicina. Escribió muchos artículos y poesías, que aparecieron en casi todos los periódicos madrileños de 1839 a 1843, y tres dramas representados en Madrid, además de:

— *La hija del pintor*. Novela.

— *El veterano*. Novela.

— *Apuntes de un viajero*. (viñeta). Cuentos, unos originales y otros traducidos. Córdoba, Imp. Santaló Canalejas y Cia, 1837, 96 pp., 8º.

(Cf. Ramírez de Arellano, R.) (24).

BERMEJO, SEGISMUNDO (1833-1899).— De San Fernando (Cádiz). Perteneció a la Armada, fue profesor del Colegio Naval, jefe de la Escuela de Torpedos y Ministro de Marina. Dejó escritos, además de numerosos trabajos profesionales:

— *El doctor Juan Pérez*. Novela.

— *Frai*. Novela en alemán.

— *Impresiones del viaje*.

— *La Tierra*.

(Cf. Cuenca, F.) (25).

BLAZQUEZ Y DELGADO AGUILERA, ANTONIO (1859-).— De Almadén (Ciudad Real). Oficial 1º de Administración Militar y profesor de su Academia. Ha publicado diversos estudios sobre materias militares, administrativas, históricas y provinciales y:

— *Media docena de historias. Algunos versos y un cuento de amores*. Ciudad Real, 1886, 8º.

(Cf. Hervás y Buendía, I.) (26).

BORDOY, BARTOLOME.— Natural de Palma de Mallorca, profesor de Medicina y Cirugía. Cultiva la poesía castellana, habiendo sido premiada una composición suya por la Academia de Ciencias y Letras de Baleares, en el certamen de 1860. También publicó:

— *Enrique de Onís o escenas bellverianas*. Palma, Imp. de Felipe Guasp, 1853, 84 pp., 8º. Con un grabado en boj del Castillo de Bellver.

— *El limosnero del Rey de Mallorca*. Novela histórica. Palma, Imp. de la Vda. de Villalonga, 1861, 12º. No se ha terminado de imprimir.

(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (27).

BRAÑAS, GONZALO (-1903).— De La Coruña. Farmacéutico, sobresalió como periodista, fundando *El Avisador*, que más tarde se llamaría *El Anunciador* (1863-1894). Escribió composiciones poéticas y novelas para su periódico.

- *Páginas sociales*. La Coruña, 1861.
 - *María Pita*. La Coruña, 1863. Sólo las dieciséis primeras páginas.
 - *Amante y española*. La Coruña, 1864.
 - *Inocencia*. La Coruña, 1881.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (28).

BRUNA Y SANTISTEBAN, JOSE CARLOS (1840-).— De Cádiz. Autor dramático, novelista y poeta festivo. Estudió en Florencia la carrera consular, estrenando allí varias obras teatrales en italiano. Fue miembro de la Academia Valdernesense. Catedrático de la Escuela Sup. de Comercio, de Málaga, durante veinticinco años. Fundó las revistas *La Caridad* y *La Ilustración Andaluza*. Escribió:

- *Cuentos rusos*.
 - *La Virgen de carne*. Novela.
 - *El carnaval*.
 - *El fuego*.
 - *Una hora de gracia*. Novela.
- (Cf. Cuenca, F. (29); Díaz de Escobar, N.) (30).

BUENO Y PARDO, JOSE MARIA (1848-).— De Granada. Eclesiástico, catedrático de retórica en el Colegio San Bernardo de Gibraltar. Colaborador de varios periódicos, especialmente de *El Defensor de Granada*, con el seudónimo de Nautilus. Ha publicado libros religiosos y también:

- *Abrasnio*. Novela.
- (Cf. Cuenca, F.) (31).

BUSTAMANTE, EDUARDO DE (1862-).— De Granada. Poeta festivo, que se trasladó a Madrid, colaborando en el *Madrid Cómico* y en *La Alhambra*. Ha triunfado en diversos certámenes poéticos. Sólo conocemos publicado:

- *Una boda en el Albaicín*. Cuadro de costumbres granadinas.
- (Cf. Arco y Molinero, A. del (32); Gallego Morell, A.) (33).

CABALLERO Y VILLAR, JOSE MARIA (1833-).— De Santiago de Compostela (La Coruña). Médico y escritor, galardonado con diversas condecoraciones por sus obras científicas. Escribió también una ópera, inédita, y la novela:

- *¡Pobre Luisa!*. De 1855, para Couceiro, y de 1885, para Lanza. No sé que fecha es la correcta.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A. (34); Lanza Alvarez, F.) (35).

CAMINO, DOMINGO (1830-1879).— De Santiago de Compostela (La Coruña). Periodista y escritor. Dirigió la *Ilustración de La Coruña*. En los primeros Juegos Florales de Galicia, obtuvo el primer accesit por su poesía *A la caridad*. Escribió dramas, representados en el Liceo de la Juventud de Santiago. También:

- *La quinta de la felicidad*. Cuento. 1863.
 - *El crucero de Ramírez*. Novela. Inédita.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (36).

CAMPORRO ARGUELLES, P. TOMAS (1855-1922).— De Oviedo. Ingresó en la Compañía de Jesús, a la que perteneció por espacio de medio siglo. Ha cultivado la literatura amena y se le conoció más por P. Arguelles, suprimiendo el primer apellido. Obras publicadas en volumen:

- *Narraciones americanas*. Barcelona, 1893.
 - *Leyendas*. Tuy, 1897.
 - *Sol poniente: leyendas*. Valladolid, 1920.
- (Cf. Suárez Fernández, C.) (37).

CANDA, EMILIO.— En 1893, pertenecía a la redacción de *El Criterio Gallego*, de Pontevedra. Hacia 1923 residía en Ribadavia, dedicado a la enseñanza y dirigiendo un semanario, en gallego. Publicó:

- *Argentina*. Novela, Vigo, 1895.
 - *Luz y sombra*. Cuentos y novelitas. 1901 ó 1902.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (38).

CARRETERO, MANUEL (-1908).— De Montilla (Córdoba). Hermano de José Maria, también novelista y periodista. Escribió:

- *La espuma de Venus*. Novela.
 - *El triunfo de la vida*. Novela.
- (Cf. Cuenca, F.) (39).

CARUNCHO CROSA, RICARDO (-1902).— De La Coruña. Coronel de Caballería, periodista y escritor. Dirigió los diarios *Liceo Brigantino* y *Diario de Avisos*, de La Coruña. Ejercitó todos los géneros literarios, distinguiéndose más como autor dramático. De sus novelas, citaremos:

- *Un drama en Cambre*.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (40).

CARUS FALCON, ROQUE (1852-1910).— De Villagarcía de Arosa (Pontevedra). Médico, naturalista y escritor. Ha publicado diversas obras sobre flora y fauna. Como literato, escribió:

- *Cuentos, dramas y comedias*. Inéditos, según Couceiro.
- (Cf. Lanza Alvarez, F. (41); Couceiro Freijomil, A.) (42).

CASADO Y SANCHEZ DEL CASTILLO, MANUEL (1824-1899).— De Málaga. Médico y periodista, colaboró asiduamente en el *Correo de Andalucía*, desde su fundación, y en Madrid, en *La Epoca*, *La España* y *El Criterio*. También fue diputado a Cortes. Ha publicado, además de obras médicas y filosóficas:

- *Las dudas del tío Rebollo*.
- *Uno y tres*. Novela. 1897.

(Cf. Cuenca, F. (43); Díaz de Escobar, N. (44); en González Rivas, T. (45) figura como Casado y Sánchez de Castilla, Manuel).

CASTAÑON Y ESCARANO, GONZALO (1834-1870).— De Mieres (Asturias). Estudió filosofía y derecho en la Universidad de Oviedo, época en la que participó en la fundación del semanario *La Tradición*. Fue diputado a Cortes, en 1864, y emigró a Cuba, en 1866, donde fundó *La Voz de Cuba*.

Murió allí asesinado. Publicó:

- en *La Tradición*, semanario de literatura, Oviedo, 1857 “Consejas asturianas: Mari-Cuchilla”, en el núm. 3. “Los familiares” (creencia popular de Asturias), en el núm. 12. “Marta” (apuntes para una novela), en el núm. 13.
- En *El Invierno*, crónica científica y literaria, Oviedo, 1859, con el seudónimo Redactor 105. “Apuntes sobre la guerra de Italia”, folle-tín, en los núms. 34 al 38. Sin concluir por haber cesado la publicación del periódico.
- *¡Una ilusión menos, un desengaño más!*. Madrid, Imp. de J.A. García, 1861, 46 pp., 4^o (En *La Unión Liberal*).
(Cf. Fuertes Acevedo, M.) (46).

CASTELL, ANGEL MARIA (1865-).— De Burgos. Periodista, historiad-
dor y autor dramático. Fue subdirector de *ABC* y colaborador del *Madrid*
Cómico, *La República* y *La Voz de Guipúzcoa*. Escribió:

- *La hija del santero*. Novela.
(Cf. Ruiz, L. y García Sainz de Baranda, J.) (47).

CASTRO Y FERNANDEZ, FEDERICO DE.— De Almería. Doctor en Filo-
sofía y Letras, catedrático de Metafísica en la Universidad de Sevilla, es uno
de los representantes más distinguidos de la doctrina Krausista. A su iniciati-
va se debe la publicación de la *Biblioteca científico-literaria de Sevilla*. Escri-
bió:

- *Flores de invierno*. Colección de cuentos y leyendas entre las que des-
tacan:
“La codicia”
“El príncipe hermoso”
“La esclava perfecta”
“La flor del agua”
Figura en el Tomo I de la Biblioteca mencionada.
(Langle, P.) (48).

CASTRO PITA, JOSE (1841-1866).— De Vivero (Lugo). Murió tuberculoso,
cuando acababa de terminar la carrera de Jurisprudencia. Escribió unas poe-
sías, que aparecieron en los *Almanaques* de Soto Freire, y:

- *La adúltera*. Cuento.
(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (49).

CAVIA, MARIANO DE (1855-1920).— De Zaragoza. Abogado, literato y
periodista. En Madrid, se encargó de una sección en *El Liberal*, y más tarde
en *El Imparcial*. Ha escrito poesías, artículos políticos, crónicas, críticas de
libros y hasta revistas taurinas.

- *Cuentos sin guerrilla*. Sin año 1896.
(Cf. Sainz de Robles, F. (50); Díez Canedo, E.) (51).

CAYUELA PELLIZARI, ARTURO (-1893).— De Pamplona. Poeta y
literato, redactor de *El Navarro*, colaborador de *El Eco de Navarra*, fundador

de la revista literaria *El Ateneo*. Compuso obras teatrales y poesías. Además de:

- *Los mártires de la pobreza*. Novela. (s.a.) dos tomos en 8º.
(Cf. Pérez Goyena, A.) (52).

CEBRIAN PARDO, ANTONIO MARIA (1821-).— De Málaga. Escribió, principalmente, para el teatro, comedias y zarzuelas.

- *No hay plazo que no se cumpla*. Novela original. Málaga, Imp. de Poch y Creixell, 1892, dos tomos en un vol. 8º.

(Cf. Díaz de Escobar, N. (53); González Rivas, T. (54); Llorden, A.) (55).

COBOS RODRIGUEZ, FRANCISCO JAVIER (1845-).— De Granada. Periodista, pedagogo, poeta y autor dramático, perteneciente a la “Cuerda” del Liceo de Granada. Fundó y dirigió los periódicos *El Porvenir de Granada*, *La Lealtad*, *La Correspondencia de Granada*, *El Profesorado*, etc. Escribió más de veinte obras didácticas, tres volúmenes de versos, dramas y las novelas:

- *Andrés*.
- *Un drama contemporáneo*.
- *Quien siembra vientos*.

(Cf. Cuenca, F. (56); Arco y Molinero, A. del (57); Gallego Morell, A.) (58).

CORDONIE Y ZAZO, RICARDO.— De Málaga. Poeta que tomó parte en las sesiones de la Academia del Liceo en 1862. Colaboró en el *Diario Mercantil*. Publicó:

- *El Ingeniero Caridad*. Novela, impresa en Málaga.
- *El tesoro de la sultana*. Novela original. Málaga, Imp. del *Diario Mercantil*, 1870, 8º, dos tomos en un vol.

(Cf. Díaz de Escobar, N. (59); Llorden, A.) (60).

CORREA FERNANDEZ, ANTONIO (1862-1907).— De Pena de Neira de Rey (Lugo). Médico, fundador del balneario de Guitiriz. Perteneció a la Academia de Medicina de Barcelona y Madrid. Colaboró, siendo estudiante, en *El Lucense* y en *El Siglo Médico*. Fundó el semanario *El Monitor de Becerreá* (1900). Publicó:

- “Los contrastes de la vida”, novela, en folletón de *El Lucense*. Lugo, 1888.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (61).

CRUCES, FORTUNATO (¿1870?-).— Gallego, emigró a la Argentina donde se dedicó al periodismo, fundando y dirigiendo el semanario *Nova Galicia*, que redactó hasta Junio de 1940. Publicó:

- *Primeiras follas. Contos e copras*. Buenos Aires, 1898.
- *Castañolas. Contos. Cartas. Discursos. Cantares e outras cousas*. En prosa y verso, bilingüe. Buenos Aires, 1913.
- *Cousas gallegas*. Buenos Aires, 1923.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (62).

CUELLAR, JOSE DE (1875-1903).— De Bailén (Jaén). Periodista y literato. Colaboró en *Madrid Cómico*, y *La España artística*. Dirigió el *Heraldo de Santander* y *Barcelona Cómica*. Además cultivó la novela realista en:

— *Dioses caídos*.

— *Neurosis*.

(Cf. Cuenca, F.) (63).

DAVILA DIAZ, JULIO (¿1870?-).— De Santa Marta de Ortigueira. Residió muchos años en la Argentina, regresando después a Madrid. Perteneció a la Real Academia Gallega como numerario. Publicó:

— *El destino*. Narración sencilla de costumbres gallegas. Buenos Aires, 1897.

— *El abrigo del ombú*. Cuento publicado por la Sociedad de Amigos de los Arboles. La Coruña, 1914.

— *Por tierras guaraníes*. La Coruña, 1926.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (64).

DELGADO LOPEZ, DAMASO (1829-1906).— De Montilla (Córdoba). Abogado, novelista y poeta. Dirigió, en Valencia, *El Museo Literario* y, en Córdoba, el periódico satírico *Lucas Gómez*. Se distinguió como crítico literario, firmando con el seudónimo Ego. Ha publicado muchas poesías y novelas cortas.

— *Susana*. Novela.

(Cf. Cuenca, F.) (65).

DIAZ DE ESCOBAR, NARCISO (1860-1935).— De Málaga. Abogado, poeta y escritor. Ha ocupado diversos cargos públicos en la Administración provincial. Ha sido Cronista Oficial de la provincia de Málaga. Fundó la Academia de Declamación, en 1886. Su obra literaria es nutridísima y abarca casi todos los géneros. Cito sólo novelas del S. XIX:

— *Por un beso*. Granada, (s.i.), 1879.

— *Homeopatía*. Málaga, Tip. del *Diario Mercantil*, 1885, 63 pp., 1 h. (colección de pequeñas novelas).

— *Ratos de buen humor*. Colección de artículos y pequeñas novelas. Málaga, Imp. del *Diario Mercantil*, 1885, 103 pp., 8º.

— *Nuevo carnaval*. Colección de artículos, poesías, epigramas, cuentos y agudezas. Málaga, Imp. del *Diario Mercantil*, 1885, 48 pp., 8º.

(Cf. González Rivas, T. (66); Llorden, A.) (67).

DIE Y PESCHETTO, FRANCISCO (1828-).— De Orihuela (Alicante). Distinguido militar, literato y poeta. Combatió en Cuba (1851-7) y en Santo Domingo (1861-8), recibiendo diversas condecoraciones. De regreso, se dedicó a la literatura, dirigiendo *La Voz de Orihuela* (1879-80) y *La Crónica* (1886-8). Ha publicado:

— *El dominó azul*. Novela de costumbres. La Habana, Imp. de *La Prensa*, 1853, 400 pp., un tomo en 8º.

— *Recuerdos de un carnaval*. Novela de costumbres, La Habana, Imp. de *La Prensa*, 1855, 140 pp., un tomo en 8º.

— “La pierna de palo. Episodio de la vida de un hombre”. Se suspendió

su publicación en el periódico *El Veguero de Pinar de Rio*, en cuyo folletín se hacía la tirada.

(Cf. Rico García, M. y Montero Pérez, A.) (68).

DOMINGO GINES, CANDIDO.— Pedagogo español del último tercio del siglo XIX. Dirigió una escuela en Zaragoza y escribió varias obras didácticas históricas. También publicó:

— *La caja del fraile. Cuento que parece historia o historia que parece cuento*. Alicante, Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 1895, 130 pp., 17 cm. (Foll. *El Nuevo Alicantino*).

(Cf. Albert Berenguer, I.) (69).

ECHEGARAY EIZAGUIRRE, JOSE (1833-1910).— Se trata del célebre político, matemático, autor dramático y economista. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura, en 1904. Tiene también:

— “Los explosivos”. Cuento aparecido en *La España Moderna*, de Madrid, 1894, Tomo 61, pp. 55-61; Tomo 62, pp. 59-65; Tomo 54, pp. 16-23.

— *Los anteojos de color*. Cuento.

(Cf. Gómez-Villafranca, R. (70); Sainz de Robles, F.) (71).

ESQUERRA DEL BAYO, JOAQUIN (1793-).— De El Ferrol (La Coruña). Inspector general de Minas (1844), gentilhombre de cámara de S.M., ha escrito, además de muchos trabajos geológicos y mineros:

— *Pasatiempos literarios*, que contiene:

“El corsario y la doncella. Imitación de leyenda antigua fantástica”. Original.

“Origen del dromedario”, Leyenda árabe. Traducción.

“El buen anacoreta”, Cuento filantrópico. Original.

“La niña amorosa”, Leyenda fantástica.

(Cf. Ovilo y Otero, M) (72).

FERNANDEZ GARCIA, ANTONIO (1855-1908).— De Málaga. Fecundo escritor y periodista. Director de *La opinión pública*, *La Unión Mercantil*, *Gibraltar*, etc. Redactor de *La Iberia*, *La Igualdad* (1869-72) y *La Patria* (1876-7). Secretario general de la Soc. Económica de Amigos del País. Ha cultivado el género dramático, la novela, la sociología y la crónica.

— *Las miserias de Madrid*. Novela.

— *La dama del lunar*. Novela.

— *El manco de Lepanto*. Novela.

— *La copa de Diógenes*. Novela.

— *Cosas de la vida (historietas)*. Málaga, Tip. Poch y Creixell, 1893, 184 pp.

— *Cabellos de oro*. Málaga, Tip. Poch y Creixell, 1893, 94 pp.

— *Vidrios y perlas* (cuadros sociales).

— *Mesa revuelta: Artículos, anécdotas, historietas, ideas sueltas y pensamientos*. Málaga, Imp. de Poch y Creixell, 1896, 368 pp., 8º.

(Cf. Cuenca, F. (73); Díaz de Escobar, N. (74); González Rivas, T. (75))

FERNANDEZ-GUERRA Y ORBE, AURELIANO (1815-).— De Granada. Insigne arqueólogo y literato, doctor en Filosofía y Jurisprudencia, diputado, senador, Académico y Bibliotecario perpetuo de la Real Acad. Española, etc. Cofundador de la revista *Alhambra* (1839). Tiene un interminable nº de obras sobre historia, geografía y antigüedades.

— *Don Rodrigo y la Cava*. Novela histórica, relativa a la conquista de España por los árabes.

(Arco y Molinero, A. del) (76).

FERNANDEZ LADREDA, MANUEL (1838-1902).— De Trubia (Oviedo). Magistrado de La Coruña, en 1892, tratadista de temas jurídicos, excelente literato y colaborador de periódicos como *El Carbayón* y *La Ilustración Gallega y Asturiana*, con relatos y folletos de temas asturianos. Publicó en volumen:

— *Páginas breves: colección de artículos y cuentos*. La Coruña, 1897.

(Cf. Suárez Fernández, C.) (77).

FERNANDEZ SANTA EULALIA, FRANCISCO DE PAULA (h. 1850-1901).— De Avilés. Emigró a Cuba joven y allí permaneció toda su vida. Dirigió periódicos como *El Dependiente* (1876-81), *El Progreso Mercantil* (1885) y *El Herald de Asturias*. Cultivó la crónica, el teatro y la novela, habiendo publicado:

— *Peregrina del Rosal, virgen y mártir. Memorias de una aldeana*. Novela de costumbres asturianas. La Habana, Imp. La Universal, 1888, XVI-188 pp., 4º. Con un prólogo de Don Lucio Suárez Solís.

— *Pote asturiano*. Cuentos, cartas, narraciones, etc. La Habana, 1899.

(Cf. Suárez Fernández, C. (78); Trelles, C.M.) (79).

FERRARI, EMILIO (1850-).— De Valladolid. Poeta, cursó Derecho y Filosofía y, al mismo tiempo, publicaba en periódicos como *El Museo*, *El Norte de Castilla*, o *La Crónica Mercantil*. En 1879, viene a Madrid, ingresa en el cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios y redacta *La Campana*, periódico político. Escribió en prosa:

— “El impenitente”, narración que apareció en los periódicos citados.

— “Las almas predestinadas”, cuento también publicado en esos periódicos.

— *El diablo de moda*. Cuento-sátira social que remitió al Certamen de la *Ilustración Española y Americana*.

(Cf. Ortega Rubio, J.) (80).

FERREIROA MILLAN, URBANO (1845-1901).— De San Félix de Navío (Orense). Eclesiástico, elocuente orador sagrado y apologista. Perteneció a la Academia Filosófica de Santo Tomás, de Bolonia, a la de las Arcades de Roma, etc. En Valencia, fundó la revista *Soluciones Católicas*. Sólo cito obra novelesca:

— *Nerón. Escenas del primer siglo del Cristianismo*. 1895.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (81).

FERRER, MIGUEL (1770-1857).— De Palma de Mallorca. Erudito trinita-

rio, catedrático de Filosofía Luliana en la Universidad de Palma. Retirado, se ocupó en escribir opúsculos teológicos y morales, poesías satíricas en mallorquín, y sacó a la luz un periódico burlesco político-literario, *Diari de Buja*, (1812-3), y después el *Nou Diari de Buja*, (1813). Además escribió:

- *La mujer feliz*. Novela original, 1807, un tomo en 8º.
(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (82).

FERRER BITTINI, BARTOLOME (1867-1924).— De Mancha Real (Jaén). Periodista y literato, redactor de *El Mundo*, *El País*, *La Iberia*, *El Heraldo*, etc. Secretario político del Marqués de Marianas. Escribió obras teatrales:

- *Los hijos de la Miloca*. Novela, prolongada por Ortega y Munilla.
(Cf. Cuenca, F.) (83).

FERRER DE SAN JORDI, JUAN ANTONIO.— De Palma de Mallorca. Conde de Sta. M^a de Formiguera, Caballero de Calatrava, capitán de Infantería, individuo de la Real Academia de San Carlos de Valencia y de otras sociedades. Cultiva la poesía, pinta y colecciona fósiles y minerales. Escribió:

- *La Cruz de Calatrava*. Novela histórica original. Un tomo, en 4º, Ms.
(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (84).

FORT ROLDAN, NICOLAS (-1915).— De El Ferrol (La Coruña). Murió en Valencia, siendo intendente de División. Publicó poesías, monografías referentes a El Ferrol y:

- *La velada*. Madrid, 1880.
- *Cuba indígena*. Madrid, 1881
- “La tierra” Novela de costumbres regionales, bilingüe. En *El Eco de Galicia*, Buenos Aires, 1903.
(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (85).

FREIXA Y CLARIANA, FRANCISCO (-1887).— De Reus (Tarragona). Fabricante de seda y gran entusiasta de las bellas letras. En su juventud escribió dos novelas de costumbres que no publicó.

- (Cf. Gras y Elias, F.) (86).

FRIERA CANAL, ATAULFO (1864-).— De Gijón (Asturias). Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid. Se consagró al periodismo, en Gijón, colaborando principalmente en *El Comercio*, (1890-6) con su seudónimo Tarfe. Además publicó:

- *Manolita Gálvez*. Novela. Gijón, ¿1890?.
- *Mesas revueltas*. Gijón, 1907. Selección de crónicas, con prólogo de José Valdés Prida y Benito Delbrouk.
(Cf. Suárez Fernández, C) (87).

FUENTE ANDRES Y ROZAS, JOSE DE LA.— Natural de Aranda de Duero (Burgos), Delegado de Hacienda en 1886. Escribió:

- *Pisto literario-poético*. Colección de artículos humorísticos, cuentos, etc. aderezado con una rica salsa de epigramas, moralejas, cantares y anécdotas del mismo cocinero, con su correspondiente ración de sal y pimienta. Madrid, 1869, 142 pp., 4º.

(Cf. García de Quevedo, E. (88); Martínez Añibarro y Rives, M.) (89).

FUENTES Y FORNER, ANSELMO (1833-).— De Alicante. Dedicado a los asuntos comerciales, destacó por sus conocimientos financieros en sus conferencias y trabajos para la Sociedad de Economía Política y el Círculo de la Unión Mercantil de Madrid. También ha cultivado la historia y la narrativa, habiendo publicado las novelitas:

— *Salvadora o Consideraciones sobre la influencia de la mujer católica*. Madrid, Imp. Aribau y Cia, 1874, 174 pp., un tomo en 8º. Con licencia eclesiástica. Tirada de cien ejemplares.

— *Cuarenta siglos. Historia útil a la generación presente*. Madrid, Edit. de A. de Carlos e Hijos, 1876, 234 pp., un tomo en 8º. Con licencia eclesiástica.

(Cf. Rico García, M. y Montero y Pérez, A.) (90).

GAGO Y PALOMO, RAFAEL (1854 ó 1855-).— De Granada. Notable literato, médico y astrónomo. Formó parte de la Cofradía del Avellano. Ha publicado estudios de crítica, bibliografía e historia, así como cuentos y leyendas locales.

— “Maria”

— “Esperándola del cielo”

— “La palmera de Jubya”

Son tres novelas aparecidas en *El Defensor de Granada*.

— “El resplandor de la luna llena”. No se terminó de publicar.

(Cf. Cuenca, F. (91); Gallego Morell, A.) (92).

GALLARDO GUZMAN, JOSE.— “Residía en Málaga. Fue comerciante de elevada posición. Por revés de la fortuna se retiró a un pueblo de la provincia de Córdoba, creemos que a Montilla, dónde de tarde en tarde da muestras de sus aficiones literarias. Escribió un drama en tres actos, la novela histórica *El Castillo de Montilla* (Málaga, 1897). Colabora frecuentemente en *La Unión Mercantil*.”

(Cf. Díaz de Escobar, N.) (93).

— *El Castillo de Montilla*. Novela histórica original. Málaga, Imp. de Poch y Creixell, 1897, 184 pp., 8º.

— *La playa de Málaga (Odisea de un artista)*. Narración verídica. Málaga, Imp. de Ricardo Gallegos, 1889, 26 pp., 8º.

(Cf. Llorden, A.) (94).

GARCÉS DE MARCILLA Y CERDAN, FRANCISCO (1813-fines de siglo).— De El Ferrol (La Coruña). Barón de Andillo, estudió Jurisprudencia y ha escrito dramas románticos, poemas y narraciones. Publicó:

— *Colección de fábulas, cuentos y epigramas morales*. 1854. Entre los más notables:

“Los perros hambrientos”

“La superficialidad”

“Las opiniones y los gustos”

“El amo resucitado”

“El pobre enriquecido”

(Cf. Ovílo y Otero, M. (95); Couceiro Freijomil, A.) (96).

GARCIA DE ARBOLEYA, FERNANDO (1814-1885).— De Cádiz. Ilustre periodista y literato, fundó en Puerto Real el periódico *El Cangrejo* y dirigió, durante muchos años, *El Comercio* de Cádiz. También fue Presidente de la Diputación Provincial de Cádiz. Escribió:

— *Un retrato*, novela.

(Cf. Cuenca, F.) (97).

GARCIA CABALLERO Y CAMPOAMOR, FEDERICO (1839-1878).— De Pamplona (Navarra). Sobrino del ilustre Campoamor, escritor que cultivó preferentemente la poesía. Tiene también:

— *La Ermita de San Antonio*. Leyenda en prosa sobre un episodio de la guerra civil, premiada en el Certamen Literario de Alicante, 1876.

(Cf. Molla y Bonet, B.) (98).

GARCIA DORIGA, ALFREDO (1848-1911).— De Vivero (Lugo). Cronista oficial de su ciudad natal, poeta bilingüe y buen cuentista, se limitó a colaborar en periódicos. Publicó:

— “La hoja de otoño”, novela corta que imprimió en el Semanario *La Voz de Mondoñedo*.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (99).

GARCIA ROMERO, CELESTINO (1855-1929).— De Boiro (Pontevedra). Religioso jesuita, poeta y arqueólogo que dió a conocer interesantes estudios en el *Boletín de la Academia Gallega*. Publicó además gran número de cuentos y poesías, en gallego y castellano.

(Cf. Couceiro Freijomil, A. (100); Lanza Alvarez, F.) (101).

GARCIA RUFINO, JOSE (1875-).— De Sevilla. Fecundo dramaturgo, novelista y poeta. Fundó, dirigió y redactó, él solo, un gracioso semanario, titulado *Don Cecilio*, (1899-1921). Además ha publicado:

— *Acuarelas de Abril*. Apuntes de la Semana Santa y de la Feria. Sevilla, 1892.

— *La mujer de hielo*. Novela fantástica. Sevilla, 1893.

— *De la paleta, cuentos de color*. Madrid, 1896. Con prólogo de Salvador Rueda.

(Cf. Méndez Bejarano, M.) (102).

GARCIA VELLOSO, JUAN JOSE (-1907).— El se dice navarro. Literato y colaborador en *El Navarro*. Emigró a Buenos Aires, donde fijó su residencia, desempeñando la cátedra de Literatura en la Universidad de Buenos Aires durante treinta años. Escribió:

— *Héctor o el bien perdido*. Novela original.

— (En el *Canto y Plegaria en loor de la Virgen del Camino*, del mismo autor, Pamplona, 1868, se dice que estaba próxima a ver la luz pública junto a la novela *El hijo de la desventura* de F.R. Ventura de Cia.)

(Cf. Pérez Goyena, A.) (103).

GARRIDO, FANNY (med. XIX-1918).— De La Coruña. Escritora que utilizó el seudónimo de Eulalia de Lians. Colaboró en la *Revista de Galicia* y otras. Tradujo al castellano obras de Heine y de Goethe. Publicó:

— *Escaramuzas*. Novela. Hacia 1865.

— *La madre de Paco Pardo*. Madrid, 1899.

(Cf. Couceiro Freijomil, A. (104); Lanza Alvarez, F.) (105).

GOMEZ JALON, PABLO (1848-).— De Gumiel de Izán (Burgos). Abogado, que ejerció en Riaza, Sepúlveda y Aranda. Colaboró en la *Gaceta de Aranda de Duero* y en la *Nueva Ilustración* 1881-2. Vivió largos años en Francia y debió morir allí. Publicó:

— *Sueño del cielo*. Cuento fantástico, Madrid, 1870.

— *El volante de verano*. Cuento, Biarritz, Imp. Lamaignere, 1883.

(Cf. Martínez Añibarro y Rives, M.) (106).

GOMEZ PADIN, ARTURO (1850-1893).— De Sevilla. Maestro, en 1876 fundó la Escuela Sevillana, colegio de 1ª y 2ª enseñanza muy popular en esa ciudad, junto a Alvarez Cortés. Creó también la revista *El Magisterio Hispalense*. Escribió:

— *Cuentos basados en las Obras de Misericordia*. Sevilla, (s.a.) “obra de que conozco seis ediciones y que le valió la Cruz de Carlos III”.

(Cf. Méndez Bejarano, M) (107).

GONZALEZ RUBIN, ENRIQUETA (¿1835?-).— De Rivadesella (Asturias). Notable escritora que, bajo el seudónimo de La Gallina Vieja, dió a conocer en la prensa provincial artículos literarios, poesías castellanas y bables, relatos:

— *Una loca*. Novela de costumbres.

— *Una excursión a la montaña*. 1866.

— *Viaxe del tio Pacho el Sordo a Uviedo*. Oviedo, 1875.

(Cf. Rodríguez García, F. (108); Suárez Fernández, C.) (109).

GONZALEZ VALDES, FERNANDO (1854-1930).— De Oviedo. Médico y escritor, dedicado a su profesión con esfuerzo que le mereció cargos y condecoraciones. En su juventud publicó trabajos en verso y prosa en los periódicos ovetenses, firmando con seudónimos o con iniciales de sus apellidos. Cito:

— “¿Bailo?”. Cuento publicado en el *Almanaque de El Carbayón* y firmado con su inicial, V. Oviedo, 1883.

(Cf. Suárez Fernández, C.) (110).

GONZALEZ VARELA, URBANO (1868-1906).— De Santiago de Compostela. Poeta y pintor notable. Estudió Bellas Artes y Arquitectura en La Habana, Nueva York y Madrid. Colaboró en la prensa regional con artículos, cuentos y poesías, de los que cito:

— *Entre luces*. Cuentos en prosa castellana. Santiago, 1900.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (111).

GUTIERREZ JIMENEZ, RAFAEL (1852-).— De Ronda (Málaga). Poe-

ta y periodista. En 1874, empezó a publicar en esa ciudad el semanario literario *Ecos del Guadalevían*. Es autor de importantes obras de administración y derecho, dirigiendo también la *Revista de Gobierno y Administración Local*. Cito de su producción literaria:

- *La Abadesa de las Claras*. Novela.
(Cf. Díaz de Escobar, N.) (112).

HERNANDEZ ARIAS, ANTONIO (1837-).— De La Parra. Literato, “ha colaborado en varios periódicos de Extremadura y Madrid, donde hemos leído poesías y críticas suyas. Tiene preparado para la estampa un tomo de poesías y una novelita titulada:

- *La mujer más dichosa del mundo*.
(Cf. Díaz y Pérez, N.) (113).

HUERTA Y POSADA, RAMON DE LA (1834-1908).— De Llanes (Asturias). Escritor en prosa y verso que comenzó colaborando, con poesías y crónicas, en periódicos como *El Fomento* (1851-4), *Album de la Juventud* (1853), *La Revista de Asturias* (1858-9) y *El Faro Asturiano*. Solía firmar sus escritos con el seudónimo de El tío Cardaño. Desde 1863 vivió en Madrid, donde publicó:

- *Amor, poesía e historia*. Madrid, 1864.
- *La mujer*. Madrid.
- *Elvira y Osvaldo*. Novela. Madrid, 1882.
- “Poesías y trabajos en prosa”. Incluida en la obra *Memorias Asturianas*, de Protasio González Solís. Madrid, 1890.
(Cf. Suárez Fernández, C. (114); Rodríguez García, F.) (115).

HUERTAS LOZANO, JOSE (1860-).— De Granada. Médico, ingresó en la Masonería, pero después se retractó públicamente e ingresó en la Compañía de Jesús. Escribió una historia de su vida y:

- *Martirio*, novela.
(Cf. Arco y Molinero, A.) (116).

HURTADO Y PEREZ, PUBLIO (1850-).— De Cáceres. Abogado y literato, Vice-Cónsul de Portugal en Cáceres, Relator de la Audiencia de Cáceres. Colaboró en periódicos con leyendas y poesías. Además:

- “El último Rocaforc”. Novela aparecida en *El Independiente* de Salamanca.

E inéditas tiene:

- *El suplicio de Tántalo*, novela romántica.
- *Los penitentes de Cubillana*, episodio histórico.
- *Alfira la gitana*, episodio histórico.
- *Los dos Giles*, episodio histórico.
- *Almáraces y Monroyes*, episodio histórico.
- *La hija de Moctezuma*, episodio histórico.
(Cf. Díaz y Pérez, N.) (117).

IGUAL, MANUEL ANDRES.— Poeta de circunstancias que residió en Barcelona durante el primer tercio del siglo XIX. Se dedicaba a la enseñanza del

francés. Tradujo y arregló el drama francés *El jesuita*. En 1829, dió a luz una colección de novelas con el título de:

– *Virtud y vicio*.

(Cf. Elias de Molins, A.) (118).

JEREZ PERCHET, AUGUSTO (-1903).— De Cádiz. Notable periodista y literato, que vivió la mayor parte de su vida en Málaga. Dirigió *El Correo de Andalucía* y colaboró en otros periódicos como *Las Noticias*, *La Lealtad*, etc. Escribió artículos literarios, poesías, narraciones de viaje y, sobre todo, novelas y obras dramáticas de brillante éxito. Entre ellas:

– *Josefina*, leyenda. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1866, 43 pp., 8º.

– *Redención de amor*, cuento. 2ª edición, Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1867, 28 pp., 8º.

– *Emilia. Páginas tristes*. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1867, 25 pp., 8º.

– *Historias y fantasías: A caza de ingleses, El Rey de los salvajes y el rapto de la difunta*. En colaboración con Salvador Pérez Montoto. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1869.

– *A caza de ingleses. Memorias de viajes*. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1872, 173 pp., 16º.

– *El ángel de las nieves*. Argumento para una novela. Málaga, Imp. de *El Avisador Malagueño*, 1878, 60 pp., 8º.

– *Dinamita*. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1891, 23 p.

– *El primer viaje*. Episodio. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1891, 50 pp., 8º.

– *La luna de hielo*, novela. Málaga, Imp. de *El Correo de Andalucía*, 1891, 8º.

(Cf. Cuenca, F. (119); Llorden, A.) (120).

LASARTE, MANUEL.— Poeta y autor dramático catalán, tenemos noticia que ha publicado:

– *Bocetos*. Barcelona, Imp. de El Principado, 1883, 152 pp., 4º.

– *Azares de la fortuna*. Novela de costumbres. Barcelona, Imp. de El Principado, 1885, 148 pp., 4º menor.

– *Maridada*. Barcelona, 1888.

(Cf. Elias de Molins, A.) (121).

LEON Y SERRALVO, EDUARDO.— “Vino a Málaga como individuo del Cuerpo de Topógrafos, hacia 1889. Había colaborado en los periódicos de Ciudad Real y otras provincias. Ya en Málaga fue el alma del *Diario de Málaga*. Inició la Asociación de la Prensa, en 1894, de la cual fue secretario.” Escribió:

– *Lo de siempre*, novela corta. Málaga, Imp. Las Noticias, 1891, 96 pp., 8º.

(Cf. Díaz de Escobar, N. (122); Llorden, A.) (123).

LIRA (ISIDORO ARAUJO DE LIRA Y ALCALDE) (1816-).— De Bouzos (Pontevedra). Benedictino, colgó los hábitos en 1835. Ocupó empleos es-

tatales. Emigró a Cuba donde se dedicó a la enseñanza y a la literatura. Escribió:

- “Ana Mir” (Marina). Novelita publicada en *El Noticioso*. (Cf. Bachiller y Morales, A) (124).

LOPEZ, SALVADOR.— Natural de Antequera, pero residía en Málaga donde fue canónigo de la Catedral. Poeta notable, lo demostró al inaugurarse, en 1843, el Liceo de Málaga. Publicó:

- *Las flores o los artistas*, novela. 1852. (Cf. Díaz de Escobar, N.) (125).

LOPEZ DE ARENOSA, ANTONIO.— “Maestro de escuela, dirigió el periódico literario *El Cesto de Flores* y escribió:

- *María*, novela. 1867. (Cf. Bachiller y Morales, A.) (126).

LOPEZ Y LOPEZ, RICARDO (1844-1884).— De Soria. Periodista, literato y político. Director de *El Porvenir* y redactor de *La Discusión* y *El Pueblo*. Secretario del Gobierno Civil de Soria, Alicante y Sevilla, siendo nombrado en 1872 Gobernador de Teruel. La Restauración le llevó a la emigración hasta que preso en Soria, fue deportado a las Chafarinas. Escribió algunas obras dramáticas, históricas y novelas, por sí solo y en colaboración con otros escritores.

(Cf. González Gómez, A.) (127).

LOPEZ DE SAA, LEOPOLDO (1870-1936).— De Medina de Pomar (Burgos). Protegido de D. José Zorrilla y D. Manuel Fernández, desarrolló una labor muy copiosa, publicando poesías, cuentos y novelas cortas en los principales periódicos españoles y americanos, entre ellos *El Resumen*, *El Globo*, *El Liberal* y las revistas *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, etc. Escribió:

- *La chica del tío Reluces*, novela. Madrid, 1890.
- *Allá van historias*, cuentos en prosa ligera. Madrid, 1892.
- *El ciudadano Flor de Lis*, novela. Madrid, 1904.
- *Los vividores*, novela. Madrid, 1905.
- *Carne de relieve*, novela. La 1ª edición se agotó en poco tiempo. Madrid, 1912.
- *Avispilla*, novela. Madrid, 1915.
- *Los indios vuelven*, novela. Madrid, 1915.
- *De antigua raza*, colección de novelitas. Madrid, 1915.
- *Las épocas que se van*, novela.
- *Gaviotas y golondrinas*, novela.
- *El amigo del Sol*, novela. En 8º.

(Cf. Ruiz, L. y Gª Sainz de Baranda, J. (128); Gª de Quevedo, E.) (129)

LOPEZ DE LA VEGA, JOSE (1825-1888).— De El Ferrol (La Coruña). Médico y doctor en Filosofía y Letras, bohemio impenitente que tan pronto estaba en Madrid, París o Roma como en Buenos Aires o en Brasil. Escritor fecundísimo, dejó obras médicas y literarias. De éstas, sólo cito las novelas:

- “El asesino de la virtud”. Narración publicada en *El Miño*, de Vigo.

- *La fiesta del valle*, novela. La Coruña.
 - *La torre del crimen*, novela. La Coruña.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A. (130); Díaz Plaja, G.) (131).

LLORENTE DE LAS CASAS, MIGUEL (1824-).— De Elche (Alicante). Funcionario público y poeta amatorio y festivo, cuyas composiciones se han publicado en periódicos como *El Vapor*, *La Tortuga*, *La Ilustración Popular*, y en los volúmenes de la *Sdad. Literaria Alicantina*. Ha dejado:

- *El día de Cristo*, novela de costumbres alicantinas. Inédita.

(Cf. Rico G^a, M. y Montero Pérez, A.) (132).

MADRAMANY Y CALATAYUD, MARIANO (1750-1822).— De Alcudia de Carlet (Valencia). Estudió Filosofía y Jurisprudencia, se ordenó de presbítero y fue Fiscal de la Inquisición de Mallorca, donde falleció. Su obra literaria única es:

- *El engaño feliz*. Novela ejemplar que manifiesta los precipicios a que se exponen las incautas doncellas en dar oídos a los jóvenes y a los falsos consejos de una falsa amiga. Valencia, Imp. Hnos. de Orga e I. Mompié, 1827, 8^o.
- (Cf. Fuster, J.P.) (133).

MARTIN SANTIBAÑEZ, ROMUALDO (1830-).— De las Hurdes (Cáceres). Notario público del Casar de Palomero. Aficionado a los estudios históricos, ha publicado obras sobre esa región. Conserva inédita:

- *La judía del Casar*, novela histórica original sobre costumbres del territorio jurdano.
- (Cf. Díaz y Pérez, N.) (134).

MASPONS Y SERRA, FEDERICO R. DE.— De Reus (Tarragona). Piloto, telegrafista, Jefe del Centro de Comunicaciones de Cataluña. Ha colaborado en periódicos como *El Anunciador*, de Castellón y de Palma, *El Telegrama*, de Madrid, y ha fundado, en Barcelona, el quinquenal *El Eco de comunicaciones*. Además ha publicado:

- *El país de las cuevas*, novela. Barcelona, Establ. de Ramón Riera, 1890, con grabados. Está firmada con el seudónimo Frederick Snopsam.
- (Cf. Elias de Molins, A.) (135).

MELENDRERAS, JOSE RAMON (¿1830?-1882).— Tal vez de Oviedo, donde residió habitualmente y falleció. Abogado, periodista y literato. Decano del Colegio de Abogados, diputado provincial y director del periódico *El Trabajo* (1866-8). Ha publicado en volumen:

- *Carolina*, novela de antiguas costumbres estudiantiles ovetenses. Oviedo, 1866.
- (Cf. Suárez Fernández, C.) (136).

MENA Y ARISTEGUIETA, SANTIAGO (1847-).— De Zalamea. Poeta que tan sólo ha publicado un volumen de poesías titulado *Pajareras*, en Madrid, 1880. Conserva inéditas varias obras dramáticas, una colección de poe-

sías y en prosa:

- “una colección de cuentos fantásticos, algunas novelitas y bastantes artículos sobre costumbres públicas y tradiciones del país”.
- (Cf. Díaz y Pérez, N.) (137).

MENA Y RODRIGUEZ, JUAN (1855-).— De Zalamea la Serena (Badajoz). Voluntario en Barcelona, cuando estalló la guerra civil, sufrió dura prisión. A su regreso, colaboró en periódicos extremeños con composiciones poéticas suyas. En prosa ha escrito:

- *El viaje a Valencia.*
- *El carnaval de mi pueblo.*
- *Memorias del padre Arévalo.*
- *Episodios de la guerra.*

(Cf. Díaz y Pérez, N.) (138).

MENA Y SOBRINO, IGNACIO (1862-1914).— De Pamplona (Navarra). Hijo del escritor Juan Cancio. Notable juriconsulto y escritor, Fiscal Municipal de Pamplona, en 1885, luego juez de 1ª Instancia, en Madrid, donde falleció. Publicó varios trabajos en la revista *La Avalanche* y también:

- *La batalla de Atapuerca*, novela amorosa. Pamplona, Imp. de Fortunato J. Isturiz, pza. del Castillo, 11 y 17, 1883, 562 pp., 8º. Obtuvo el accésit en el certamen literario celebrado en 1882 por el Ayuntamiento de Pamplona.

(Cf. Pérez Goyena, A.) (139).

MIGUEL, VICENTE EUGENIO (1852-).— De Altea (Alicante). Juriconsulto, periodista y literato, sus obras están destinadas a difundir las ideas democráticas. Creó y dirigió *La Protesta*, revista político-científico-literaria, ha sido colaborador asiduo de *La Vanguardia*, de Madrid, y de otros periódicos. Ha destacado como autor teatral y como novelista:

- *María o amor de un ángel*, novela de costumbres. Valencia, Imp. Vda. de Amargós, 1880, en 8º prolongado.
- *El Ángel de Sotobanco*, novela de costumbres. Valencia, Imp. Vda. de Amargós, 1880, en 8º prolongado.
- *El mártir de un pueblo*, novela de costumbres. Valencia, Imp. Vda. de Amargós.

(Cf. Molla y Bonet, B.) (140).

MIGUEL Y ROCA, LUIS.— De Valencia. Periodista y escritor, en 1844, entró a formar parte de la Sdad. Económica de Amigos del País, fue director de *El Fénix* desde noviembre de 1847 y correspondiente del Instituto Histórico de Francia. Publicó:

- “Elvira”. Novela original. En *El Fénix*, se inició la publicación en 1846 y se terminó en 1847.
 - “Fany”. Novela original. En *El Fénix*, inicialmente en Septbre de 1847 y hasta enero de 1848.
 - *Miseria y virtud*, novela. 1851. A imitación de Fernán Caballero.
- (Cf. Almela y Vives, F. (141); Baquero Goyanes, M.) (142).

MOLINA SAEZ, JOSE.— “Estudió Filosofía y Letras y Derecho. Firmó muchos trabajos con el seudónimo Montemolin. Sus obras teatrales fueron representadas en los Teatros Maravillas, Romea y Eslava. En 1891, vino a Málaga donde formó parte de *Las Noticias*. Fundó *El Economista*. Escribió:

— *Tres novelas* (bocetos). Madrid, 1869.

(Cf. Díaz de Escobar, N.) (143).

— *Bocetos literarios. Tres novelas filosóficas*. Málaga, Imp. Vda. e Hijos de J. Giral, 1895, 76 pp., 8º.

— *La casa de los espantos*, novela. Málaga, Imp. Vda. e Hijos de J. Giral, 1898, 97 pp., 8º.

(Cf. Llorden, A.) (144).

MONCERDA DE MACIA, DOLORES (1845-).— De Barcelona. Escritora bilingüe, ha publicado artículos y poesías en diversas publicaciones, desde 1868. Para el teatro ha escrito dos comedias y tiene escritas y publicadas en diferentes revistas las siguientes novelitas:

— *El ocio y el trabajo*.

— *la plegaria de una madre*.

— *Gabriela*.

— *El mulato*.

— *La viuda*.

(Cf. Elias de Molins, A.) (145).

MONTESINOS Y NEIRA, JUAN DE DIOS (-1875).— De Córdoba. Señor de Villaralto, maestrante de Ronda, caballero de Carlos III. Abogado y Académico de mérito de la Real Academia de Córdoba. Escribió obras históricas y políticas, y también:

— *La casa de las brujas*, novela. Ms. en la Biblioteca de la Academia. La leyó los días 9, 16 y 23 de Febrero de 1860.

(Cf. Ramírez de Arellano, R.) (146).

MORELL, DIONISIA (1820-1859).— De Palma de Mallorca. De la noble familia de su nombre, vistió el hábito de agustina. Escribió:

— *Celina o el amor a la virtud*, novela moral. 1845, 128 pp., un tomo en 8º, Ms.

(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (147).

MORENO RUBIO Y MANCHA, PEDRO (1814-1875).— De Guareña. Profesor y pedagogo, Inspector de la 1ª enseñanza y director de la Escuela Normal de Maestras de Badajoz. Como escritor, realizó muchos trabajos sobre la enseñanza y:

— *Un recuerdo*, novela recreativa. Mérida, Imp. Galvan, 1860.

(Cf. Díaz y Pérez, N.) (148).

MORLESSIN Y SOTO, JUAN (1858-).— De Zafra (Huelva). Hermano de Atanasio. Magistrado y literato, Fiscal del Tribunal Supremo (1917). Colaboró en varios periódicos y escribió:

— *Eulalia Emeritense*, novela histórica.

(Cf. Cuenca, F.) (149).

MORQUECHO Y ADRISENSENS, DIONISIO.— Residió varios años en Málaga, siendo redactor de diversos diarios locales (1892). Perteneció al Cuerpo de Carabineros. En Diciembre de 1896 se encontraba en Dimas (Cuba). Escribió:

- *La Institutriz*, novela. Inédita.
 - *Cuentos y cuentecillos*. Málaga, Imp. de *El Diario de Málaga*, 1893, 120 pp., 8º.
- (Cf. Díaz de Escobar, N. (150); Llorden, A.) (151).

MUÑOZ SAN ROMAN, JOSE (1876-).— De Camas (Sevilla). Maestro de escuela y literato, cuyas composiciones se reproducían en la mayoría de los periódicos y revistas españolas, como en *El Liberal*, de Madrid y de Sevilla. Ha publicado:

- *Fábulas en prosa*. 1900. Con prólogo de D. Joaquín Guichot.
 - *Sequía*, novela. 1908.
- (Cf. Méndez Bejarano, M) (152).

MURUAIS RODRIGUEZ, JESUS (1854-1903).— De Pontevedra. Catedrático de instituto en Cáceres y Pontevedra, se distinguió como crítico literario en revistas como *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *Heraldo de Madrid*, *Revista Contemporánea*. Escribió también cuentos y poesías. Citamos:

- *Cuentos soporíferos*. Pontevedra, 1874.
 - “La hija de Valenzuela”, “El milagro” y “Dos naufragos”, incluidos en la *Revista Contemporánea*.
 - “Cleopatra”, en *El Heraldo*.
 - “Juan Loureiro”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (153).

NACENTE Y SOLER, FRANCISCO (1841-1894).— De Reus (Tarragona). Fundador de la *Sdad. La Joven Literaria*. En Barcelona, ocupó el cargo de director literario en *Espasa y Cia* y, a la vez por la noche, traducía novelas para otros editores. Posteriormente, en 1880, fundaría su propia editorial. Escribió:

- *La esposa enamorada*, novela.
- (Cf. Gras y Elias, F.) (154).

NAVARRO Y LEDESMA, FRANCISCO (1869-1905).— De Toledo. Periodista y literato, Jefe del Museo Arqueológico de Toledo y del Archivo de Alcalá de Henares, catedrático de Retórica del Instituto de San Isidro. Fue uno de los fundadores del semanario satírico *Gedeón* y del diario *ABC*. Cultivó la historia y la crítica literaria, la poesía y los cuentos.

- *Los nidos de antaño*, narraciones.
- (Cf. Díez Canedo, E. (155); Sainz de Robles, F.) (156).

NAVAS RAMIREZ, JOSE (1863-).— De Málaga. Literato y autor dramático, ha dirigido algunos periódicos malagueños. Publicó:

- *No lo hagas*, novela.
- *Vidrios rotos*. Ensayos literarios. Málaga, Imp. de La Unión Republicana, 1892, 97 pp., 16º.

(Cf. Cuenca, F. (157); Díaz de Escobar, N. (158); González Rivas, T. (159); Llorden, A.) (160).

NOGALES, JOSE (1858-19080.— De Aracena (Huelva). Estudió derecho en la Universidad de Sevilla pero se dedicó al periodismo, colaborando en *La Epoca* y *El Nacional*, con cuentos y trabajos literarios notables. Dirigió también *El Liberal*, de Sevilla.

- *Mosaico*, colección de artículos, cuentos y tradiciones. 1892.
 - *En los profundos infiernos o Zurrapas del siglo*. 1896.
 - *Tipos y costumbres*. 1900.
 - “Las tres cosas del tío Juan”. Cuento publicado en *El Liberal*, Madrid, 1900.
 - *Mariquita León*, novela. Barcelona, 1901. Etc.
- (Cf. Díez Canedo, E.) (161).

NOGUES Y TAULET, JAIME (1850-1902).— “De Barcelona. Licenciado en Derecho civil y canónico, redactor de *El Correo Catalán*, (1876-89). En 1877, obtuvo el primer premio en el Certamen literario de *La Juventud Católica*, de Barcelona. Ha publicado dos novelitas en la revista barcelonesa *La hormiga de oro*.”

(Cf. Elias de Molins, A.) (162).

NOVOA, VALENTIN DE (1823-1895).— De Orense. Notario, desempeñó la escribanía de Guerra en Orense. En 1874, fue desterrado a La Coruña y a Estella por sus ideas políticas tradicionalistas. Colaboró en publicaciones como *La Esperanza*, *Altar y Trono*, *El Pensamiento Español*, etc. con artículos y hermosos cuentos titulados:

- “El verdugo de sí mismo”
- “Infortunio y caridad”
- “Dios aprieta pero no ahoga”
- “Una venganza”.

(Cf. Couceiro Freijomil, A. (163); Fernández Alonso, B.) (164).

OJEA, JOSE DE (1845-1919).— De Cortegada (Orense). Farmacéutico, diputado y procurador en las Cortes de 1873, por lo que emigró a Portugal un tiempo. De regreso, reanudó sus aficiones literarias, dejándonos publicado:

- *La visión dantesca*. Vigo, 1882.
- *Céltigos. Cuentos y leyendas de Galicia*. Vigo, 1883, con prólogo de Murguía.
- *El mundo rural*, cuadros de costumbres. Orense, 1890. Reeditada en la *Biblioteca Gallega* de Martínez Salazar.
- “Regalo de vida”. Novela comenzada a insertar en el semanario dirigido por C. Enríquez, *La Tierra Gallega*, La Habana, 1895, núm. 60.
- *Gentes sencillas*, novela. La Habana, 1906.

(Cf. Couceiro Freijomil, A. (165); Fernández Alonso, B.) (166).

OLLER Y MORAGAS, NARCISO (1846-1930).— De Valls. Escritor catalán y abogado, que simultaneó el ejercicio de esta carrera con el periodismo y,

por supuesto, con la novela. Escribió:

- *Sor Sauxa*, narración que obtuvo un premio en los J. Florales.
 - *Isabel de Salcerán*, novelita-embrión de la gran novela *Vilaniu*. Premio de los Juegos Florales de 1880.
 - *La papallona*, novela. Con prólogo de Zola.
 - *L'Escanyapobres*.
 - *La febre d'or*. Vida y conflictos de la burguesía catalana.
 - *Pilar Prim*, novela, 1900.
- (Cf. Soldevilla, C.) (167).

ORTS, PEDRO MARIA (1839-).— De Benidorm (Alicante). Abogado y literato, ha ocupado importantes cargos como Fiscal de Hacienda en Alicante, juez de varios partidos, Magistrado Territorial de Valencia, etc. Colaboró en diversas publicaciones de Madrid, Valencia y Alicante con novelas cortas, trabajos forenses, históricos, científicos y sociales. Ej.;

- “Ciela”. Novela. Alicante, Imp. de Gossart y Seva, 1873, 48 pp., (Foll. de *El Constitucional*).
 - “Miscelánea literaria”. Alicante, Imp. de Gossart y Seva, 1873, 207 pp., un tomo (Foll. de *El Constitucional*).
- (Cf. Rico G^a, M. y Montero Pérez, A.) (168).

PALUZIE Y CANTALUZELLA, ESTEBAN (1806-).— De Olot (Gerona). Arqueólogo, individuo de la Real Academia de la Historia, es notable su obra sobre la Paleografía española. También redactó en el semanario barcelonés *Juventud*, y escribió:

- *Cuentos morales para niños*. Un tomo.
- (Cf. Ovilo y Otero, M.) (169).

PEIRO Y SEVIL, AGUSTIN (-1890).— Escritor y periodista, dirigió por espacio de muchos años el *Diario de Zaragoza*. Escribió muchas obras de teatro y publicó también trabajos festivos. Murió en Zaragoza.

- *Folletines y cuentos*, por Don Antón Pitaco. Zaragoza, Est. Tip. de *La Derecha*, 1891, 475 pp., 4^o Con un prólogo de Don Mario de la Sala Valdés.
- (Cf. Ruiz Lasala, I.) (170).

PELAEZ ORTIZ, CLODULFO MARIA (1858-1881).— De Palencia. Estudió filosofía en Palencia y en Salamanca. Publicó una historia del clero en Palencia. Colaboró en *La Propaganda Católica*, con trabajos como:

- “Los primeros pasos”. Cuadros humorísticos por Trozi. 1881. Contiene: El primer pantalón, El primer amor, El primer artículo, El primer par de anteojos, El primer par de guantes. Se hizo edición aparte: Palencia, Imp. Tiburcio Martínez, 1899, 55 pp., 8^o.
 - *El cumplimiento del deber*, leyenda histórica.
- (Cf. Renedo Martínez, A.) (171).

PEREZ GOYENA, MARIANO (1867-1903).— De Huarte de Pamplona. Sacerdote, doctor en Teología y en Derecho Canónico, catedrático de Matemáticas en el Seminario Conciliar. Colaboró con artículos en periódicos co-

co *La Avalancha*. Escribió:

- *Jaunsarás o los Vascos en el S. VI*. Pamplona, Imp. Lib. de Nemesio Aramburu, c/ San Saturnino, 14 y Curia, 17 y 19, 1899, 3 h., 76 pp., 4^o.

Son tres narraciones histórico-novelescas:

- “Jaunsarás, un guerrero que acaba por vestir la cogulla benedictina”
- “La consagración de San Fermín”
- “El voto de Roncesvalles”.

(Cf. Pérez Goyena, A.) (172).

PEYRET Y BOSQUE, JOSE (1816-1851).— De Alicante. Distinguido poeta, músico y pintor, uno de los fundadores del Liceo de su ciudad, en el que participó en exposiciones, conciertos y justas literarias. Durante su estancia en Madrid, 1839-1842, fue redactor de *El Herald*. Escribió:

- *El corsario*, novela de costumbres marítimas. Inédita.

(Cf. Rico G^a, M. y Montero y Pérez, A.) (173).

PICO VERDU, QUINTIN (1859-1887).— De Alcoy (Alicante). Bachiller en Artes, fundó una Academia Jurídica en Valencia para los estudiantes de derecho, como él. Trasladado a Madrid, abandonó la carrera por la literatura, destacando en los periódicos madrileños por sus artículos de costumbres. Escribió:

- *Alicia*, novela de costumbres. Inédita. Un tomo en 4^o de regulares dimensiones.

(Cf. Rico G^a, M. y Montero Pérez, A.) (174).

PIEDROLA Y GOMEZ, ANDRES (1850-1886).— De Córdoba. Alcalde de Montoro, escritor y aficionado a la pintura y a la música. Académico correspondiente de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Colaboró en *La Crítica*, de Madrid, y en *La Región Andaluza*, de Córdoba. Escribió:

- *Don Carlos y el poder*, novela satírica del partido carlista. Madrid.
- *Cosas del mundo*. Madrid.
- *Orientales*. Madrid, Establ. Tipográfico El Porvenir Literario, 1882.

(Cf. Ramírez de Arellano, R.) (175).

PINO Y GARCIA, JOSE (1844-1923).— De Sevilla. Sastre de oficio y escritor, cultivaba la poesía, el teatro y la narración con el seudónimo de Ropero de Córdoba. De su obra mencionaremos los cuentos:

- *La mejor semilla. Por derecho propio. Fiera que nunca se doma. El Caballero burlón. Un sabio*. etc.

(Cf. Méndez Bejarano, M. (176); Cuenca, F.) (177).

PORTILLO Y PORTILLO, BRUNO (1855-).— De Almería. Notable polígrafo, literato y periodista, premiado en diversos certámenes literarios. Fué diputado, Jefe Sup. de la Administración Civil, Comendador de número de Isabel la Católica, etc. Ha cultivado todos los géneros y, en especial, la poesía. Cito sólo los cuentos y novelas:

- *Entretenimientos*.

- *La casa del descanso.*
 - *La hija del ama.*
 - *La señora Casualidad.*
 - *En la frontera.*
 - *Fuensantigua.*
- (Cf. Cuenca, F.) (178).

PULIDO Y ESPINOSA, JOSE (1808-).— De Badajoz. Escritor religioso, conocido en los centros literarios de Madrid. Catedrático de arqueología bíblica, capellán de honor de la reina Isabel II (1847), etc. Publicó:

- *La Magdalena*, novela bíblica. Madrid, 1870.
- (Cf. Díaz y Pérez, N.) (179).

REINES FERRER, JUAN (1801-).— De Alcudia (Mallorca). Médico y cirujano que, aparte de escritos científicos, escribió dramas, en prosa y verso, y las novelas:

- *La perla de Alcudia o sea el asedio de esta ciudad por los comuneros en 1521 y 1522.* Novela histórica seguida de la h^a contemporánea de Alcudia. Palma, Imp. de Don Felipe Guasp, 1854, 6-340 pp., un tomo en 4^o.
- *Un demócrata alcludiano del S. XVI.* Palma, Imp. de P.J. Gelabert, 1862, 8 - 85 pp., 4^o.
- *Destrucción del Pollentia, antigua capital de Mallorca y sitio que tuvo durante la dominación romana.* Palma, Imp. de P.J. Gelabert, 1863, un tomo en 4^o.

(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (180).

RODA SPENCER, FRANCISCO (1865-).— De Almería. Literato, perteneciente a una familia opulenta de la capital, dedicado a negocios de minas, banca y otras actividades. Escribió:

- *Doña Blanca*, novela.
- *Del ambiente*, novela.

(Cf. Cuenca, F.) (181).

RODRIGUEZ ALVAREZ, JESUS SALVADOR (1844-1910).— De San Juan de la Piñeira (Asturias). Sacerdote y escritor que colaboró en la prensa regional, algunas veces con el seudónimo de Juan Fernández de Busloñe, y es autor de:

- *Cipriana y Osca, o señora pagana y esclava cristiana. Cuento de un cuento.* Novela, Oviedo, 1896.

(Cf. Suárez Fernández, C) (182).

RODRIGUEZ LAZARO, ANTONIO.— Periodista malagueño, se dió a conocer en las columnas del *Ateneo* de Málaga, 1888. Pasó a Madrid, en 1893, donde fue redactor de *El Liberal*. Escribió:

- *Dolores*, novela. Málaga, Tip. de *Las Noticias*, 1891, 96 pp.
- *Novelas cortas.* 1893.

(Cf. Díaz de Escobar, N.) (183); González Rivas, T.) (184).

RODRIGUEZ SOLANO, CRISTOBAL (1812-).— De Guadalupe. Médico y catedrático de Astronomía en Salamanca. Diputado a Cortes y escritor de obras científicas. También tiene:

- *El ciego de la montaña*, novela filosófica.
(Cf. Díaz y Pérez, N.) (185).

ROURE, JOSE DE (¿1850-1909?).— De Vitoria. Periodista y literato español que cultivó casi todos los géneros pero, especialmente, el cuento y la crónica. Fue redactor de los periódicos más importantes de Madrid, entre ellos *El Mundo*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*. Publicó:

- *Cuentos madrileños*.
- *Cuadros del género*.
- *Los hijos de la noche* (cuentos madrileños). La Habana, Imp. de *La Unión Constitucional*, 1891, 23 pp., 8º.
(Cf. Sainz de Robles, F. (186); Trelles, C.M.) (187).

ROVIRA AGUILAR, FRANCISCO (1836-).— De Alicante. Abogado, literato y poeta, que escribía para periódicos de Alicante, como *El Vapor*, *La Tarde*, *El Album literario*, etc. y de Madrid, como *El Museo Universal*, *El Correo de Madrid*, *El Album de las familias*, etc. Publicó:

- *En el campo. Páginas de una novela*. Dedicado a D. Carlos Caro.
- *María. Relación*. Dedicada a D. Jaime Maisonnave.

Estas dos novelitas forman un tomo. Imp. de P. Ibarra, cuatro esquinas de la c/ Mayor, 1862, 97 pp., 8º.

- *Una romería. Cuadros de costumbres populares*. Alicante, Imp. Vda. de J. José Carratalá, (s.a.), 8º.

(Cf. Rico G^a, M. y Montero Pérez, A. (188); Albert Berenguer, I.) (189)

SAENZ DE TEJADA, VICTORIA (1841-).— De Granada. En 1869, se trasladó a Sevilla, de donde no salió. En 1876, profesó de religiosa, firmando sus escritos como Una hija de María, o Una religiosa del Espíritu Santo. Ha colaborado en periódicos como *Las hijas del Sol*, con gran número de poesías y leyendas. Entre sus obras cito:

- *La víctima del deber*, novela moral.
- *Don Miguel de Mañara*, leyenda premiada en 1873 por la R. Acad. Sevillana de Buenas Artes.
- *La esposa de Farfan*, leyenda.
- *La doncella laureada*, leyenda.

(Cf. Cascales y Muñoz, J.) (190).

SALINAS Y RODRIGUEZ, GALO (1852-1926).— De La Coruña. Diplomático y autor dramático, fundó y dirigió la *Revista Gallega*, 1895-1907, hasta su traslado a Madrid como canciller del Consulado de Uruguay. Publicó:

- “Lo que puede el honor”. Novela. La Coruña, en *El Noroeste*, 1900.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (191).

SANCHEZ CALVO, ESTANISLAO (1842-1895).— De Avilés (Asturias). Abogado, alcalde de Oviedo, diputado provincial suplente, se dedicó después por completo al estudio de las Humanidades y las Leyes. Colaboró en las pu-

blicaciones regionales, a veces con los seudónimos de León Calvo y Hans Czolvaec. Casi toda su producción literaria está recogida en *La Revista de Asturias*. Cito:

- “El Castillo de los Picos Pardos”. Novela corta aparecida en 1879, núms. 8, 9 y 10.
- “Mariflor y Josefín”. Novela corta aparecida en 1879-1880.
- “La estrella de un punto”. Cuento publicado en 1881, núms. 1 y 2.
- “La Nochebuena de Perantón o Los tres Reyes”. Cuento publicado en 1881, núms. 24 y 25. (También está reproducido en el libro *Cuentistas asturianos* de Suárez Fdez., Constantino, Madrid, 1930).
- “Las visiones del maestro Martínez”. Cuento aparecido en 1882, núm. 24.

(Cf. Suárez Fernández, C.) (192).

SANCHO MARTINEZ, ABELARDO (1864-).— De Pozo Blanco (Córdoba). Residió en Málaga desde 1872, siendo profesor auxiliar del Instituto. Poeta laureado en certámenes de Toulouse, 1886, y Málaga. Ha publicado además:

- *El ángel y el hogar*, novela de costumbres. Málaga, Imp. de Ramón Giral e Hijo, 1886, 24 pp., 4º.

(Cf. Díaz de Escobar, N. (193); Llorden, A.) (194).

SEDANO GONZALEZ, EUGENIO.— “Literato y periodista sevillano, redactor de *La Juventud Demócrata*, de Sevilla. Se dedicó especialmente a la novela de costumbres y a la crítica.

- *El bueno de Pérez*, novela.
- *Cuatro tiros*, episodios”.

(Cf. Cuenca, F.) (195).

SOLER SIQUIER, FRANCISCO (1808-1846).— De Mahón (Menorca). Bachiller en Derecho civil por la Universidad de Palma y en Medicina por la de París. Atacado de tisis pulmonar, regresó a su tierra natal, donde murió. Escribió opúsculos científicos y literarios, tratados en francés y:

- *Juanito el atrevido*, novela.
- *Carlos Libes*, novela. Sin concluir.

(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (196).

SOLER SIQUIER, JULIO (1812-).— De Mahón (Menorca). Hermano del anterior, estudió leyes y matemáticas. Fue catedrático de Literatura y Lengua española de la Universidad de Boston, hasta 1845 en que enfermó gravemente y tuvo que regresar. Escribió libros en inglés sobre gramática y aprendizaje de idiomas. Además:

- *Recuerdos para mis hijos*. Es una colección de novelas y discursos científicos. Dos tomos, en 4º, Mss.

(Cf. Bover de Roselló, J.M.) (197).

SUAREZ GARCIA, FRANCISCO (1827-1900).— De El Ferrol (Coruña). Marino de guerra, escritor y político que vivió un tiempo en Uruguay y Argentina, ocupando altos cargos en la Administración. Fue redactor de *El Eco*

Ferrolano y de *La Democracia*. Ha escrito:

- *Dos guaraníes*, novela. París, 1861.
- *Grandal*, novela inspirada en tradiciones de su región natal.
- “Los invasores”. Novela publicada, primero, en *El Eco Ferrolano* y después en 1897, por entregas.
- *Los demócratas o el ángel de la libertad*, novela.

(Cf. Lanza Alvarez, F. (198); Couceiro Freijomil, A.) (199).

TABOADA Y COCA, LUIS (1848-1906).— De Vigo (Pontevedra). Funcionario, dependiendo de los Ministerios de Gobernación y Fomento. Poeta en su juventud, dedicóse luego a la crónica, al cuento y a la novela humorística o festiva, haciéndose popular en toda España. Tiene una abundantísima labor periodística, colaborando en *Madrid Cómico*, *Nuevo Mundo*, *El Imparcial*, *El Cascabel*, *La Gran Vía*, *Vida Galante*, *ABC*, *Actualidades*, etc. Publicó:

- *Errar el golpe*. 1885.
- *Los ridículos*. 1891 y 1910.
- *Madrid en broma*. 1891 y 1892.
- *La vida cursi*. 1892.
- *Rayos de sol*. 1892. Con Julián Bastinos.
- *Titirimundi*. 1892.
- *Caricaturas*. 1892.
- *Páginas alegres*. 1893.
- *El mundo festivo*. 1894.
- *Madrid alegre*. 1894.
- *La joven América*. 1894.
- *Cursilones*. 1895.
- *Perfiles cómicos*. 1897.
- *Colección de tipos*. 1898.
- *La viuda de Chaparro*, novela. 1899 y 1906.
- *Intimidades y recuerdos de un autor festivo*. 1894 y 1909.
- *Notas alegres*. 1900.
- *Crónicas alegres*. 3 vols., 1900, 1901-2, 1903-4.
- *Los cursis*. 1903.
- *Portugal en broma*. 1904.
- *Pescadero, a tus besugos*, novela. 1905.
- *Las de Cachupín*, novela. 1905. Prólogo de Sinesio Delgado.
- *La vida en broma*. 1905.

Después de su muerte aparecieron:

- *Oráculos del matrimonio*. 1906.
- *Chamorro*, novelas comprimidas. 1906.
- *Para reír toda la vida*. 1906. En colaboración con Palacios, Pérez Zúñiga, Gabaldón y Delgado.
- *Pellejín*. Memorias de un diputado de la mayoría, salidas en *ABC* antes de convertirse en diario. 1910.
- *Historia cómica de España*. 1911 y 1912. Dos volúmenes, con otros autores.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (200).

TEJEIRO MARTINEZ, BENIGNO (1846-1925).— De Santa María de Orti-

gueira. Perito agrimensor, emigrado a Uruguay, donde se dedicó al periodismo, y, más tarde, a Argentina donde desempeñó diversas cátedras de Historia, y formó parte de las sociedades académicas más importantes. De su obra, sólo recojo las literarias:

- *La Africana*, leyenda histórica. 1874.
 - *Esther*, leyenda, 1887.
 - *El padre Perfecto*, novela. 1891.
 - *La de Zuñiga*, novela. 1904.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (201).

TEJON RODRIGUEZ, JUAN (1833-1894).— De Málaga. En su juventud escribió artículos, novelas y poesías, que publicó en las revistas de Málaga y Madrid, descuidándolos después por los negocios. Fue premiado en repetidas ocasiones. Publicó:

- “El Santón Abrahen Algerbi”, en la *Revista Pintoresca*, 1851.
 - *Lágrimas del pescador*. Málaga, 1855.
 - *Catorce días*, novela. Málaga, 1891.
- (Cf. Díaz de Escobar, N. (202); González Rivas, T.) (203).

THOUS Y ORTS, GASPAR (1836-).— De Benidorm (Alicante). Abogado y político que se unió a las fuerzas carlistas del Norte, en 1872. Periodista, redactor de *La Estrella*, de Madrid, director y propietario de la revista literaria *El Pensamiento* y del periódico satírico *El Fuelle*, de Madrid, y, finalmente, de *El Palleter*, de Valencia. Ha escrito:

- *El cuarto mandamiento*, novela de costumbres.
 - *Margarita del Carmen*, novela de costumbres.
 - *El Palleter*, novela histórica. Episodios de la Guerra de la Independencia. Valencia, Imp. Vda. de Amargós, 1886, dos tomos en uno, de 336 y 278 pp., respectivamente, con doce láminas al cromo.
- (Cf. Rico y G^a, M. y Montero Pérez, A.) (204).

TORRES MAYORALGO, MIGUEL (1818-1883).— De Cáceres. Marqués de Torres-Cabrera, vizconde de Campos. Pintor, músico y poeta, con preferencia a todas estas artes, publicó sus obras con su imprenta particular:

- *Cuentos*, en verso. Gamas, 1876.
 - *Horas perdidas*. Gamas, 1879.
 - *Aventuras de Casimiro, por querer ser boticario*. Gamas, 1881.
 - *Elena o La providencia de dos perdidos*, novela. 1882, en dos tomos.
- Ha dejado inéditas cinco novelas, un tomo de poesías y dos más de artículos y estudios históricos.

(Cf. Díaz y Pérez, N.) (205).

VALCARCE OCAMPO, JAVIER (-1922).— De Lugo. Periodista y escritor, redactor de *El Ideal Gallego*, donde escribía una sección en verso con el seudónimo de Pifartos. Se dedicó preferentemente a la poesía lírica y al arte dramático de circunstancias. Además se le conocen:

- *Maria*, novela de costumbres gallegas.
- *Cuál de los tres*, novela, que no sabemos si se ha impreso.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (206).

VALLADARES NUÑEZ, MARCIAL (1821-1903).— De Vilancosta (Pontevedra). Abogado, Jefe Sup. de Administración Civil, se dedicó, desde 1866, a la literatura. Colaboró en periódicos regionales, elaboró el Diccionario gallego-castellano y además escribió:

- *Asela*, novela.
 - “Los tres expósitos”. Novela incluida en la *Revista de Galicia*, de Martínez Salazar.
 - “Majina ou a filla espúrea”. Es la primera novela gallega y fue publicada en *La Ilustración Gallega y Asturiana*.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (207).

VALVERDE LOPEZ, CARLOS (1856-).— De Priego (Córdoba). Abogado, notable poeta y autor dramático. Fue premiado en los Juegos Florales de Antequera (1910), Córdoba (1914), etc. Escribió:

- *Gaspar de Montellano*, novela histórica.
 - *Coloquios de Don Quijote*, escritos en lenguaje cervantino.
- (Cf. Cuenca, F.) (208).

VEREA GARCIA, RAMON (1833-1899).— De San Miguel de Ourantes (Pontevedra). Profesor, periodista y escritor que desarrolló toda su labor en América, sobre todo en Nueva York, donde pasó treinta años y fundó la revista *El Progreso*, (1884-1896). Murió en Buenos Aires. En Cuba publicó:

- *La cruz de piedra*, novela.
 - *Una mujer con dos maridos*, novela.
- (Cf. Lanza Alvarez, F. (209); Couceiro Freijomil, A.) (210).

VIEDMA CANO, JUAN ANTONIO (1830-1869).— De Jaén. Abogado, diputado a Cortes por Baeza (1865-7), redactor de varios periódicos políticos y literarios, Magistrado de la Audiencia de La Habana, donde falleció. Publicó:

- *Cuentos de la villa*. Bocetos poéticos sobre tradiciones y hechos históricos de los S. XVI y XVII. Madrid, Imp. de la *Biblioteca Universal*, 1868, 209 pp., 1 h., 8º.

De este volumen se publicaron en *El Museo Universal*:

- “La nochebuena”, 1858, Tomo II, p. 187.
 - “La Ramilletera” (canción), 1859, Tomo III, p. 87.
 - “Juegos de azar”, 1860, Tomo IV, p. 287.
 - “La Quintañoña”, 1860, Tomo IV, p. 358.
 - “La banda encarnada”, 1862, Tomo VI, p. 87.
- (Cf. Calcagno, F. (211); Oliva Escribano, J. (212); Páez Ríos, E.) (213).

VILLAREAL Y VALDIVIA, FRANCISCO (1848-).— De Mondujar (Granada). Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, director de la Sdad. Económica de Amigos del País. Escribió varios libros de investigación en torno al flokllore y las tradiciones españolas. También:

- *Los dos hermanos*, novela filosófica.
- (Cf. Gallego Morell, A.) (214).

VILLASCLARAS REJAS, JOSE MARIA.— Escritor veleño, colaboró en los mejores periódicos de Málaga. En el certamen de Vélez (1894), se premió

su trabajo *Una página de crítica histórica*. Escribió:

- *La expiación de un Rey*, novela.
- *Cuentos y leyendas*.
- *Cuadros sociales*, novela.
- *Ida*, tradición.
- *Narraciones de España*.
- *Flor con espinas*, cuadros. 1893.
- *La pena del Talión* (cuadros sociales). Málaga, Tip. de *Las Noticias*, 1893, 47 pp.
- *Bocetos y acuarelas*.
- *La doctora* (cuadros sociales). Vélez-Málaga, Imp. de Juan J. García, 1896, 61 pp., 16^o.

(Cf. Díaz de Escobar, N. (216); González Rivas, T. (216); Llorden, A.) (217).

ZAMBRANO Y RUBIO, RAFAEL (1841-1901).— De Sevilla. Ingeniero industrial, catedrático de Física y Química del Instituto de Badajoz, luego del Cardenal Cisneros de Madrid y de Matemáticas, del de Sevilla. Su labor literaria, esencialmente didáctica consta de libros de vulgarización y de texto. Además:

- *Cuentos científicos*.
 - *Colección de veinticuatro cuentos*.
- (Cf. Méndez Bejarano, M.) (218).

ZARANDONA, FLORENTINO DE.— De Bilbao. Sacerdote, canónigo de Alicante, fue el primer colaborador de *La Gaceta del Clero*, y del *Semanario Católico*, de Alicante. También dirigió en Baeza, 1868, el periódico político *El Independiente Baezano*. Publicó:

- “El incrédulo”, novela incluida en la *Biblioteca Universal* de los P. P. Escolapios, 1861.

(Cf. Fuente, J. de la) (219).

AUTORES NUEVOS NO IDENTIFICADOS

ALVAREZ DE SEGOVIA, JOSEFA.— Escribió:

- *Las veladas o cuentos de una tertulia*.
- (Cf. Criado y Domínguez, J.P.) (220).

ARASTI, EDUARDO.— Escritor burgalés. Sus novelas son:

- *Flor de cardo*.
- *Parlerías*.
- *La eterna primavera*.
- *De ellas y para ellas*.
- *Locotauro*.
- *Pelujos*.
- *La conquista del duro*.
- *Criando el invierno llega*.

- *La bella maldad.*
 - *Prosas locas.*
 - *Ese...*
 - *El hombre que más amó.*
 - *Vuelta a la vida.*
- (Cf. Ruiz, L. y G^a Sainz de Baranda, J.) (221).

BADAL, MANUEL.— Publicó:

- *Andrés el pescador*, leyenda histórica. Alicante, Imp. Antonio Seva, 1888, 210 pp., 18 cm. (Foll. *El Alicantino*).
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (222).

BAEZA BUCOLINI, JUAN.— Publicó:

- *Ensayos literarios. A mis bellas paisanas. Lo que puede la familia. Historieta.* Alicante, Imp. de *El Eco de la Provincia*, 1884, 1 h., 102 pp., 1 h., 15 cm.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (223).

BEBANS, CAMILO.— Publicó:

- *El capitán Adelante*, novela. Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hermanos, 1895, 4^o.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (224).

BERUSIA, ALEJANDRO .— Publicó:

- *El Corsario Negro*, novela marítima. Cádiz, 1862, dos tomos, en 4^o con láminas.
- (Cf. Pérez y Gutiérrez, D.) (225).

BIELSA VIVES, MANUEL.— Ha publicado:

- *El drama íntimo.* Denia, Imp. Pedro Botella, 1888, 136 pp., 17 cm. (Foll. de *El Dianense*).
 - *A cambio de aires*, novela. Alicante, Tip. de *El Liberal*, 1891, 160 pp., 17,5 cm.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (226).

CALATAYUD, GENARO MIGUEL.— Publicó:

- *La cruz de la huérfana. Leyenda de la Santísima Faz.* Alicante, Imp. de Antonio Seva, 1889, 89 pp., 3 h., 16,5 cm.
 - *Un monólogo y una leyenda.* Alicante, Imp. Antonio Seva, 1890, 71 pp., 15 cm.
 - *La Virgen de la Media Luna.* Alicante, Imp. Antonio Seva, 1890, 36 pp., 18 cm.
- (V. Catalá, E.M., en este mismo apartado).
(Cf. Albert Berenguer, I.) (227).

CAMPS Y SOLER, AMERICIO.— Escribió y publicó:

- *La cabeza de las cascadas. Leyenda narrada por un bandido a dos italianos prisioneros de guerra en Córcega.* Málaga, Imp. de Francisco Gil de Montes, 1851, 271 pp., 16^o.

(Cf. Llorden, A.) (228).

CARRERAS Y GARCIA, CATALINA.— Publicó:

— *¡Para llorar nacida!*, novela. Alicante, Imp. de V. Costa y Cia, 53 pp., 21 cm.

(Cf. Albert Berenguer, I.) (229).

CASAL GOMEZ, MANUEL.— Autor de un Almanaque del Cuerpo de Carabineros (1895-6), también publicó:

— *¡Una mártir!*, novela original. Alicante, Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 144 pp., 17 cm. (Foll. de *La Monarquía*). 1892.

Hay otra edición: Alicante, Imp. de Vicente Botella, 1893, 324 pp., 31 cm.

(Cf. Albert Berenguer, I.) (230).

CATALA, EUGENIO MIGUEL.— Publicó:

— *La cruz de la huérfana. Leyenda de la Santísima Faz*. Alicante, Imp. de Antonio Seva, 1889, 90 pp., 8º.

(Esta obra la encuentro atribuida también a Calatayud, G.M.)

(Cf. Albert Berenguer, I.) (231).

CIA, FR. R. VENTURA DE.— Escribió:

— *El hijo de la desventura*, novela. Pamplona, 1868.

(Cf. Suárez Fernández, C) (232).

COLMENARES, PABLO R.— “Creo que el autor es español”. Publicó:

— *Los cuentos de Cuasimodo*. Tomo I. Puerto Príncipe, Tip. La Victoria, 1894, 202 pp., en 8º M.

(Cf. Trelles, C.M.) (233).

CHAS, AVELINO.— Publicó:

— *Aturuxos*. Cuentos, epigramas y cantares. La Habana, 1895.

(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (234).

D.A.L.B.— Escribió:

— *La misión cumplida*, novela medianímica. Pamplona, 1883, en 8º menor.

— *Luis*, novela medianímica. Pamplona, 1883, en 8º menor.

— *El huérfano*. Pamplona, 1883, en 8º menor.

(Cf. Pérez Goyena, A.) (235).

DIAZ CASSOU, PEDRO.— Publicó:

— *Historias y leyendas de Murcia*. Murcia, Imp. de *El Diario*, 1892, 4º.

— *Literatura popular murciana. La literatura panocha. Leyendas, cuentos, peroratas, y soflamas de la Huerta de Murcia y causa formá al Emperador de la morisma*. Madrid, Imp. de Fortanet, c/ Libertad, 29, 1895, 109 pp., 1 h., 8º m., 18 cm.

(Cf. Tejera y R. de Moncada, J.P.) (236).

D. L. de O.— Escribió:

- “Maria, novela original del S. XV”. Folletín que aparece inserto en la última página de *La Floresta Andaluza*, diario de literatura y artes, en trece números, del 17 al 29 de abril de 1843.

(Cf. López Bueno, B.) (237).

DORADO MARTIN, JOSE.— Publicó:

- *Páginas de amor*, novela vulgar. Alicante, Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 73 pp., 16 cm. (Foll. de *La Vanguardia*).

(Cf. Albert Berenguer, I.) (238).

ESCRIBANO Y FERNANDEZ, ENRIQUE.— Publicó algunos cuentos en *El Recuerdo de Soria*, como:

- “Un drama en la Sierra”. Soria, 1890, en el núm. 1 (2ª época) pp., 13-18.

- “El matutero”, cuento costumbrista. Soria, 1891, en el núm. 2 (2ª época), pp., 41-48.

(Cf. Pérez Rioja, J.A.) (239).

ESPLA LAMAGNIER, ALFREDO.— Publicó:

- *El fraticida*, novela original. Alicante, Imp. de Antonio Seva, 1883, 15 hojas, 8º (Incompleta).

- *Misérias humanas*, novela original. Alicante, Imp. de Juan Esplá, 14 pp., 8º (Incompleta).

(Cf. Albert Berenguer, I.) (240).

FERET, OCTAVIO.— Publicó:

- *La loca*. Málaga, Imp. de Poch y Creixell, 1887, 189 pp., 16º.

(Cf. Llorden, A.) (241).

FERRE, OCTAVIO.— Publicó:

- *La loca de la gran Landa*. Zaragoza, Imp. de Vicente Andrés, 1859, 168 pp., 1 h., 8º mayor.

(Cf. Ruiz Lasala, I.) (242).

FORNES, SEBASTIAN.— Abogado catalán, autor de:

- *La Borda*, novela.

(Cf. Elias de Molins, A.) (243).

FUENTES, ROMUALDO P.— Publicó:

- *Un meteoro*, novela de costumbres. Jérez, Imp. de *El Guadalete*, 1870, 8º.

(Cf. Pérez y Gutiérrez, D.) (244).

GARCIA DE LA BARGA, PEDRO.— Publicó:

- “Mi triunfo (memorias de un gran hombre)”. En la *Revista Nueva*, 1899, Tomo II, 2ª serie, nú. 25, pp., 84-88.

(Cf. Granjel, Luis S.) (245).

GARCIA VICETTO, RAMON.— Publicó:

- *Cuentos vigueses*. Vigo, 1881.
- (Cf. Couceiro Freijomil, A.) (246).

GARTIGUE, JULIO.— Publicó:

- *El secreto de Daniel*, novela. Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hermanos, 1895, dos vols., 4º.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (247).

GIMENO FITO, MIGUEL.— Autor de obras teatrales, publicó:

- *¡Bienaventurados los dementes!*, narración espiritista contemporánea. Alicante, Imp. de Moscat y Oñate, 1896, XII - 136 pp. - 1 h., 1 lám., 20 cm.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (248).

GRANADOS, MARIANO.— Además de poesías y semblanzas biográficas, escribió para la revista *El Recuerdo de Soria*:

- “Pericón, coronel de las tropas imperiales” (Tradición soriana). Apareció en 1890, nú. 1, (2ª época), pp. 49-50.
- “Cuadros de mi tierra. La Pinochada”. En 1891, núm. 2, (2ª época), pp., 76-79.
- “Historias tristes. Sacrificio”. En 1896, núm. 5, (2ª época), pp., 51-52.
- “Cuentos de mi tierra. El tío Patricio”. En 1900, núm. 7, (2ª época), pp., 83-86.
- (Cf. Pérez Rioja, J.A.) (249).

GUTIERREZ DE GANDARILLA, JUAN.— Publicó:

- *Cosucas de mi tierra*, novela de costumbres montañosas. La Habana, Imp. Militar, 1899, 442 pp., 2 h., en 8º.
- (Cf. Trelles, C.M.) (250).

GUTIERREZ DEL VALLE, MERCEDES.— Publicó:

- *Tres noches de luna*, novela. Alicante, Imp. de Ganga, 1895, 8º.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (251).

HAJERA JOVE, LUCAS DE.— Colaboró asiduamente este escritor, que residía en Málaga, en el periódico *Lope de Vega* (1865) y escribió:

- En la plaza de la Merced*, novela.
- (Cf. Díaz de Escobar, N.) (252).

HAMLET GOMEZ (SANCHEZ RUIZ, ANTONIO?).— Escritor granadino, falleció en 1910, que empleaba ese seudónimo en todos sus escritos. Conocemos de ellos:

- *Cosas de Hamlet-Gómez*.
- *La pesahombre*, novela.
- *Un vientecillo suave y juguetón*, novela.
- *Del alma de Andalucía*, cuentos.
- *Verdes, negros, azules y rojos*, cuentos.
- (Cf. Cuenca, F.) (253).

¿HERNANDEZ Y ANTON, GERONIMO?.— Figura también como autor de unos estudios históricos y políticos, sobre Marruecos y sobre la nacionalidad española, y de un juguete cómico en valenciano, *Carabases de Matola o el tonto de Micalet*, en el que se anuncia la publicación de:

- *Rosa del Valle*, novela. 2ª edición. Elche, Imp. de José Agulló Sánchez, (s.a. ¿1896?), 378 pp., 8º.
 - *La tórtola herida*, novela. 2ª edición. Elche, Imp. de José Agulló Sánchez, (s.a. ¿1896?), 272 pp., 8º.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (254).

J.F. de C. (Doña).— Publicó esta autora:

- *El liberal de Piamonte o El castillo de los huérfanos*, novela histórica. Murcia, Imp. de I. Arróniz, 1842, 278 pp., en 4º. Con una estampa grabada en madera y prólogo de la autora a las señoritas.
- (Cf. Tejera y R. de Moncada, J.P.) (255).

JUAN OCAÑA, AQUILINO.— Poeta y autor de revistas líricas. Publicó además:

- *Una sorpresa*, novela original. Villena, Imp. de Hijos de Muñoz, 1895, 34 pp., 1 h., 16 cm.
 - *¡Desterrado!*, cuento en forma de poema o poema en forma de cuento sacro-fantástico-joco-serio. Villena, (s.a.), 19 pp., 16 cm.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (256).

LANDA, SANTOS.— Escribió:

- *Don Sancho el de Peñalen*, leyenda tradicional de la Historia de Navarra. 2ª edición. Publícala el Excmo. Sr. D. Manuel Pérez de Guzman, Marqués de Jerez de los Caballeros. Sevilla, Imp. de E. Rasco, c/ Bustos Tavera, 1, 1887.
- (Cf. Gutiérrez Ballesteros, J.M.) (257).

LARROSA, FRANCISCO.— Publicó:

- *Prosa barata (cuentos de mi cosecha)*. Zaragoza, Imp. de Ramón Miedes, 1893, 103 pp., 8º.
 - *La docena del fraile*, artículos, cuentos y ripios. Zaragoza, Imp. de Ramón Miedes, 1896, 88 pp., 1 h. 8º.
- (Cf. Ruiz Lasala, I.) (258).

LAURI DE BAEZA, CAROLINA.— Publicó:

- *Adriana*, novela original. Alicante, Imp. de Vicente Botella, 1888, 107 pp., 13 cm. Faltan hojas al final. (Foll. de *El Mensajero*).
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (259).

LOPEZ ANITUA, ANGEL.— Escribió:

- *Como el perro y el gato. Cuento de viejas*. León, Imp. y Lit. de Manuel G. Redondo, plazuela de la Catedral, núm. 1, 58 pp., en 8º. Salió primero en el folletín de *La Tradición*.
- (Cf. Bravo, C.) (260).

LOZANO, IGNACIO.— Obrero de la Fábrica de Tejidos “Industrial Malagueña”, escribió:

– *Un criado modelo*, novela publicada en la Imp. del Correo de Andalucía, 1872.

(Cf. Díaz de Escobar, N. (261); Llorden, A.) (262).

LUQUE, MARTIN.— Escribió y publicó:

– *Equivocaciones*. Ensayo de novela. Alicante, Imp. de Antonio Reus, 1893, 24 pp., 8º.

(Cf. Albert Berenguer, I.) (263).

LLORENTE POGGI, ANGEL.— Publicó:

– *Conatos literarios. Colección de cuentos azules*. Alicante, Imp. de Antonio Reus, 1891, 121 pp., 16 cm.

(Cf. Albert Berenguer, I.) (264).

MARAUVEL, CARLOS.— Ha publicado:

– *Todo menos el honor*, novela original. Alicante, Imp. de Tomás Muñoz, 1899, 4º.

– *Boca Negra*. Alicante, Imp. de Galdó Chápuli Hnos, 8º.

(Cf. Albert Berenguer, I.) (265).

MAYORGA, VENTURA.— Era de Madrid y publicó:

– *Cuentos y fábulas para los niños*. La Habana, Imp. Ruiz y Hno. 1893, X-130 pp., en 8º M. Con prólogo de Justo de Lara.

(Cf. Trelles, C.M.) (266).

MENENDEZ, BALDOMERO.— Escribió:

– “Unas hojas marchitas”. Novela publicada en Madrid, *El Laberinto* (1843-5), núms. 19 y 20 del Tomo I, pp., 259 a 275.

(Cf. Piudo Moreno, M.) (267).

NANCLARES, EUSTAQUIO MARIA.— Publicó:

– *Dos pillos y un cándido*, novela. Alicante, Imp. de Costa y Mira, 1894, 8º.

(Cf. Albert Berenguer, I.) (268).

NAVARRO, JUAN D.— Publicó:

– *Más vale tarde que nunca*, novela original. Málaga, Imp. de Ramón Franquelo, 1852, 149 pp., 8º.

– *El marino en pena*, cuento fantástico. Málaga Imp. de Ramón Franquelo, 1852, 23 pp., 8º.

(Cf. Llorden, A. (269); Díaz de Escobar, N.) (270).

OLONA, D. L.— Colaboró en *El Laberinto* con las siguientes obras:

– “La cruz de oro”. Novela, aparece en Madrid, en los núms. 29 a 34 y 36, Tomo II, pp., 331 a 390.

– “A un pícaro, otro mayor”. Novela, aparece en la misma publicación, núms. 7, 9 y 10, Tomo II, pp., 101 a 150.

(Cf. Piudo Moreno, M.) (271).

ORBEA, JOSE AUGUSTO DE.— Escribió:

- *El huérfano de Almoguer*, novela. 1840.
(Cf. Díaz-Plaja, G.) (272).

PADIN DE CASTRO, FELIX.— Natural de Compostela. Publicó un episodio histórico sobre Don Juan de Austria y:

- “Peregrina”, novela.
 - “El vizconde Lorenzo”, novela. Sin terminar.
- En Folletín de *El Santiagués*, diario que apareció de 1850-1.
(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (273).

PARREÑO BALLESTEROS, FEDERICO.— Poeta y periodista que debió de estar en Cuba, por un libro que tiene sobre la guerra. Además publicó:

- *Muestras sin valor. Páginas en prosa y verso*. Alicante, Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 1882, 393 pp., 17 cm.
 - *Cuentos insignificantes*. Alicante, Tip. de *El Liberal*, 1892, 156 pp., 8º.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (274).

PEREZ CRESPO, MANUEL.— Publicó:

- *Culpas ajenas*, novela. Málaga, Imp. de Poch y Creixell, 1898, 530 pp., 8º.
- (Cf. Llorden, A.) (275).

REGUERA RUIZ Y PEÑARANDA, JOSE.— Publicó:

- *Leyendas y novelas jerezanas*. Ronda, Imp. de José Pérez de Guzmán, 1838, 323 pp., 16º.
- (Cf. Llorden, A.) (276).

RODRIGUEZ CATALA, ADELARDO.— Publicó:

- *La pastora del valle*, novela original. Alicante, Imp. de Vda. de Rafael Jordá, 356 pp., 8º.
- (Cf. Albert Berenguer, I.) (277).

RUEDA, JULIAN ENRIQUE.— Ha colaborado en la revista *El Recuerdo de Soria* con:

- “Tradiciones de mi tierra. El sistema de Ptolomeo”. Cuento. 1884, núm. 4 (1ª época), pp. 1-2.
 - “A pisar el ladrillo”. Cuento aparecido en 1888, núm. 5 (1ª época), pp. 4-5.
 - “Lo que quieras para ti...”. Aparece en 1891, núm. 2, (2ª época), pp. 11-13.
 - “El jurado”. Cuento o narración costumbrista aparecido en 1894, núm. 4 (2ª época), pp. 19-22.
- (Cf. Pérez Rioja, J.A.) (278).

SALCEDO, TOMAS JESUS.— Escribió expresamente para folletín de *El Medinense*:

- *La lámpara de Santiago*. Episodio de la historia de Medina del Cam-

po. Medina, Imp. de Alvarez, 1888, 124 pp., 8º.
(Cf. Pérez Pastor, C.) (279).

SEVILLA Y LINARES, RAFAEL.— Escritor alicantino, que publicó varios libros sobre la prensa y también:

- *Tristes recuerdos*. Alicante, Imp. de Rafael Jordás, 1871, 8º menor. Da forma de novela a un episodio doméstico, la muerte de su primera esposa, Antonia Pastor y Soler.
- *El martirio de un pueblo*, novela original. Alicante, Imp. de Gossart y Seva, 4º. (Cf. Albert Berenguer, I.).
- “Novela política cuya publicación se suspendió, cuando ya se habían dado a la luz dieciséis entregas en 4º, por disposición de la autoridad. El Ms. completo consta de 400 pp., en 4º y obra en poder del autor”. (Cf. Molla y Bonet, B.).
- *Colección de artículos literarios, cuentos y novelitas*. Alicante, Imp. Costa y Mira, (s.a. ¿1880?), 140 pp., 15 cm.
(Cf. Molla y Bonet, B. (280); Albert Berenguer, I.) (281).

SUAREZ DE PUGA Y DE LA VEGA, ANTONIO.— Publicó:

- *Tojos. Costumbres populares de Galicia*. Madrid, 1895.
- *Pan de centeno*, novela de costumbres rurales. Madrid, 1906.
- *Lluvia de fuego*, novela. Madrid, 1909.
(Cf. Couceiro de Freijomil, A.) (282).

T.— Publicó:

- “¡Qué mujer (sic) tan dichosa!. El cuarto del enfermo”. Novela que aparece por entregas en *La Floresta Andaluza*, periódico semanal, durante el mes de Junio de 1843.
(Cf. López Bueno, B.) (283).

VEREA, CONSTANZA.— Colaboró en los periódicos gallegos. De sus trabajos recordaremos:

- “Un drama en las olas”. Narración en prosa, inserta en el periódico *El Eco de Galicia*, La Habana, núms. 15 al 22 de 1882.
(Cf. Couceiro Freijomil, A.) (284).

VIDAL Y CALZADA, ERNESTO.— Publicó:

- *Eugenio o la mujer del comediante*, novela publicada en Barcelona, 1861.
(Cf. Elias de Molins, A.) (285).

NOTAS

- (1) Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1979, 454 pp. 21 cm.
- (2) Francisco Cuenca, *Biblioteca de Autores Andaluces modernos y contemporáneos*, La Habana, "Tipografía Moderna" de Alfredo Donbecker, 1921-1925, 2 vols. 4º.
- (3) Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de Escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, Tip. Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1922-1923, 2 vols. 28 cm.
- (4) Joaquín M. Bover de Roselló, *Biblioteca de Escritores Baleares*, Palma, Imp. de P. J. Gelabert, 1868, 2 vols. 4º mayor.
- (5) *Ibidem*.
- (6) Antonio Elías de Molins, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. (Apuntes y datos)*, Barcelona, Imp. de Fidel Giró y de Calzada, 1889-1895, 2 vols. 4º mayor.
- (7) Antonio Couceiro Freijomil, *Enciclopedia Gallega. Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, Edit. Bibliófilos Gallegos, 1951-1954, 3 vols. 26 cm.
- (8) Clemente Bravo, *La Imprenta en León. (Apuntes para una monografía)*, León, Imp. de M.A. Miñón, 1902, XX+640 pp. 20,5 cm.
- (9) Constantino Suárez Fernández, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos (vols. I-III) y Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Gráficas Summa (vols. IV-VII), 1936-1959, 7 vols. 24 cm.
- (10) Fabián Rodríguez García, *Ensayo para una Galería de Asturianos Ilustres precedido de ligeros apuntes estadísticos, geográficos e históricos sobre la provincia de Oviedo, y Adiciones y Ampliaciones al Ensayo para una Galería de Asturianos Ilustres y Distinguidos. (Apuntes biográficos y bibliográficos)*, Cebú, Establ. Tipogr. El Boletín de Cebú, 1888-1893, 2 vols. 4º.
- (11) *Op. cit.*
- (12) *Op. cit.*
- (13) Antonio Aguilar y Cano, "Notas bibliográficas de autores pontanos", en *El libro de Puente Jenil*, Puente Jenil, Imp. F. Estrada Muñoz, 1894, pp. 929-940.
- (14) *Op. cit.*
- (15) *Op. cit.*
- (16) Máximo Fuertes Acevedo, *Bosquejo acerca del estado que alcanzó en todas las épocas la Literatura en Asturias, seguida de una extensa bibliografía de los Escritores Asturianos*, Badajoz, Tip. La Industria, 1885, 378 pp. 8º.
- (17) *Op. cit.*
- (18) *Op. cit.*
- (19) *Op. cit.*
- (20) *Op. cit.*
- (21) *Op. cit.*

(22) Francisco Gras y Elías, *Hijos ilustres de Reus*, Barcelona, Librería de Francisco Puig y Alfonso, 1899, 173 pp. 8^o.

(23) *Op. cit.*

(24) *Op. cit.*

(25) *Op. cit.*

(26) Inocente Hervás y Buendía, *Diccionario Histórico, Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Establ. tipográfico del Hospicio Provincial, 1899, 680 pp. 4^o mayor.

(27) *Op. cit.*

(28) *Op. cit.*

(29) *Op. cit.*

(30) Narciso Díaz de Escobar, *Galería Literaria Malagueña. Apuntes para un Índice biográfico bibliográfico relativos a escritores hijos de esta Provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma*, Málaga, Tipografía de Poch y Creixell, 1898, 648 pp. 15,7 cm.

(31) *Op. cit.*

(32) Angel del Arco y Molinero, *Siluetas granadinas*, Granada, Imp. de M. Alonso, 1892, 216 pp. + 1 h. 8^o.

(33) Antonio Gallego Morell, *Sesenta escritores granadinos. Con sus partidas de bautismo*, Granada, Caja General de Ahorros, 1971, 121 pp + 2 hs. 24 cm.

(34) *Op. cit.*

(35) Francisco Lanza Alvarez, *Dos mil nombres gallegos*, Buenos Aires, Ediciones Galería del Centro Gallego de Buenos Aires, 1953, 320 pp. 22 cm.

(36) *Op. cit.*

(37) *Op. cit.*

(38) *Op. cit.*

(39) *Op. cit.*

(40) *Op. cit.*

(41) *Op. cit.*

(42) *Op. cit.*

(43) *Op. cit.*

(44) *Op. cit.*

(45) Trinidad González Rivas, *Escritores Malagueños. Estudio bibliográfico. Prólogo de Alfonso Canales*, Málaga, Excma. Diputación Provincial, 1971, XIX + 233 pp. + 2 hs. 23 cm.

(46) *Op. cit.*

(47) Licinio Ruiz y Julián García Sainz de Baranda, *Escritores Burgaleses. Continuación al "Intento de un Diccionario biobibliográfico de autores de la provincia de Burgos" de Martínez Añibarro y Rives*, Alcalá de Henares, Imp. de la Escuela de Reforma, 1930, 541 pp. + XXXI pp. + 3 hs. + 12 pp. + 1 h. 22 cm.

(48) Plácido Langle, *Escritores almerienses. Bocetos biográficos*, Almería, Imp. de La Provincia, 1881-1882, 162 pp. 4^o.

(49) *Op. cit.*

(50) Federico Sainz de Robles, *Cuentistas españoles del S. XIX. Nota prel. de...*, Madrid, Aguilar, 1945, 548 pp.

(51) E. Díez Canedo, *Prosistas modernos, Sel. por...*, Madrid, Instituto-Escuela, 1922, 317 pp.

- (52) Antonio Pérez Goyena, *Ensayo de Bibliografía Navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1947.
- (53) *Op. cit.*
- (54) *Op. cit.*
- (55) Andrés Llorden, *La Imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobibliografía malagueña*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, C.S.I.C., (Talleres Gráf. Urania), 1973, 2 vols. 24 cm.
- (56) *Op. cit.*
- (57) *Op. cit.*
- (58) *Op. cit.*
- (59) *Op. cit.*
- (60) *Op. cit.*
- (61) *Op. cit.*
- (62) *Op. cit.*
- (63) *Op. cit.*
- (64) *Op. cit.*
- (65) *Op. cit.*
- (66) *Op. cit.*
- (67) *Op. cit.*
- (68) Manuel Rico García y Adalmiro Montero y Pérez, *Ensayo Biográfico Bibliográfico de Escritores de Alicante y su provincia*, Alicante, Establ. Tipográfico de Antonio Reus, 1888, 2 vols., folio.
- (69) Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Gráficas Vidal, 1971, 563 pp.+ 1 h. 23 cm.
- (70) Román Gómez-Villafranca, *Indices de materias y autores de "La España Moderna", Tomos I a 264. Enero 1889 a diciembre de 1910. Formados aplicando el sistema de clasificación bibliográfica decimal*, Madrid, La España Moderna, 1922, 373 pp.+ 1 h. 24 cm.
- (71) *Op. cit.*
- (72) Manuel Ovílo y Otero, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1859, VII+ 252 pp. 8^o.
- (73) *Op. cit.*
- (74) *Op. cit.*
- (75) *Op. cit.*
- (76) *Op. cit.*
- (77) *Op. cit.*
- (78) *Op. cit.*
- (79) Carlos María Trelles, *Bibliografía Cubana del siglo XIX*, Matanzas, Imp. de Quirós y Estrada, 1911-1915, 8 vols. 25,5 cm.
- (80) Juan Ortega Rubio, *Vallisoletanos ilustres (Bocetos)*, Valladolid, Imp. Libr. Heliografía y Taller de Luis N. de Gaviria, 1893, IX+ 128 pp.+ 1 h. 4^o.
- (81) *Op. cit.*
- (82) *Op. cit.*
- (83) *Op. cit.*
- (84) *Op. cit.*

- (85) *Op. cit.*
- (86) *Op. cit.*
- (87) *Op. cit.*
- (88) Eloy García de Quevedo, *De Bibliografía burguense. (Disposiciones y apuntes)*, Burgos, Tip. El Monte Carmelo, 1941, 2 hs. + 392 pp.
- (89) Manuel Martínez Añibarro, *Intento de un Diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Madrid, Imp. M. Tello, 1889, 570 pp. 28 cm.
- (90) *Op. cit.*
- (91) *Op. cit.*
- (92) *Op. cit.*
- (93) *Op. cit.*
- (94) *Op. cit.*
- (95) *Op. cit.*
- (96) *Op. cit.*
- (97) *Op. cit.*
- (98) Benedicto Molla y Bonet, *Escritores y artistas de la Provincia de Alicante*, 1881, VIII hs. + 1288 pp. 21,5 cm.
- (99) *Op. cit.*
- (100) *Op. cit.*
- (101) *Op. cit.*
- (102) Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia* Sevilla, Tipografía Gironés, 1922-1925, 3 vols. 4^o mayor.
- (103) *Op. cit.*
- (104) *Op. cit.*
- (105) *Op. cit.*
- (106) *Op. cit.*
- (107) *Op. cit.*
- (108) *Op. cit.*
- (109) *Op. cit.*
- (110) *Op. cit.*
- (111) *Op. cit.*
- (112) *Op. cit.*
- (113) Nicolás Díaz y Pérez, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres. Prólogo de Francisco Cañamaque. Noticias del autor por Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca*, Madrid, Pérez y Boix, Editores, 1884-1888, 2 vols. 31 cm.
- (114) *Op. cit.*
- (115) *Op. cit.*
- (116) *Op. cit.*
- (117) *Op. cit.*
- (118) *Op. cit.*

- (119) *Op. cit.*
- (120) *Op. cit.*
- (121) *Op. cit.*
- (122) *Op. cit.*
- (123) *Op. cit.*
- (124) Antonio Bachiller y Morales, *Galería de Hombres Útiles*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, (Impresora Nacional), 1955, 289 pp. 20,5 cm.
- (125) *Op. cit.*
- (126) *Op. cit.*
- (127) Anastasio González y Gómez, *Hijos ilustres de Soria y su partido*, Soria, Tip. F. Jodra, 1912, 245 pp.+ 5 hs. 12^o.
- (128) *Op. cit.*
- (129) *Op. cit.*
- (130) *Op. cit.*
- (131) *Op. cit.*
- (132) *Op. cit.*
- (133) Justo Pastor Fuster, *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, Imprentas de José Ximeno e Ildefonso Mompié, 1827-1830, 2 vols. 30 cm.
- (134) *Op. cit.*
- (135) *Op. cit.*
- (136) *Op. cit.*
- (137) *Op. cit.*
- (138) *Op. cit.*
- (139) *Op. cit.*
- (140) *Op. cit.*
- (141) Francisco Almela y Vives, "El Fénix" (*Valencia, 1844-1849*), Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes", C.S.I.C., 1957, 256 pp. 24 cm.
- (142) Mariano Baquero Goyanes, "La novela española en la 2ª mitad del s. XIX", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. V, pp. 51-143.
- (143) *Op. cit.*
- (144) *Op. cit.*
- (145) *Op. cit.*
- (146) *Op. cit.*
- (147) *Op. cit.*
- (148) *Op. cit.*
- (149) *Op. cit.*
- (150) *Op. cit.*
- (151) *Op. cit.*
- (152) *Op. cit.*

- (153) *Op. cit.*
- (154) *Op. cit.*
- (155) E. Díez Canedo, *Prosistas modernos. Sel. por...*, Madrid, Instituto-Escuela, 1922, 317 pp.
- (156) *Op. cit.*
- (157) *Op. cit.*
- (158) *Op. cit.*
- (159) *Op. cit.*
- (160) *Op. cit.*
- (161) *Op. cit.*
- (162) *Op. cit.*
- (163) *Op. cit.*
- (164) *Op. cit.*
- (165) *Op. cit.*
- (166) Benito Fernández Alonso, *Orensanos ilustres. Prólogo de Marcelo Macías*, Orense, Imp. de El Diario de Orense, 1916, 215 pp.+ 3 hs. 19,5 cm.
- (167) Carlos Soldevilla, *Cataluña, sus hombres y sus obras*, Barcelona, Editorial Aedos, 1955, 405 pp.+ 2 hs. 29 cm.
- (168) *Op. cit.*
- (169) *Op. cit.*
- (170) Inocencio Ruiz Lasala, *Bibliografía Zaragozana del siglo XIX*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1977, 394 pp. 4^o.
- (171) Agustín Renedo Martínez, *Escritos palentinos (datos biográficos)*, Madrid, Imp. Helénica, 1919, 3 vols. 24 cm.
- (172) *Op. cit.*
- (173) *Op. cit.*
- (174) *Op. cit.*
- (175) *Op. cit.*
- (175) *Op. cit.*
- (177) *Op. cit.*
- (178) *Op. cit.*
- (179) *Op. cit.*
- (180) *Op. cit.*
- (181) *Op. cit.*
- (182) *Op. cit.*
- (183) *Op. cit.*
- (184) *Op. cit.*
- (185) *Op. cit.*
- (186) *Op. cit.*
- (187) *Op. cit.*

(188) *Op. cit.*

(189) *Op. cit.*

(190) José Cascales Muñoz, *Sevilla intelectual: Sus escritores y artistas contemporáneos. Setenta y cinco biografías de los mejores genios hispalenses, y un Apéndice con estudios bibliográficos y críticos acerca de las obras de algunos más que no han sido biografiados*, Madrid, Libr. de Victoriano Suárez, 1896, XVII+562 pp.+1 h. 19 cm.

(191) *Op. cit.*

(192) *Op. cit.*

(193) *Op. cit.*

(194) *Op. cit.*

(195) *Op. cit.*

(196) *Op. cit.*

(197) *Op. cit.*

(198) *Op. cit.*

(199) *Op. cit.*

(200) *Op. cit.*

(201) *Op. cit.*

(202) *Op. cit.*

(203) *Op. cit.*

(204) *Op. cit.*

(205) *Op. cit.*

(206) *Op. cit.*

(207) *Op. cit.*

(208) *Op. cit.*

(209) *Op. cit.*

(210) *Op. cit.*

(211) Francisco Calcagno, *Diccionario Biográfico Cubano. (Comprende hasta 1878)*, New York, Imp. y Librería de N. Ponce de León, 1878, VIII+722 pp.+5 hs. 23 cm.

(212) José Luis Oliva Escribano, *Bibliografía de Madrid y su Provincia*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967-1969, 2 vols. 25 cm.

(213) Elena Páez Ríos, *El Museo Universal (Madrid, 1857-1869)*, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes", C.S.I.C., 1952, XII+637 pp. 25 cm.

(214) *Op. cit.*

(215) *Op. cit.*

(216) *Op. cit.*

(217) *Op. cit.*

(218) *Op. cit.*

(219) Julio de la Fuente, *Catálogo, por orden alfabético de escritores vizcaínos antiguos y modernos, de que tengo noticia, así de los que han publicado sus obras como de aquellos cuyas producciones permanecen inéditas*, Bilbao, Juan E. Delmas, 1871, 105 pp. 20 cm.

(220) Juan P. Criado y Domínguez, *Literatos españoles del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*,

Madrid, Imp. de Antonio Pérez-Dubrull, 1889, 196 pp. + 1 h. 4º.

(221) *Op. cit.*

(222) *Op. cit.*

(223) *Op. cit.*

(224) *Op. cit.*

(225) Dionisio Pérez y Gutierrez, *Ensayo de bibliografía y tipografía gaditanas*, Madrid, Imp. Mendizabal, 1903, 265 pp. 4º.

(226) *Op. cit.*

(227) *Op. cit.*

(228) *Op. cit.*

(229) *Op. cit.*

(230) *Op. cit.*

(231) *Op. cit.*

(232) *Op. cit.*

(233) *Op. cit.*

(234) *Op. cit.*

(235) *Op. cit.*

(236) José Pío Tejera y R. Moncada, *Biblioteca del Murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico de la Literatura en Murcia*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y García Enciso, 1922-1941, 2 vols. 28,5 cm.

(237) Begoña López Bueno, "La Floresta Andaluza". *Estudio e índice de una revista sevillana (1843-44)*, Sevilla, Talleres de E.C.E.S.A., 1972, XII+ 139 pp. 23 cm.

(238) *Op. cit.*

(239) José Antonio Pérez Rioja, *Antología del "Recuerdo de Soria" (1881-1906). Introducción, selección, notas e índices por...*, Soria, Centro de Estudios Sorianos, Patronato "José María Quadrado", C.S.I.C., 1956, 200 pp. 24 cm.

(240) *Op. cit.*

(241) *Op. cit.*

(242) *Op. cit.*

(243) *Op. cit.*

(244) *Op. cit.*

(245) Luis S. Granjel, *Biografía de "Revista Nueva" (1899)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1962, 41 pp.

(246) *Op. cit.*

(247) *Op. cit.*

(248) *Op. cit.*

(249) *Op. cit.*

(250) *Op. cit.*

(251) *Op. cit.*

(252) *Op. cit.*

(253) *Op. cit.*

- (254) *Op. cit.*
- (255) *Op. cit.*
- (256) *Op. cit.*
- (257) José María Gutiérrez Ballesteros, *La Imprenta en Sevilla. El impresor Enrique Rasco (1847-1910)*, Madrid, Imp. Góngora, 1956, IX+178 pp. 26 cm.
- (258) *Op. cit.*
- (259) *Op. cit.*
- (260) *Op. cit.*
- (261) *Op. cit.*
- (262) *Op. cit.*
- (263) *Op. cit.*
- (264) *Op. cit.*
- (265) *Op. cit.*
- (266) *Op. cit.*
- (267) María Pindo Moreno, *El Laberinto (Madrid, 1843-45)*, Madrid, C.S.I.C., Instituto "Miguel de Cervantes", 1971, VIII+74 pp. 26 cm.
- (268) *Op. cit.*
- (269) *Op. cit.*
- (270) *Op. cit.*
- (271) *Op. cit.*
- (272) *Op. cit.*
- (273) *Op. cit.*
- (274) *Op. cit.*
- (275) *Op. cit.*
- (276) *Op. cit.*
- (277) *Op. cit.*
- (278) *Op. cit.*
- (279) Cristóbal Pérez Pastor, *La Imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Biblioteca Nacional. Sucursal de Rivadeneira, 1895, X+ 256 pp.+3 hs. 16,5 cm.
- (280) *Op. cit.*
- (281) *Op. cit.*
- (282) *Op. cit.*
- (283) *Op. cit.*
- (284) *Op. cit.*
- (285) *Op. cit.*

JOSE BERGAMIN, DIRECTOR DE "CRUZ Y RAYA" (1933-1936) (1)

Por Manuel J. Alonso García
Escuela Universitaria de Magisterio de Melilla

I.- EL DIRECTOR Y LOS PRIMEROS PASOS DE LA REVISTA

Hay quienes sitúan el origen de la revista en un marco mítico, pero, respecto a la fundación de la misma, la existencia de voces autorizadas sosteniendo teorías contradictorias, nos han impedido decidirnos por una más que por otra. (2) Bergamín supone un origen poético; Lladó y Ruiz Senén suponen un origen económico; Mendizábal propugna un origen jurídico dependiente de la U.C.E.I.; Pemán y Aranguren (3) hablan de un origen religioso, como réplica al proyecto de "Santo y Seña"; otros, un origen político; García Gómez prefiere hablar de un claro matiz republicano, a lo que también se refiere Bergamín cuando afirma que "Cruz y Raya" vivió "en, de y para la República" y "nunca estuvo al margen ni neutral". No falta quien, como Pérez Ferrero, pone el origen de la revista en las tertulias.

De los 19 fundadores de la revista, 14 eran al mismo tiempo colaboradores de la misma, mientras los cinco restantes tenían funciones económicas, de consulta, consejo o asesoramiento. A los nueve meses de iniciada la revista, Bergamín prescindió de esta obra en equipo, dejando sus nombres en 1934 pero quitándolos de la lista de honor en 1935. ¿Por qué desaparecieron los Fundadores como tales?. Bergamín dice que se autoexcluyeron porque no hacían nada. Otros opinan que hubo divergencias, por ejemplo, que Falla se disgustó por la publicación de cierto "Almanaque de Cruz y Raya" y que detrás de Falla se fueron la mayoría, según Valdecasas (IV,77), ya que Bergamín lo quería dirigir todo muy personalmente.

La finalidad de la revista habría que estudiarla desde diversos ángulos: de parte del Director, de parte de los Colaboradores y de parte del público que leía la revista.

Se trataba de una revista religiosa y cristiano-católica, si por esto se entiende y para esto basta, el ser de inspiración cristiana, como ciertamente lo era. Sin embargo, no era una revista religiosa ni por su confesionalidad, ni por la profesión católica de todos sus miembros, ni por los asuntos, ni por la ideología subyacente. De hecho, la mayoría de los artículos no eran de temas religiosos pura y exclusivamente. Mucho menos puede definirse como revista clerical; el que varios colaboradores de la revista fuesen sacerdotes no fue óbice para que otros colaboradores (Sánchez Mazas, ns. 5 y 21; Bergamín, ns. 3; 20; 25 y 39) atacasen al clero y a la jerarquía eclesiástica española. Muchos la definieron como la revista católica de izquierdas de la República. De

hecho, lo religioso interviene sobre todo en los "Temas Mixtos" y está "por encima y por debajo de todo"; y aunque es fundamental en el léxico, en la escritura y en la estructura de CRUZ Y RAYA, nunca lo es en el sentido trascendente de causa final o de meta, sino más bien como "medio" o como "instrumento —al-servicio-de" otros temas. (4)

La revista no fue tan católica ni tan religiosa que pueda definirse como tal, aunque en el Manifiesto Editorial (obra de Bergamín y de Falla) se hace mención sólo a lo religioso y no a otros temas (poéticos, políticos, jurídicos, filosóficos y científicos) que luego se desarrollarían, en conjunto, con más amplitud que lo religioso. Tal vez lo religioso como "tema puro" (solo-y-nada-más-que) fue la intención de un grupo minoritario de la revista.

Uno de los éxitos de CRUZ Y RAYA estriba en su independencia de criterio, en el nacer cada día con libertad y en el sorprender en cada número, es decir, en ser obra poética, natural y no premeditada ni artificiosa. Precisamente dicen que se aceptó a Ruiz Senén, y no a Cambó, para no comprometer políticamente a la revista; de todas formas, muchas veces, su independencia estuvo amenazada por presiones tanto de las derechas como de las izquierdas e incluso por algún que otro golpe de mano. Nunca CRUZ Y RAYA fue portavoz de ningún grupo político ni financiero ni religioso. Bergamín tenía la intención —aunque parece que no lo consiguió siempre— de mantenerse en "la calle de enmedio" (14,98). A pesar de esto CRUZ Y RAYA fue siempre una revista conflictiva: "gibelina para los güelfos y güelfa para los gibelinos" (tomado del artículo de P. Sánchez, 15, 31-78 "ad sensum")

La revista CRUZ Y RAYA costaba en 1933 tres pesetas que equivaldrían hoy, en 1982, a unas 250 pesetas o más; debido al precio y también debido a la altura científica de su contenido no era una revista para todos los bolsillos: popular, sino más bien burguesa, de élite. De todas formas llegaba a Buenos Aires donde hemos encontrado un plagio de una traducción que Mendizábal hizo de un artículo de Don Sturzo. Parece que la tirada no llegaba a los 2.500 ejemplares. Según López Campillo, los 3.000 ejemplares de la revista de Occidente no se agotaban nunca.

Una de las tareas más arduas de Bergamín consistió en el que llamaríamos el "reclutamiento" de los 113 colaboradores (89 españoles y 24 extranjeros), así como en la "selección de textos, autores, traductores y temas" para las diversas secciones de cada número de la revista: ensayos, antologías, textos y autores ejemplarizados, libros y acontecimientos recensionados, así como el conjunto de varios artículos que deben atribuirse a Bergamín, como Director.

En una primera etapa que podríamos llamar de "escritor-instrumento" parece que Bergamín pedía colaboración a escritores famosos para así promocionar y dar prestigio a CRUZ Y RAYA. Rosales recibió, según dicen, 500 pesetas en 1935 por su obra "Abril" y, al parecer, los artículos de Dámaso Alonso eran pagados, alguna vez, a 1.000 pesetas (hoy supondrían alrededor de 85.000 pesetas). Giménez Caballero dice (IV,414) que CRUZ Y RAYA, al pagar mejor, le arrebató a sus mejores colaboradores.

En una segunda etapa que podríamos llamar de "revista-instrumento", todos los autores noveles y que querían promocionarse acudían a CRUZ Y RAYA buscando la oportunidad de saltar a la fama, como nos contó, entre otros, Darío Fernández Flórez (IV,168). CRUZ Y RAYA sirvió así de cuna

de una nueva generación poética, la de 1935. Bergamín tenía para ello un "ojo clínico" formidable para saber captar y aceptar al escritor con "madeira" y para saber ser un verdadero tutor e ídolo de la juventud española de 1933. Pocas revistas de tan corta duración, tres años, han dado frutos tan profundos y tan maravillosos, máxime teniendo en cuenta que era una revista de la juventud para la juventud; de hecho, casi el 50 por ciento de los colaboradores de CRUZ Y RAYA tenían menos de 30 años en 1933.

Una de las canteras que mejores frutos proporcionó a CRUZ Y RAYA fue "La Revista de Occidente" ya que ambas revistas tenían 34 colaboradores comunes; otros procedían de "Azor", de "El Sol" o de la "Gaceta Literaria". Catorce personas ligadas a CRUZ Y RAYA pertenecían a su vez a U.C. E.I. y eran juristas; seis pertenecían a la Derecha Liberal Republicana y otros tantos a la Falange. Por tanto, la procedencia era múltiple y de toda clase de tendencias políticas, poéticas y religiosas; en fin, una revista de "encuentro" y, en algún sentido, "avant la lettre", ecuménica. No faltaban orteguianos, juanramonianos, ultraístas, de la poesía pura, sacerdotes, varios de religión protestante, catedráticos y periodistas. Más de una decena de colaboradores de CRUZ Y RAYA fueron más tarde colaboradores de "Hora de España".

En algunas ocasiones se solicitaba un artículo especial, como es el caso evidente de los traductores, en su mayor parte; pero, en otras ocasiones, el artículo era de libre elección del colaborador. Ya en la revista, al parecer, existían categorías a la hora de colocar un artículo en una sección de más prestigio que en otra, o de acompañarle, o no, de alguna viñeta o ilustración. Tanto por su tipo de letra como por su colocación al final de la revista, podría interpretarse que las secciones de "Criba" y de "Cristal del Tiempo" eran de segunda categoría y no poéticas, es decir, dedicadas a los escritores diletantes. (6) Sin embargo no fue así, ya que encontramos artículos poéticos en estas secciones y el mismo Bergamín colaboraba en ellas. Rosales nunca colaboró en estas secciones de "Criba" y de "Cristal del Tiempo" a pesar de ser, en ese momento, tan joven como Marías, Muñoz Rojas o Salas Viu.

Muchos artículos en CRUZ Y RAYA eran ocasionales; otros, de segunda mano, es decir, sacados de alguna conferencia previa o de alguna revista. (7)

II.— EL DIRECTOR Y LA FORMA EXTERNA DE LA REVISTA

La revista CRUZ Y RAYA representó una revolución y un hito en la forma externa de presentación, reparto, composición, montaje y tipografía usuales hasta entonces. Siguiendo el ejemplo de CRUZ Y RAYA aparecieron inmediatamente: "Leviatán", "Caballo Verde para la Poesía", "El Aviso" (almanaque de CRUZ Y RAYA) y "Residencia", entre otras. Este reto de CRUZ Y RAYA hay que explicarlo mediante una estrecha colaboración entre Bergamín y la Imprenta Aguirre, y también como herencia de Juan Ramón Jiménez, verdadero maestro.

La portada de la revista es muy sobria pero muy significativa. El título: CRUZ Y RAYA es original de Bergamín, siempre especialista en títulos acertados. Según García Gómez (IV,75), en la reunión inicial, Bergamín defendió su candidatura a la dirección de la nueva revista exponiendo su proyecto y el

nombre que había escogido, frente a la candidatura monárquica de Fernández Almagro. Ya Bergamín ha explicado repetidamente el significado de estos símbolos: “Cruz y Raya”, “Más y Menos”, “Sí y No”. Es interesante recalcar que se trata de una afirmación y negación a la vez y de lo mismo, es decir, de aceptar la “coincidentia oppositorum” y de provocar la paradoja. “Afirmación que es Negación”. “Afirmación es Dios y Negación es el Diablo”; aunque, para Bergamín, no se puede entender lo uno sin lo otro. Resumiendo podemos decir que la CRUZ es la “encrucijada” (P. Sánchez, 15, 31-78), lugar de encuentro de todos los antagonismos. En la revista todo pasa a través de la Cruz, por el filtro de lo religioso, que es signo de contradicción y de polémica como fue la revista misma. En CRUZ Y RAYA todos los temas, por extraños que sean, se abrazan con la religión o tienen obligatoriamente que pronunciarse ante ella, con un sí o con un no, o con los dos a la vez; a este encuentro de temas diversos con la religión lo hemos llamado “Temas Mixtos” y tienen lugar en 102 artículos de un total de 254 artículos de que se compone CRUZ Y RAYA.

El título viene en color verde que algunos enseguida asociaron a la revista “Azor” y al fascismo. Bergamín reaccionó poniendo un árbol, primero en negro y luego en verde, como “ex libris” de la revista, árbol en el que la Metafísica, de forma extraña, ocupa el lugar más prominente. Este árbol es también simbólico y plurisignificativo: es símbolo de la naturaleza como fuente y tópico del arte; es símbolo de la creación y de la creatividad “pura”; es símbolo repetidamente usado de lo nacional y de lo tradicional, arraigado al suelo y con raíces en la patria y en su historia; está lleno de primavera y de verdor, como la esperanza que surgió en los primeros años de la República; quiere extenderse fuera de España, como resumió Salas Viu (ns. 12; 16; 17 y 31) y como coincidían en parte Ortega y Unamuno, y quiere dar los frutos oportunos. No está claro que el color verde diga relación a la neutralidad de CRUZ Y RAYA: ni roja (de izquierdas) ni azul (de derechas), ni tampoco al regionalismo andaluz (por eso de la bandera verde musulmana) aunque la región andaluza, entonces en su apogeo poético frente al apogeo anterior de Castilla, fuese la que más colaboradores diese a la revista CRUZ Y RAYA.

Bergamín hace buen uso de la técnica del “collage” que es el signo gráfico adecuado para el alma más contemplativa que activa, que sugiere más de lo que dice, que se expresa mejor con la frase corta o entrecortada azoriana, incluso con una coma o con un punto. Bergamín es un verdadero maestro en la colocación estratégica, a su hora y momento oportunos, de la frase, del título, del artículo, en combinación con la viñeta, el dibujo, la lámina adecuada, las ilustraciones incluso en color, que acompañan a un tipo de letra escogido y combinado, de mayúsculas y de minúsculas, de romanas y de cursivas. Así la revista dice mucho más de lo que aparenta y “habla” por sí sola, sin necesitar ningún pie de página ni comentario ulterior. Nos bastaría un ejemplo. En CRUZ Y RAYA apareció un dibujo-apunte de Francisco Borès representando un busto-torso de mujer arrodillada, de espaldas, con la cabellera ocultándole el rostro y en actitud de extremo dolor. Pues bien, viene nada menos que a continuación de un artículo en que el propio Bergamín, con amargura y preocupación, examina el problema de España, a raíz de los sucesos de Asturias: “El Tris de todo y ¿qué es España?” (n.

19) donde se continúa la ya clásica preocupación noventaiochista.

El montaje de la revista es, a todas luces, perfecto. Todo se hizo a mano. La corrección de pruebas las hacía personalmente Bergamín con Cleto Patiño, como hemos visto. Había gran meticulosidad, incluso con los acentos y con las palabras de origen extranjero; de ahí que las erratas sean mínimas. Puede acusarse a la revista de algunos defectos ortográficos, lingüísticos, metodológicos, pero sin razón en la mayoría de los casos. Los artículos mejores en metodología, con notas al final, documentación y bibliografía selecta son, entre otros, los de Mendizábal, Maravall, Páramo, Revilla y Semprún.

La Imprenta Aguirre tenía su sede en Alvarez de Castro, 38; todo el mundo reconoce que eran, tanto Silverio Aguirre como sus colaboradores, especialmente Cleto Patiño, unos verdaderos artífices en el espacio en blanco, en la limpieza y en el encuadre estético de la página.

Con ciertas cautelas podríamos dividir la revista, si se atiende al tipo de letra, en dos partes: Ensayos y Antologías, por un lado y Criba y Cristal del Tiempo, por otro. La primera parte tiene letra grande; la segunda, letra pequeña. Estaríamos tentados a afirmar que se pretende colocar de forma maniquea lo poético frente a lo anti-poético, lo eterno frente a lo cotidiano, las verdades de siempre ("que no pasan", espacio de Bergamín en la revista "Sábado Gráfico" hasta 1978), frente a las noticias del día. Sin embargo, no es así. Al contrario, todo está mezclado, sin "mixtificarse", de forma que en la primera parte aparecen temas de Medicina, Derecho o Filosofía y en la segunda parte hay, muchas veces, temas poéticos de primera magnitud. Además, todo vuelve a mezclarse de nuevo, a nivel profundo, en los "Temas Mixtos", como ya hemos visto. Para Bergamín: "No Mixtificar" y "Clarificar bien las Cosas" (3, 165-166) significa no sólo una decisión de tratar los temas, cualesquiera que sean, poéticos, religiosos, políticos, siempre como "Temas Puros" (cosa que raramente consigue) sino también un rechazo de toda conciliación, de una síntesis o reconciliación posible entre ellos; en fin, de ponerlos en guerra, (cosa que consigue casi siempre). De los 254 artículos de que consta CRUZ Y RAYA, sólo 13 se refieren a la religión como "tema puro", aunque 52 tienen título religioso.

La mayoría de las veces, Bergamín se mueve dentro de un terreno que podríamos llamar "dualista" (antítesis) y que es equidistante del maniqueísmo (tesis) y de la dialéctica (síntesis) (8). Pero tampoco lleva el sistema a "rajatabla" de forma maniquea. Por eso, a veces, hace concesiones al maniqueísmo como cuando en los "Temas Puros" se para sin conciliación posible, a la religión y a la política; otras veces hace concesiones a la dialéctica como cuando en los "Temas Mixtos" y en la composición de la revista aparecen los colaboradores y los temas algo "mixtificados", como un producto de síntesis. De todas formas, sus mejores logros los consigue Bergamín cuando se mueve dentro del "dualismo", cuando acepta a la vez y al mismo tiempo el sí y el no, sin excluir la contradicción y sin abdicar de la paradoja. Este Dualismo lo hemos estudiado, sobre todo, en el Tomo III de nuestra Tesis Doctoral, especialmente al tratar de los "Temas Antagónicos" en la revista CRUZ Y RAYA. Entre ellos, lo español y lo extranjero, la tradición y la innovación, las derechas y las izquierdas, lo divino y lo humano la pureza y la revolución, Castilla y Andalucía, lo español y lo catalán, etc. así como al hablar del léxico y de la escritura religiosos en dicha revista.

III.— EL DIRECTOR Y LA FORMA INTERNA DE LA REVISTA

En este apartado estudiaremos tres etapas: primero, intentaremos hacer un breve estudio de algunos de los aspectos que más nos interesan, por ahora, de la filosofía original y de la cosmovisión especial de Don José Bergamín, así como de la forma interna de su pensamiento, tal como lo hemos deducido de su misma presencia en CRUZ Y RAYA, pero en calidad de colaborador de la misma; segundo, seguiremos sus pasos en la aplicación práctica de su talante y de esta su impronta personalísima a la marcha y funcionamiento de la revista; tercero, deduciremos la existencia de una polémica intrínseca y de opiniones contrapuestas dentro de CRUZ Y RAYA, lográndose así el “dualismo” y la paradoja, no como hecho casual, sino como hecho “causado” y “a propósito”, debido a la forma de ser del Director, con su visto bueno y con su consentimiento expreso.

Hay en Bergamín una manifiesta voluntad de mantener la antinomia a toda costa, algo más que un inevitable “calembour” (Bergamín 30,90), un no poder resistir al dualismo, al drama, a la “agonia” en sentido unamuniano, a la paradoja, a la “coincidentia oppositorum”. Porque así es la realidad y porque así es el alma española de todos los tiempos, semillero de contradicciones. Todo lo contrario al maniqueísmo, que pone aquí el sí y allí el no (Bergamín, IV,71).

También ayudaron y no poco los colaboradores a hacer posible este contraste de opiniones en CRUZ Y RAYA. Los anhelos de síntesis que expresaron algunos de ellos, por ejemplo, Maravall (n.17) desde el punto de vista orteguiano y Leopoldo E. Palacios (ns. 31 y 37) desde el punto de vista de la teología católica, no hacen sino confirmar que se habían dado cuenta de un modo claro, de los derroteros de la dicotomía cartesiana y del dualismo unamuniano, respectivamente, en la revista; el hecho de que también sus opiniones contrastadas y opuestas aparezcan en la misma revista, intentando como intentaban frenar el “dualismo”, nos da una idea de cómo es verdad que en la revista CRUZ Y RAYA hubo “coincidencia oppositorum” (en el sentido que tiene en Nicolás de Cusa).

Primer aspecto

1) Chispa y viveza intelectual, ingenio y arte, ocurrencias y acierto, típicos del escritor José Bergamín. Aparentemente todo esto refleja algo innato y natural como propio de una lúcida mente andaluza, pero detrás de todo esto se esconde un escritor con una fina observación de los hombres y de las cosas, con una gran cantidad de recursos adquiridos y con una gran lectura. En nuestra estancia en la Biblioteca Nacional de París, en enero de 1975, pudimos comprobar la perfección y la veracidad de las citas de autores franceses, que hace Bergamín en sus textos como colaborador y como director de CRUZ Y RAYA. No en vano se dice que Bergamín tenía en 1933 una de las mejores bibliotecas de España. Bergamín siempre da en la diana y sus ocurrencias causan admiración, a la vez que una sonrisa maliciosa y con sorna, muy distinta de la risa y muy distante de la carcajada ante lo gracioso, lo irónico y lo sarcástico.

2) Aplicado esto a CRUZ Y RAYA, tenemos en Bergamín al especialista número uno en buscar y poner títulos acertados, según Marichal (IV,451) y López Alén (IV,279). Nos contaba éste último cómo Miguel Hernández ha-

bía puesto a su Auto Sacramental el título de "Danzarina Bíblica" pero cómo Bergamín lo cambió inmediatamente por el definitivo de "Quien te ha visto, quien te ve" (trozo que aparece en el Auto ns.16,17 y 18 supl.) "y sombra de lo que eras" (añadido por Bergamín). El título es plurisignificativo, como todo lo de Bergamín, pues puede referirse "ad hominem" al mismo Hernández, antiguo pastor de cabras; o también al conflicto que entonces se debatía en Hernández, el antiguo seguidor religioso de Ramón Sijé; o también al mismo problema de España, tan cambiada en todos los aspectos. La mayoría de los títulos de todos los artículos publicados en CRUZ Y RAYA son acertados y en casi todos se ve la mano de Bergamín, que los sacó, principalmente, de los de famosas obras literarias. Así, "Sobre los Angeles" (Alberti) lo aplica Bergamín a un artículo, de otra línea completamente distinta, de Erik Peterson (n.39); "El poder de las tinieblas" (Tolstoi) lo aplica a un artículo de Manuel Abril (n.12); etc. Otros títulos proceden de alguna frase del mismo artículo que intitula, como hemos visto en Hernández. Algunos proceden de artículos de otros colaboradores: "Amori et Dolori Sacrum" (Barrès, 1903) lo cambia por "Sacra Amori et Dolori" en el n.23/24, monográfico dedicado a Lope de Vega.

Segundo aspecto

1) Lo Popular. Para Bergamín este concepto (9) tiene el sentido de castizo, tradicional y "a lo divino", siguiendo la huella de Lope. Este es el sentido que evoca Bergamín, en contra del afán libresco de cultura y de progreso, al defender al pueblo, divino y niño, poeta y creyente, como Hermes y como Cristo; "dormido", como diría Unamuno. Así se expresa Bergamín en la "Decadencia del Analfabetismo" (3,61-94) y en "Lope, siguiendo el aire que lo dibuja" (n.23/24). Por tanto, la primacía de lo popular en Bergamín no es al estilo de Juan Valdés (Pidal, n.6) ni al estilo de la poesía popular que Dámaso Alonso primero minusvalora (n.7) y luego comienza a valorar cuando descubre a Gil Vicente (n.10) y a Bécquer (n.26). Tampoco está de acuerdo Bergamín con una poesía popular en el sentido de "poesía social" (n.32, supl.).

2) La aplicación práctica de este concepto de lo popular lo plasma el Bergamín-director-de-Cruz-y-Raya en los aforismos que preceden a los textos y autores ejemplarizados; aforismos que están ciertamente en la línea, aunque con ciertos matices diferenciales, del renacimiento del refranero popular que ya venía realizando, en Barcelona. Luys Santa Marina desde las páginas de la revista "Azor".

Al igual que dijimos al hablar de los títulos de los artículos, también los aforismos son obra única y exclusiva de Bergamín como director de CRUZ Y RAYA. Aunque la procedencia de muchos de éstos, como de la mayor parte de aquéllos, hay que buscarla en los títulos de famosas obras literarias, sin embargo, en el caso de los aforismos, su mayor parte proceden del refranero popular. Ejemplo de procedencia literaria tenemos en "Mujer, vence y llorarás" (9,102), es decir, popular con rebote literario. Procede de la obra de Calderón "Mujer, llora y vencerás" (Cossío, 21,73), previamente pasado por el tamiz recreador y lúdico de Bergamín. Ejemplo de procedencia directa del refranero lo tenemos en: "Clavo Ardiendo" (28,72, entre otros lu-

gares), "Entre la espada y la pared" (3,156, entre otros lugares), "El tiro por la culata" (4,130), etc.

No tenemos espacio en este artículo para hablar de una cierta bergaminización, consciente o inconsciente, que afectó al estilo de varios de los colaboradores de CRUZ Y RAYA. (10) No queremos pasar por alto el aforismo "Algunas hojas de rábano" (8,134) que luego usa en su artículo Maravall (n. 15) y el mismo Bergamín (34,34). De la misma manera el aforismo "El Clavo Ardiendo" (28,72) que es usado en sus artículos respectivos por Imaz (n.21), Porras (n.32) y Serrano Plaja (n.32) supl.).

Los textos y autores ejemplarizados de la revista CRUZ Y RAYA son 53 y están colocados en la mitad central de la revista, es decir, después de las secciones mayúsculas (Ensayos y Antologías) y antes de las secciones minúsculas (Criba y Cristal del Tiempo). Pero estos textos no tienen ningún valor "ad hoc"; ni "salero" si se les priva del aforismo, que les encabeza con tipografía de mayores caracteres. En este caso, el pretexto y el contexto es más importante que el texto en sí. El aforismo es, por tanto, el que condiciona, mediatiza, orienta y da a entender o sugiere la interpretación que Bergamín da al texto personalmente y la interpretación que quiere que el lector le dé al mismo texto. El aforismo es la clave del texto pero también le debe al texto el haber sido dignificado y elevado a la categoría de signo. Revelado ya el secreto, por el arte de magia del aforismo, verdadero proceso de alquimia medieval y verdadera piedra filosofal, el texto de por sí irrelevante, inocuo y hermético, es ahora mensaje, "slogan", para interpretar, según la mente del Director, todo el número de la revista; es incluso un símbolo, al significar mucho más allá y a veces cosas contrarias de las que su primitivo autor intentó. De esta forma, Bergamín vuelve a crear, re-crea el texto y a veces lo supera, sin haberlo modificado, tan sólo con cambiarle el contexto, al añadirle el aforismo. Desde este momento, el texto pasa a ser un texto "militante" (Barthes); ha dejado de ser indiferente y ha adquirido un calor actual y humano, como la función del "coro griego"; que sugiere y provoca en el lector-espectador un especial estado de ánimo y le prepara para la sorpresa que va a venir; por un lado, la risa maliciosa, debido a la chispa ingeniosa y acertada de Bergamín; de otro, como pago de una deuda, una condescendencia con Bergamín, aceptando su intencionalidad, el mensaje que él quiere que se saque y la interpretación que él quiere que se dé. De este modo, Bergamín se ha ganado la simpatía del lector. De este modo, el juego ha resultado ser un juego limpio y serio, a pesar de la manipulación que se ha efectuado.

Queremos terminar con un nuevo ejemplo de aforismo, tal como "La Espada y la Pared" (n.2). El texto al que sirve de epígrafe es un trozo de una obra de Chesterton, "La Esfera y la Cruz" que, años antes, había sido traducida por Azaña. Ahora Azaña, mediante el aforismo, queda entre la espada y la pared, porque, con su malentendida frase y reforma religiosa, contradice lo que antes había traducido.

Es posible que la postura "anti-establishment" y de oposición que siempre ocupó CRUZ Y RAYA forzase a su Director a esta técnica que acabamos de describir y al género epigramático, máxime si se tiene en cuenta que, a partir de la revolución asturiana de Octubre de 1934, se impuso en toda España una rigurosa censura de prensa.

Tercer aspecto

1) El Juego, la Burla y el Engaño. (Hoy día se tiene a Juan Ramón Jiménez como precursor de esta técnica lúdica).

Aunque el Juego para Bergamín no es tan circense como para Ramón Gómez de la Serna ni la burla y el engaño son tan concretos como la realidad taurina, sin embargo Bergamín ha elevado estos conceptos, en su práctica, a la categoría de un verdadero arte. Claro que el "tancredismo" (14, supl.), tal vez para que la gente le entienda, tiene en Bergamín unos símbolos, estructura, forma, léxico y escritura religiosos, pero su finalidad no es otra que el arte por el arte, lleno de atrevimiento y riesgo, de ironía y satanismo, de contradicciones y paradojas, como es el mismo toreo. También hay otro mito nacional que está lleno asimismo de juego, burla y engaño: nos referimos al "donjuanismo" (Porrás, n.28). Y ambos a la vez tocan, tangencialmente al menos, el gran tema barroco y nacional de la "muerte" ante la cual la vida es puro juego, burla y "desengaño" (Quevedo, 33, 83-101 y Villamediana, 28 supl. 3-50). La misma música española autóctona, que se debate entre el flamenco, Pedrell y Falla es juego, alegría y llanto del pueblo (Salas Viu, 31; Rosales, 14). Veremos en el apartado de "Otros Aspectos" cómo esta actitud no es tan seria, tan desesperada (Vivanco, 8, 149-158) ni tan existencial (Heidegger, n.6), sino más bien artística y estética.

Para Bergamín, según él ha escrito muchas veces, lo imaginado y lo pensado es mucho más real que lo que ven los sentidos corporales. De aquí el intento de Bergamín de transformar todas las cosas en productos y valores espirituales, imaginativos y poéticos, que es lo único que tiene la supremacía para él. Este es el significado de esta "firme voluntad" a que se refiere Bergamín hablando de sí mismo y ésta es la meta y el fin a donde se dirige su voluntarismo nietzscheano. Bergamín quiere crear un "mundo nuevo" (título de un artículo de Panero, n.28) que no sea corporal; quiere hacerlo todo "a su propia imagen y semejanza" (Libro del Génesis) como creador que es, pero no según el modelo de su persona, sino según el modelo que su mente ha imaginado. Pero, para ello, no emplea el método surrealista de la destrucción, sino el método humanista y cervantino-clásico del dominio, de la modificación del mundo y de las cosas, porque Bergamín, al igual que Ortega (Lisarrague, 2, 167), siente cariño y amor por las cosas: por eso juega con ellas.

Ahora queremos prestar especial atención a la colocación estratégica y composición táctica que Bergamín hace tanto de los colaboradores como de los temas de cada Sumario de cada número de la revista. Aparece así tan logrado y tan perfecto cada Sumario, como un todo cerrado y válido por sí mismo, en este contraste de personas y temas, que, si no fuese algo intencionado o provocado por el propio Bergamín, habría que acudir al milagro para explicarlo. Mediante ese contraste, los autores y los temas, en cada Sumario, quedan colocados como "arte bélico" (título de varios artículos de Martínez Campos, n.22, 29 y 31). Se logra así en cada Sumario y en la revista misma una verdadera polémica interna, intrínseca e implícita, un verdadero enfrentamiento tácito, cuando Bergamín contrapone y opone a los colaboradores por edades, ideas políticas, poéticas, religiosas, por nacionalidades y por regiones. Hay en cada número una bien lograda mezcla heterogénea de colaboradores y de temas, probablemente intencionada. El que aparezca en la misma página, en el mismo lugar y a la misma vez, las opiniones más opuestas

y contradictorias, gran variedad y diversidad de opiniones, y de modo frecuente —reflejo barroco del alma de España de todos los tiempos—, invita a pensar que ha sido hecho a propósito, como un juego más. Además, este contraste de colaboradores y de temas se mantiene constante, desde el primer número hasta el último, obligándonos a que neguemos rotundamente cualquier evolución o partidismo en CRUZ Y RAYA que suponga la presencia absoluta del sí y la ausencia total del no. (11).

Pero no es sólo dentro del mismo número. También encontramos esta polémica interna cuando comparamos un número con otro, ya que en muchas ocasiones un autor, en un número, contradice lo que otro ha dicho en el número precedente. A pesar de esto, nunca se cita el artículo ni mucho menos se alude a la persona de la que se difiere, con lo que CRUZ Y RAYA da un ejemplo impresionante de respeto, de finura y de delicadeza, de estética y de nobleza intelectual. Si hay citas como las que hace Bergamín de Mendizábal, éste de Chesterton, o Zubiri de Julio Palacios, siempre son elogiosas. Siempre existió en CRUZ Y RAYA el respeto, la paz y la amistad, a pesar de la libertad, independencia y criterio propio al exponer opiniones contrarias. En fin, una política de moderno “consenso” como solución para mantener la paz, por el momento, entre las dos Españas. Mientras más insistamos en esta heterogeneidad de autores y temas, más tenemos que valorar la presencia de Bergamín al frente de CRUZ Y RAYA: como único garante de la unidad entre los colaboradores y como creador de nexos entre los temas dispares, evitando así que la revista se convirtiese en un reino de taifas o en un mosaico.

Poniendo al rojo vivo la heterogeneidad de autores y de temas, CRUZ Y RAYA no tuvo nunca, para el lector, el aburrimiento de un sermón; siempre fue una “mesa redonda”, parlamentaria, donde el lector no iba a buscar dogmas ni soluciones sino a recrearse en su forma, en el cómo se “representaba teatralmente” y en la habilidad y arte que cada colaborador ponía en defender su postura. Tanto para Bergamín como para muchos de los colaboradores de CRUZ Y RAYA el cómo era más importante que el qué. Con este contraste de pareceres y con esta polémica intrínseca lo que pretendía Bergamín con CRUZ Y RAYA era sólo y exclusivamente el placer estético, de espectáculo, de exhibición, de juego. No importaba, se posponía o era un factor secundario el que muchos fuesen a la revista buscando otras cosas: tales como seguridad o soluciones dogmáticas a los interrogantes religiosos, poéticos, filosóficos, políticos u de otro orden. Estos últimos regresaban de su lectura con las manos en la cabeza, llenos de confusiones y con una mayor cautela escéptica y agnóstica (tomado “quod sensum” del artículo de Ortega, 7,5-30).

Cuarto aspecto

1) Intencionalidad o Malintencionalidad. Hay que dejar claro que con estas palabras no nos referimos al aspecto moral ni ético, ya que en este artículo nos movemos exclusivamente dentro de un terreno estético. Por tanto, malintencionalidad quiere decir todo lo referente a la malicia o a lo malicioso. No encuentro en español una palabra que pueda ser “maliciosidad” y que esté admitida como correcta. Nos referimos, con todo el cariño que nos merece Bergamín, a ese doble o cuádruple sentido que todo tenía para él, según

Mendizábal (IV,102). Nos referimos también a esa risa contenida, maliciosa, de sorna y socarrona que producen en el lector las ocurrencias de Bergamín. "Bergamín es la malicia inteligente andando" (Editorial del Sábado Gráfico, número 1.000, pág. 28).

Por varios motivos, algunos de ellos ya expuestos, otros como imperativos de su modo de ser, Bergamín tenía necesidad de expresarse en la sátira y en el epigrama. De aquí que siempre, para entenderle, sea más importante ver aquello que calla, que sugiere, que alude. Para entenderle es indispensable el estar atentos a su intencionalidad. Y es que, con esta técnica, lo que pretendía Bergamín era colmar su deseo de infinitud, de poder abrazar y abarcar toda la realidad que es, en sí, algo tan amplio y tan complejo, tan paradójico y tan contradictorio.

2) La aplicación práctica de esta técnica por Bergamín, como director de CRUZ Y RAZA la hemos estudiado ya en el Apartado anterior y la veremos también en el apartado siguiente.

Quinto aspecto

1) El Racionalismo. En muchos de los colaboradores de CRUZ Y RAYA, bajo la máscara de romanticismo, irracionalismo y de religión, se esconde, de forma oculta y latente, un agudo racionalismo y subjetivismo. También en Bergamín.

Claudel (n.11) y Pinedo (n.22) hacen decir a la Biblia lo que ellos quieren que diga, seleccionando de ella solamente los textos que les interesan para que la Biblia les dé la razón a las opiniones que ellos se habían formado ya, "a priori", acerca de diversos asuntos. Maritain (n.25) acude al dogma católico como única salida y como algo fácil de entender y adsequible para sus lectores, de cultura europea cristiana, para poder explicarles el misterio de la poesía. Todo esto nos confirma en el secuestro y amputación, utilización y manipulación, que se hace de la Biblia y de la religión como "analogatum princeps", es decir, la Biblia queda reducida y rebajada a la categoría de puro "instrumento-al-servicio-de", tesis esta a la que hemos llegado como una de las conclusiones de nuestro estudio. Por su parte, Peterson, (n.39) manipula el Apocalipsis para lograr una exégesis anti-nazi y una interpretación, al fin de cuentas tan política como la de Carl Schmit ("Teología Política"), de lo religioso. Como queda dicho en el Segundo Aspecto, Bergamín (ns.1 y 23/24) acude al nacimiento mitológico de Hermes y al nacimiento de Cristo para poder explicar —al modo de Maritain (n.25)— el nacimiento de la poesía. Aunque parezca lo contrario, Bergamín está de lleno dentro del pensamiento sistemático, constructivista, y arquitectónico, racionalista y anti-fenomenológico a que se refiere Romero (n. 21). Pero ya hemos dicho que no es la filosofía la parte más importante que hay que buscar en Bergamín como director de CRUZ Y RAYA.

2) La aplicación práctica que Bergamín, como director de la revista, hace de esta técnica en CRUZ Y RAYA se ve claramente en la interpretación manipulada que Bergamín hace de los textos y autores ejemplarizados, como hemos visto en el Segundo Aspecto. Así Bergamín, al aceptar, citar o transcribir textos u opiniones de otros autores siempre lo hace "a imagen y semejanza suya", apropiándose el texto en exclusiva, dominándolo, haciéndolo ya

“carne de su carne”, interpretando siempre el texto a su favor, sin esa frialdad o neutralidad que muchos llaman objetivismo. Así, pretende demostrar que Bergamín siempre tiene razón y así, confirma ante los lectores su propia visión del mundo, seleccionando sólo los textos que le pueden ser útiles para la finalidad que en cada caso pretende.

Ya hemos visto que varios colaboradores acudían a la religión y al dogma católico porque era lo que —como sucedía en el siglo XVI y en el siglo XVIII con el doble código de la mitología griega y romana— o bien estaba de moda, o bien servía de exhibición erudita, o bien era lo que ellos conocían mejor, o bien era lo que conocían mejor los lectores. No se descarta la posibilidad de que fuese porque encontraban en la religión el único fenómeno más parecido a la poesía y que mejor y más fácilmente pudiera explicarla.

Pero, ¿por qué hay en estos autores una preocupación tan grande por citar solamente la Biblia u obras maestras de escritores famosos, como hace Bergamín con los autores y textos ejemplarizados?. Para contestar a esto no sólo hay que responder con todo lo que se dijo en el párrafo anterior sino también con lo siguiente: porque estaba vivo y redivivo el recurso medieval a la autoridad como la prueba máxima para demostrar algo. Para ellos no es la prueba máxima el discurso de mi razón, la invención de mi raciocinio: “sed contra est”; “mihi autem videtur”, etc. que entraron con el tomismo. Montesinos (n.23/24) habla precisamente de la crisis de la autoridad poética en tiempo de Lope; autoridad poética que nunca un Juan Valdés había puesto en duda (Pidal, n.7). Volviendo a Bergamín, él regresa a las citas “ex auctoritate” y repite de nuevo el “Magister Dixit” medieval. Esta interpretación nos parece más acertada que la que refiere Florence Delay (12) cuando habla de la “técnica citacional” en Bergamín.

Ya vimos en el Segundo Aspecto de qué forma Bergamín logra una interpretación manipulada de los autores y textos ejemplarizados. Unas veces los sitúa en otro contexto. Otras, los encabeza con un aforismo que ya mediatiza y orienta el texto, de cara al lector, de una forma pretendida, intencionada, claramente nueva y original, bella y creadora, pero que, sin embargo, muchas veces no es la interpretación originariamente pretendida por el propio autor cuyo texto ha sido citado o ejemplarizado por Bergamín.

Otros aspectos

a) El Mefistofelismo. “Mefistófeles negándolo todo, todo lo afirma”. Así Bergamín, para afirmar algo, necesita algunas veces negar lo opuesto y otras veces negar lo mismo que acaba de afirmar. Para hablar de Dios, Bergamín necesita forzosamente nombrar al Diablo. Siempre necesita un “partenaire”, en la estructura paralela de sus juicios, rasgo que, tal vez, indica un sistema “dual” de pensamiento. Una frase muy típica de Bergamín es ésta: “Eso no es así, sino todo lo contrario”; de esta forma, negando, afirma. Bergamín se expresa mejor negando que afirmando.

b) El Dualismo. A ello nos hemos referido repetidamente en los apartados anteriores. Brevemente podemos referirnos a su influencia agustiniana, incluso en ese balanceo para evitar el maniqueísmo, sin lograrlo siempre ni del todo (13). Por ejemplo, cuando sitúa a Dios tan trascendente y retirado

del mundo que pone en peligro la posibilidad misma de la revelación y encarnación; o cuando afirma la frase del Evangelio: "Mi reino no es de este mundo"; o cuando no acepta ninguna mixtificación ni reconciliación posible entre Dios y el Mundo; o cuando, interpretando el "engagement" "a lo divino" y en la política porque éstas son propiedad del Demonio; o cuando, en época más reciente, desde su segundo exilio en París (1963), en un libro dedicado a Bernanos, se opone a que la Santa Misa se celebre en lengua vernácula y a que los fieles reciban en sus manos la Sagrada Comunión. De todas formas, aún cuando hable de religión y de política, a Bergamín siempre hay que interpretarlo poéticamente y nunca tomarlo con la seriedad de la filosofía sino con la seriedad del juego. En el Apartado Segundo vimos a un Bergamín dialéctico, todo lo opuesto a un maniqueo, cuando en los Temas Mixtos relacionaba y unía Poesía y Religión, para poder entender la primera, como vimos en el Quinto Aspecto.

c) La Paradoja. Respecto a ella escribió Bergamín en "Sábado Gráfico" el 15-6-1974: "La relación entre los seres no es racional ni lógica sino mágica. La realidad no existe y como tal, si no es ilusoria, es paradójica".

d) La Supremacía de la Belleza y de la Exhibición. En el Tercer Aspecto hemos recordado que el valor supremo para Bergamín es la actividad espiritual y, dentro de ella, la poesía, la imaginación y la belleza artística. Estos son también los valores máximos en la revista CRUZ Y RAYA. En el mismo Apartado hemos hablado del Juego como Espectáculo. En el Apartado Quinto hemos hablado de cierto exhibicionismo. Para Batillon (IV, 388), Bergamín es un acróbata. Para Bal y Gay (IV, 136), a Bergamín le gustaba estar siempre en el alero. Para otros, Bergamín da la impresión de no importarle decir una herejía con tal que la frase resultante sea bonita. Según Vossler (n.8), Gracián también prefería la exhibición personal y la belleza antes que una exposición filosófica o religiosa. Para Montesinos (n.13), Cadalso llegaba hasta sacrificar la verdad cuando ésta era desagradable.

NOTAS

(1) La Revista "Camp de l'Arpa" (n.67/68), del mes de Octubre de 1979 dedica a Bergamín 44 páginas, es decir, la mitad del formato; insuficiente para hacer un estudio serio y profundo, como se merece Bergamín y como la palabra "monográfico" significa. Lo primero que extraña en la portada es ver, entre los colaboradores de este número, a tantos extranjeros (Malraux, Roy, Dennis, Delay) o españoles en el extranjero (Zambrano, Jarnés, Renart, compañero de Mr. Dennis en Canadá) ¿Es que en España no hay gente capaz de escribir igual o mejor sobre Bergamín?. No sabemos lo que pretende la revista "Camp de l'Arpa", pero parece seguir el camino de la radio española donde se oye más música inglesa que en el mismo Nueva York. ¿Por qué no se pide al gobierno español, aunque sea bochomoso, que exija a las revistas un mínimo de colaboradores españoles para que puedan seguir llamándose revistas españolas?. Pero esto no es lo peor de este número. Es que la mayoría de las colaboraciones son "refritos". Hay pocos escritos originales, escritos "ad hoc". Por ejemplo, el que firma Malraux fué un viejo prólogo que éste escribió aproximadamente en 1963 para un libro que Bergamín publicó primariamente en francés: "El Clavo Ardiendo"; la colaboración de la Srta. Delay es fragmento de un libro suyo con el mismo título publicado en francés en 1974; el artículo del Sr. Renart es un inciso de su Tesis Doctoral que no es casualmente sobre Bergamín sino sobre Unamuno; y así sucesivamente. Para

acabar, pienso que en dicho número de "Camp de l'Arpa", aunque se hable de Bergamín como poeta, como autor dramático y como ensayista, no se destaca como merece la actividad e importancia de Bergamín en otros campos: su labor como Director y como colaborador de la revista CRUZ Y RAYA y sobre todo su obra como maestro de las generaciones posteriores, realidad ésta que nos parece uno de los mejores logros de Bergamín y un hecho de los más trascendentes para la historia literaria española.

(2) Este artículo es un breve resumen de un capítulo de más de doscientas páginas del Primer Volumen de mi Tesis Doctoral, todavía inédita. La Tesis recibió en su día, 29 de Enero de 1977, y por un Tribunal presidido por Don Juan Antonio Maravall, la calificación máxima, y más tarde, el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Granada.

(3) Sobre su punto de vista nos escribió, en su día, el Profesor Aranguren una carta que tenemos archivada en el Volumen V de nuestra Tesis Doctoral. Sin embargo, el año 1978 la editorial Planeta ha publicado una obra de Aranguren "Contralectura del Catolicismo" donde se habla repetidamente de la revista CRUZ Y RAYA. Así en la página 27, escrita en 1952, Aranguren afirma que Bergamín colaboró en la revista francesa "Esprit", lo cual no es cierto y que Landsberg pasó del equipo de Cruz y Raya al equipo de "Esprit", lo cual tampoco es cierto. Podemos contradecir al Profesor Aranguren porque el año 1975 estuvimos consultando la Biblioteca Privada de E. Mounier, en un pueblecito cercano a París. Hubo en España como Semprún y como Mendizábal personas, como Sarahima, que fueron grandes conocedores del movimiento "Esprit" en España, porque fueron colaboradores. Para Aranguren, el defecto principal de CRUZ Y RAYA, pionera en tantos aspectos, "avant la lettre", del Concilio Vaticano II (I.F.Vivanco,V) consistió en pretender fundar un movimiento católico de espaldas a la religiosidad, buena o mala, de los españoles, en advenir sin la más mínima voluntad de diálogo con los hermanos en la fe, y en mostrar una manifiesta hostilidad para el catolicismo constituido. En una coacción hecha el año 1978, el Profesor Aranguren quiere compensar estos defectos de la revista con los otros grandes defectos del catolicismo español de la época: su conservadurismo y su cerrilismo intelectual.

(4) En el párrafo anterior, la cita de Valdecasas IV,77 se interpreta como el IV Volumen de mi Tesis Doctoral, página 77. Cuando, en este párrafo, escribimos Sánchez Mazas ns. 5 y 21 quiere decir que se puede comprobar consultando los números 5 y 21 de la Revista CRUZ Y RAYA.

(5) Tenemos que disentir en este punto de la afirmación de Mr. Dennis en "Camp de l'Arpa", o.c. pág. 22, cuando escribe: "la cual, la propia fe católica, de Bergamín encontró su expresión más militante y heterodoxa en la revista CRUZ Y RAYA.

(6) En esto disintimos de D. Francisco Caudet, en ese lamentable índice-prólogo que escribió para la reedición anastática alemana de la revista CRUZ Y RAYA, hecha por la editorial Detlev Auverman en 1975, y que aparece en el primer volumen de la misma.

(7) Algunos de los ensayos publicados por Bergamín, bajo su nombre, en CRUZ Y RAYA, habían sido pronunciados, previamente, como conferencias, según destaca el propio Bergamín al final de los mismos, bien en la Residencia de Señoritas de Madrid, bien en el Ateneo Obrero de Gijón. No sé si el juicio de Juan Ramón Jiménez de que todos los ensayos de Bergamín habían sido conferencias previas puede tomarse en sentido literal, pues algunos ensayos no habían sido conferencias sino que eran originales. Tampoco sé si el juicio de Juan Ramón puede considerarse totalmente como peyorativo, como piensa el propio Bergamín ("Camp de l'Arpa" o.c. pág. 40).

(8) No me parece acertado hablar de dicotomía cristiana. Siempre que se habla de dicotomía se hace referencia a la herejía maniquea o al sistema cartesiano. Por eso no entendemos a Mme. Delay cuando escribe: "en esta reiteración del lenguaje popular se inscribe ya la dicotomía cristiana de lo verdadero y lo falso (bueno/malo), de Caín y Abel..." ("Camp de l'Arpa", o.c. pág. 15).

(9) Lo popular en Bergamín es mucho más profundo y mucho más serio de lo que piensa Mr. Dennis, cuando escribe: "La fuerza lírica de "La Niña Guerrillera" radica esencialmente en la integración —hábilmente controlada— en el drama de un conocido romance y una serie de canciones populares". ("Camp de l'Arpa", o.c. pág. 23)

(10) Este es otro aspecto más de la labor de Bergamín como Director de CRUZ Y RAYA y como maestro e ídolo de las generaciones más jóvenes, aunque la bergaminización, como afirma Mendizábal, fuera sólo una moda, una cosa pasajera, en algunos escritores jóvenes. Hemos dejado para otra ocasión el tratar de otros apartados sobre este mismo tema, con variaciones tan interesantes como: vicisitudes e historia de la revista desde su nacimiento hasta su desaparición estudiando en qué aspecto nunca hubo en ella evolución sino etapas; la relación de amistad o polémica, de paternidad o filiación de CRUZ Y RAYA con respecto a otras revistas españolas y europeas, contemporáneas, anteriores y posteriores.

(11) Por tanto, no podemos estar de acuerdo de ninguna manera con la tesis evolucionista de Jean Becarud para el que CRUZ Y RAYA fue una revista de derechas hasta la Revolución de Asturias y una revista de izquierdas desde entonces hasta su desaparición con la Guerra Civil Española. Porque precisamente hay muchos colaboradores, tenidos como de derechas, que colaboraron todavía en el último número de CRUZ Y RAYA, Junio de 1936. Reconocemos, no obstante, la labor pionera de Becarud en sus estudios sobre la Segunda República Española, al igual que Payne lo ha hecho desde su ángulo de historiador, pero hay afirmaciones que deben ser retocadas o matizadas, sobre todo a partir

de las últimas investigaciones sobre el tema. Hacemos referencia a las siguientes obras de Juan Becarud: "La Segunda República Española" (Madrid, Taurus, 1967); "Miguel de Unamuno y la Segunda República" (Cuadernos Taurus, 62, Madrid, 1965); "Cruz y Raya" (Cuadernos Taurus 88, Madrid, 1969) "Los intelectuales españoles durante la II República" (en colaboración con E. L. Campillo) publicado por Siglo Veintiuno de España Editores S.A., Madrid, 1978, sobre todo en las páginas 106 y 109 donde habla del "giro" de CRUZ Y RAYA.

(12) Escribe Mme. Delay: "No se puede pues hablar en este caso de una búsqueda formal intencional"... "La posición del autor (Bergamín) es diferente puesto que no trata de convencer al lector de la exactitud de una tesis poética, filosófica, o política, sino de fundar su escritura en el juego, el mismo que servía como medio a los autores medievales" ("Camp de l'Arpa", o.c. pág. 20).

(13) El Sr. Renart hace tres afirmaciones con las que no estoy en absoluto de acuerdo: a) "acumulación de dualidades en fuerte contraste"; b) "la ascendencia barroca hispánica de esta visión y estilo"; c) "el barroquismo de la ulterior poesía de Bergamín". ("Camp de l'Arpa", o.c. pág. 33).

Respecto a la primera, no vemos acumulación de dualidades por ninguna parte en los Sonetos, sino dos ejemplos en I,13 y 14 y dos ejemplos en III,10 y 14. Por otra parte las dualidades que cita son más bien metafóricas.

Respecto a la segunda afirmación, pienso que el dualismo es anterior y más universal que el barroco hispánico ya que se puede encontrar dondequiera: desde la filosofía religiosa persa, pasando por Mani, hasta Descartes y Chesterton, y en toda la filosofía oriental o paradójica, opuesta a la filosofía occidental-lógica.

Respecto a la tercera, el mismo Bergamín (Camp de l'Arpa, o.c. pág. 39-40) afirma que le gusta la sencillez y que escribe en verso con un antibarroquismo que lo elogian.

LECTURA DE UN POEMA DE DELMIRA AGUSTINI

Por Trinidad Barrera López
Universidad de Sevilla

No podemos decir que la crítica ha sido pródiga con la obra de Delmira Agustini, aunque sí ha corrido bastante tinta sobre la vida de la poetisa uruguaya. Nacida a finales del siglo XIX (1886) en una ciudad que tenía mucho de provinciana, Montevideo, sus pasos no podían quedar desapercibidos y más aún si, como en su caso, fueron lo bastante llamativos como para despertar la curiosidad que, aderezada con la imaginación y la fantasía, han urdido una romántica leyenda sobre su vida. Pero no es nuestro propósito desentrañar las claves de ese misterioso nudo de contradicciones y paradojas que tejen su vida (1) y su arte, siempre en perenne dialéctica; sino ocuparnos del análisis semántico y estilístico de una de sus composiciones, campo éste prácticamente descuidado por los críticos.

Ahora bien, sería imposible abordar un texto concreto si no dispusiéramos de la temática y de la cosmovisión, o dicho de otro modo, de la poética que rige el mundo de la poetisa, estudio que debe preceder siempre a la crítica textual. Contamos en este sentido con algunos análisis que con seriedad desentrañan las claves de su poesía, me refiero a los de Alberto Zum Felde y Manuel Alvar (2).

La obra de la poetisa uruguaya se mueve alrededor de pocos temas, tres o a lo sumo cuatro, que continuamente se entrelazan y enredan resultando difícil su delimitación: el sueño, el amor, la muerte, lo sobrenatural. Amante onírica, el sueño es quizás de todos esos temas señalados el que preside su creación. Lo que sucede en el mundo exterior poco preocupa a Agustini, como contraste se vuelca en su mundo interior. Mundo interior muy rico, mundo de ensueño teñido de tristeza, melancolía, pesimismo en la mayoría de las ocasiones, pero también encontramos pasión e ímpetu por doquier. Existencia exterior la de nuestra poetisa en duro combate con su interior, un caso más para la historia literaria del mito del Dr. Jekyll y Mrs. Hyde.

Con lo dicho hasta el momento podríamos señalar ya algunas notas que caracterizan su poética: poesía amorosa, soñada, intimista, que se expresa en un lenguaje tan valiente y directo en lo pasional que ha ruborizado a más de un crítico literario (3). Esta temática propia se encuadra, como es lógico, dentro de la estética del momento, el modernismo, y dentro de unos caracteres que, aunque señalados por Alvar (4), resumiremos aquí brevemente: afán aristocratizante en la huida del mundo exterior, feo y vulgar, hacia mundos distintos, exotismo espacial y temporal, al que me atrevería añadir una nueva modalidad, exotismo "mental".

Pero si el objetivo que nos ha traído aquí era analizar un poema de Delmira Agustini, dejemos la teoría ya que en su análisis tendremos ocasión de comprobar muchos de los asertos iniciales.

Pertenece esta composición al tercer libro de la autora, *Los Cálices vacíos* (5), su fruto más maduro y más personal también. Anteriormente había publicado *El Libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910). A C. V. le seguiría póstumamente *El rosario de Eros* (1924).

El poema en cuestión se titula “Fiera de amor”, sobra por tanto decir de lo que trata. He aquí el texto:

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones
de palomos, de buitres, de corzos o leones,
no hay manjar que más tiente, no hay mas grato sabor;
había ya estragado mis garras y mi instinto,
5 cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto
me deslumbró una estatua de antiguo emperador.

Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
ascendió mi deseo como fulmínea hiedra
hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;
10 y clamé al imposible corazón... La escultura
su gloria custodiaba serenísima y pura,
con la frente en Mañana y la planta en Ayer.

Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
15 y desde entonces muerdo soñando un corazón
de estatua, presa suma para mi garra bella;
ñō es mi carne ni mármol: una pasta de estrella
sin sangre, sin calor y sin palpitación...

¡Con la esencia de una sobrehumana pasión!

C.V., pág. 223

La elección de este poema se debe a que lo considero uno de los más reveladores de las preocupaciones y vivencias inmediatas —es una desgarrada autoconfesión— que la poetisa llevaba dentro de sí y a las que volvía siempre una y otra vez con cierto sentido expurgatorio.

Poema de amor que encaja perfectamente dentro de la temática del libro a que pertenece, el cual comienza con la ofrenda a Eros. Tras la lectura de sus líneas entresacamos fácilmente el conflicto que plantea la poetisa: el yo frente a la aspiración de lo que podemos llamar amor o “sueño” de amor. Este eje central vertebra el poema y aparece ya desde el primer verso en dos frases paralelas, separadas por una coma:

(yo) fiera de amor

yo sufro hambre de corazones

El deseo está claramente enunciado. El *fiera* del primer verso tomado en su valor semántico de “animal indómito” determina, jugando con el símbolo, el que esos corazones sean de animales: *Palomos, buitres, corzos, leones* (v. 2). Curiosamente dos parejas en contraste por su bondad/fiereza, devorados

los primeros por los segundos respectivamente. No es la primera vez que la vate uruguaya utiliza simbólicamente algunos de estos animales para designar al amante esperado:

Para sus buitres en mi carne entrego
todo un enjambre de palomas rosas!

C.V. "Otra estirpe", pág. 217.

Esta simbología amorosa basada en los animales se puede tomar como un indicio de la fuerza y del ímpetu no sometido a control racional de su amor. Amor-deseo, que nos marca el sendero de lo erótico.

Si *fiera* (v.1) justificaba la enunciación de esos animales, el *hambre* (v.1) por su valor semántico determina también el *manjar* o el *sabor* (v.3). Un signo de puntuación (;) establece dos momentos en el sexteto: el ya analizado, que podemos rotular como manifestación de su deseo, vehemente e irresistible, en base a las siguientes palabras: *fiera* y *hambrienta* (v.1), *manjar* tentador y *grato sabor* (v.3). Además, formalmente, los versos 2 y 3 presentan un corte en el centro que divide al verso en dos hemistiquios de 7 + 7 en claro paralelismo de 2 + 2:

2 de + sust., de + sust, // de + sust, o (de) + sust.

3 neg. + v. haber + sust. + adv. + or. de relativo //

neg. + v. haber + adv. + adj. + sust.

(La oración de relativo es equivalente al adjetivo: "No hay manjar que más tiene" es equivalente desde el punto de vista semántico a "no hay manjar más tentador").

El segundo momento de la estrofa significa el encuentro con su "dios". Hablo de "dios" porque los sueños de la poetisa vuelan constantemente sobre el país de los dioses. Encuentro-flechazo que tiene lugar en el último verso. Pero antes asistimos a la insistencia del deseo como aspiración aún no encarnada, desgarradora búsqueda de alguien que no hace aparición hasta el verso 6. Continúa la simbología animal, ahora, según las costumbres animales, es el momento justo que antecede el devorar una presa a otra. Todo animal que siente hambre tiene que cazar y para ello tiene que preparar sus armas, de ahí que dentro de la misma terminología nos encontremos con la siguiente frase:

había ya estragado mis garras y mi instinto

cual animal que se dispone a lanzarse sobre su presa, cuando:

5 erguida en la casi ultratierra de un plinto

6 me deslumbró una estatua de antiguo emperador

Sus sueños no pueden ser de naturaleza humana, porque ya sabemos que no es ese su tipo de amor, su meta está más arriba. El amor soñado se encarna, por lo general, en un ser superior, aquí en un emperador —los antiguos emperadores eran generalmente dioses—. Lugar común que encontramos en otra de sus composiciones:

Nubes humanas, rayos sobrehumanos,
 Todo tu YO de *emperador* innato

C.V. "Con tu retrato", pág. 215.

Pero además vemos otro símbolo muy representativo de la poesía de Delmira Agustini. Ese bien soñado y buscado con ímpetu y vehemencia es *estatua*, la encarnación por excelencia de su aspiración y de su dolor más íntimo. La estatua es uno de los símbolos mas manejados por la poetisa y que atraviesa toda su producción. Le dedica una composición entera —homónima además— en *El libro blanco* (pág. 78). Es su musa gris quien tiene:

Mirada invencible de esfinge y de estatua

L.B. "La musa gris", pág. 90

Reconocido como amante ideal en "El surtidor de oro" repite dos veces:

el amante ideal, el esculpido

C.V., pág. 221

Y en su ya famosa "Plegaria" por tercera vez invoca a Eros piedad para ellas:

—Eros: acaso no sentiste nunca
 Piedad de las estatuas?

C.V. pág. 233-235.

Esta última cita establece un nuevo valor simbólico a la estatua —después veremos cómo se confundirán en el mismo—. Si los ejemplos anteriormente citados servían para significar el amado soñado, en otras ocasiones —como en "Plegaria"— el mármol de una estatua es la representación de sí misma. En este sentido podemos citar:

¡Y del mármol hostil de mi escultura
 brotó un sereno manantial de llanto!...

C.M. "A una cruz", pág. 167

Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,
 apagando mis sienes en frío y blanco ruego...

R.E., "Cuentas de mármol", pág. 179 (6)

Ahora bien, si el amante ideal soñado por ella no es sino un producto de su imaginación, sin base humana concreta, un desdoblamiento de su yo que sale de ella y revierte a ella, ¿es extraño acaso que la misma materia represente a ambos?

Volvamos al texto y presenciemos el contraste entre el ardor exteriorizado por la amante y la frialdad del amado-sueño (estatua de piedra o mármol). El primer encuentro se realiza como es habitual en su poesía, a través de la luz: *me deslumbró*. El amado se manifiesta, como en los místicos, por la emanación de su luz. Su aspiración infinita y eterna no se puede satisfacer con las cosas relativas o transitorias (lo terrenal) y por eso necesita que sea de material duradero, permanente e inmutable, de ahí la *estatua*. Fijémosnos en la referencia espacial de la estatua, *en la casi ultratierra de un plinto* (v.5), neologismo —ultratierra— que designa lo que está más allá de la tierra, con

ciertas connotaciones de desconocido y misterioso. En este sentido compartimos el comentario de H. E. Pedemonte cuando dice: “La frustración del amor humano, amor-amante, se transforma por necesidad simbólica y por fijación de la imagen y de la sensibilidad en una *estatua* perdurable a la que “soñando se le muere el corazón” (7). Estatua, tronco de piedra, escultura, tres formas sinónimas para designar su aspiración.

El segundo sexteto (8) representa un avance respecto al anterior. En esta ascensión hacia el amante ideal, en la escala “mística” de Delmira Agustini tenemos un segundo momento tras el deslumbramiento primero: “Y crecí de entusiasmo” (v.7). Aumentado el entusiasmo la amada se metamorfosea en planta trepadora, *hiedra*, pero la respuesta es negativa, y de nuevo el contraste desolador ante la impasibilidad y lo frío de la piedra:

9.....pecho, nutrido en nieve al parecer
10 y clamé al imposible corazón...

El patético *clamar* parece inútil. No hay asomo de vida (vibración) en la piedra. La respuesta-actitud de la estatua es reveladora:

11 su gloria custodiaba serenísima y pura

Serenidad en grado superlativo (9) para marcar aún más el contraste, frente a la vehemencia de su clamor.

La reacción que acabamos de examinar viene garantizada además por el juego de los tiempos verbales en el texto. Para el punto de partida del conflicto, es decir, la presentación, utiliza el presente: *sufro*, *hay*. El cambio en la situación inicial viene marcada por una nueva forma temporal, un pasado: *me deslumbró*, y a continuación se agolpan tres pasados puntuales: *crecí*, *ascendí*, *clamé*, que aceleran el proceso e intensifican el efecto de ciertos momentos culminantes. Frente a ellos esa *estatua* que *custodiaba* (imperfecto) su gloria parece querer prolongar la acción con cierto deleite. El momento de la retirada —tercer paso del proceso— vendrá expresado en otra forma temporal distinta: *ha quedado*, pasado que prolonga su acción hacia un futuro (apuntual).

Reintegrados de nuevo al análisis temático cabría preguntarnos ¿por qué nuestra poetisa no puede alcanzar el ideal? La respuesta la da ella misma: porque no arraiga en el Hoy, porque tiene *la frente en Mañana y la planta en Ayer* (v.12). ¿No será esta frase el reconocimiento por parte de su autora de que lo buscado es una utopía? Creo a propósito reflejar aquí una frase que Pedro Salinas aplicara a la poesía de Rubén Darío y que podría servir en este caso: “Todas las utopías, es decir, los proyectos de vida mejor que el hombre se inventa, huyen de situarse en lugar alguno” (10). El presente le está vedado porque no hay arraigo en el ahora. Esperanza de futuro que tiene su raíz en el pasado, pero que no se concretiza en el Hoy.

La tercera estrofa nos remite a la realidad, pero antes la poetisa ha querido confirmar una vez más su sometimiento, amor-esclavitud, al amante soñado: *Perenne* mi deseo, ha quedado *prendido*. Y de nuevo la misma imagen de la hiedra, si en aquel caso era fulmínea, ahora, teñida por su dolor, será sangrienta. Estamos en el campo de las sensaciones, piedra angular del mo-

dernismo, sensación de naturaleza visual.

Volvemos a la realidad circundante con un *desde entonces* que marca el carácter final del proceso gracias al empleo de *desde*, puntual en su punto de partida, pero abierto, apuntual, en su proyección hacia el futuro. ¿Cual es su obsesión *desde entonces*? La salida refleja perfectamente su forma de sentir. Con una, a mi entender, maravillosa inversión, la poetisa uruguaya nos explica:

15 muerdo soñando un corazón
16 de estatua
(soñando muerdo — sueño que muerdo)

Paradoja admirable, unión de contrarios es ese *corazón de estatua* donde se aunan lo animado y la falta de animación, en ese deseo por parte de la poetisa de dar vida a la piedra. La angustia como estado de ánimo es la sensación que se desprende de sus palabras. Tras la confesión amorosa, en retirada, se repliega no sin antes calificar su deseo como *presa suma para mi garra bella* (v.16), lenguaje con el mismo sentido simbólico del comienzo de nuestro comentario. Los términos *presa* y *garra* completan aquella atmósfera que llamamos “animal”.

Y llegamos así a los últimos versos, en los que quizás caben interpretaciones diferentes, aunque no irreconciliables. Ese “corazón de estatua” no es ni carne (animado) ni mármol (inanimado), juego de opuestos que se resuelven en esa *pasta de estrellas* (v.17). Veamos qué ha querido decir con esto. Para empezar, la alusión a las estrellas o más generalmente a los astros la encontramos también en otras de sus poesías. Así el amante soñado es en “Con tu retrato”:

rayos sobrehumanos
.....
Y renaces en mi melancolía
formado de astros fríos y lejanos!
C.V., pág. 215

Muy revelador en este sentido es el poema “Ceguera”, perteneciente a *Los cálices vacíos*:

Me abismo en una rara ceguera luminosa
Un astro, casi un alma, me ha velado la vida
¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa
O en su disco de luz he quedado prendida?

No sé...
Rara ceguera que me borras del mundo,
Estrella, casi alma, con que asciendo o me hundo:
¡Dame tu luz y vérame eternamente el mundo!

pág. 224

Asociar la luz astral al amor no es extraño, como vemos, en la poesía de Delmira Agustini. La explicación podría ser muy sencilla, Venus, la diosa del amor, suele ser representada por una estrella. Y sin ir más lejos con este valor la encontramos algunas veces en la poesía de Rubén Darío, poeta al que ad-

mira según sus propias palabras. Además, la estrella, con su poder de arrojar luz, es un término que se correspondería con el *deslumbro* (v.6); y por su colocación en el espacio, arriba, en el cielo, la poetisa distancia y pone a salvo a su amor de lo terrenal, amor-deseo *sin sangre, sin calor y sin palpitación* (v.18), es decir, sin vida, como forma pura del tiempo que es la estatua. No admite aquí la posibilidad de vida bajo el mármol, como vimos que hacía en otras composiciones.

Por último adorna su bien buscado con otro calificativo “Sobrehumano”. Recuérdese aquellos *rayos sobrehumanos* de “Con tu retrato” (pág. 215) o

El amante ideal, el esculpido
en prodigios de almas y de cuerpos,
arraigando las uñas extrahumanas
en mi carne...

C.V. “El surtidor de oro”, pág. 221

Esta exclamación final, epifonema diríamos, tiene a mi modo de ver dos valores: uno, de desaliento postero, reconocimiento implícito de que no alcanzará nunca, en la vida, a ese amante ideal que espera con ansia, ya que su pasión es *sobrehumana*; o bien, en apoyo de ciertos críticos que han aventurado influencias nietzscheanas en nuestra poetisa, podríamos ver una alusión o predilección por el superhombre, en cuanto que signifique el establecimiento de una meta ideal que el hombre, en este caso la mujer, debe alcanzar: hombre si es que puede rotularse así, divinizado.

La exclamación como figura patética sirve perfectamente de medio de comunicación al grito emocionado, de desahogo a los sentimientos que la oprimen y cómo no, también, a la angustia de lo que se intuye imposible, que se quiebra como un sollozo en cuatro grupos de entonación, sincopados, que ponen punto final al poema.

Estamos llegando al término del recorrido que nos propusimos como objetivo, a estas alturas me gustaría subrayar como colofón algunas claves de su sentimiento amoroso. Creemos que en la poetisa uruguaya su erotismo tiene aquí un sentido muy concreto, *agónico*. El amor se ha convertido en razón de ser de su propia vida, y en este aspecto su sentimiento es muy similar al de cierta parcela de la poesía de Rubén Darío. Salinas explica con estas palabras la faceta del erotismo en Darío: “Al erotismo agónico, a este que se revuelve lidiador en los senos del alma humana, no le quedan más que los frutos ácidos: dubitaciones, combate interior, aflicción, desgarramientos. Lo erótico rompe esos moldes frusleros de amanerada gracia, anacreóntica o dieciochesca, y entre los tiestos de esas figurillas de terracota, de esas porcelanas de la manufactura de Sèvres, erige ante nuestros ojos una nueva hechura, titánica y atormentada, de sorprendente grandeza. Es lo *erótico trágico* (11)”. Erotismo agónico-trágico que irá expresado bajo una atmósfera de ensoñación, producto de la experiencia mental de la protagonista, como ya ha quedado puesto de relieve. Unido a estos ingredientes, lo sobrenatural, como cualidad señera de su pasión. Lo dicho hasta el momento revela un mundo interior sumamente complejo y desalentador puesto que no hay solución a su conflicto. Pero la originalidad de Delmira Agustini creemos que hay que ir a buscarla más bien al lenguaje que emplea, directo y desnudo, aunque a

veces juegue con los símbolos, pues no debemos olvidar que estamos ante una poetisa de filiación modernista (12).

NOTAS

(1) Para este asunto remitimos al libro de Clara SILVA, *Pasión y gloria de Delmira Agustini*, Bs. As., Losada, 1972; que extensamente trata los acontecimientos biográficos de la poetisa.

(2) Manuel ALVAR, *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, E. E.H.A., 1958 y Alberto ZUM FELDE, "Prólogo" a las *Poesías completas* de Delmira Agustini, Bs. As., Losada, 1944.

(3) Delmira Agustini se atrevió a expresar en sus versos lo que hasta ese momento sólo estaba reservado a los hombres. Aunque en ámbitos distintos, recoge la semilla sembrada por la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz en cuanto que son seres "extemporáneos" en relación con los siglos que respectivamente les tocaron vivir.

(4) *Ob. cit.*, nota 2.

(5) La edición del poema que manejamos corresponde a *Poesías completas* de Delmira Agustini, edic. de M. Alvar, Textos Hispánicos Modernos, Madrid, Labor, 1971. En adelante emplearemos las abreviaturas siguientes: L.B. (El libro blanco), C.M. (Cantos de la mañana), C.V. (Los cálices vacíos) y R.E. (El rosario de Eros). Aquellos poemas de libros no incluidos en esta edición, *El Rosario de Eros* y *Los Astros del abismo*, los citaremos por la edic. preparada por Zum Felde para la edit. Losada, citada en nota 2.

(6) Cito por la edición de Zum Felde puesto que este libro no está incluido en la edición de Alvar.

(7) H.E. Pedemonte: "Delmira Agustini" en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 137, pág. 181.

(8) Métricamente nos encontramos ante tres sextetos simétricos en su forma isométrica AAE BBE, en el que E es agudo. La utilización del verso alejandrino en lugar del tradicional endecasílabo es muy frecuente en el Modernismo.

(9) Muy frecuente el uso del superlativo en su poesía.

(10) Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 72.

(11) *Ob. cit.*, pág. 212.

(12) Rechazamos, por tanto, la consideración de postmodernista, como algunos críticos la llaman basándose en el criterio de A. Torres-Rioseco en *La gran literatura iberoamericana*, Bs. As., 1951.

LA POESIA INEDITA DE MARIA LUISA MILANES

Por Zenaida Gutiérrez-Vega
Hunter College, City University of New York

Me propongo en estas páginas intentar un estudio de las poesías inéditas de la poetisa cubana María Luisa Milanés, cuyas copias me facilitó el crítico, ensayista e historiógrafo cubano José María Chacón y Calvo, con el expreso deseo de que las publicase algún día. En la cubierta del sobre que las contenía había las siguientes palabras manuscritas de Chacón y Calvo: "Poesías de María Luisa Milanés (me las envió el Dr. Francisco Chávez Milanés (1) el 22 de mayo de 1934, para publicarlas en España)". Cuando fui a residir, en 1964, a la casa de Chacón y Calvo en Madrid, para la consecución de mi tesis doctoral sobre su vida y su obra, aquéllas se encontraban aún sin editar entre los papeles de su archivo privado.

Los textos manuscritos de María Luisa Milanés en que he basado mi estudio suman unos 162 en total. El cuerpo general de estos lo divide la misma autora en 10 Poemas, 30 Nocturnos, 75 Sonetos, 6 Traducciones, 32 Poesías y 9 Prosas. Abarcan un período de nueve años. La Milanés data sus trabajos entre 1910 y 1919, aunque muchos de ellos no llevan fechas. A veces refiere el lugar donde fueron escritos: la ciudad de Bayamo en la provincia de Oriente, Cuba, donde vivía. Sus composiciones varían en extensión. Los Poemas son, en su mayoría, muy largos, de 5, 6, 7, 8 y hasta 10 páginas y de 300 a 500 versos cada uno. Los Nocturnos, también extensos, aparecen con números romanos del I al XXX. Las que titula Poesías tienen hasta cuatro páginas y las divide en tres ó cuatro partes, al igual que hace con las Prosas.

No todos los versos de la Milanés, objeto de este análisis, son rigurosamente inéditos. Algunos aparecieron, con muy escasas notas críticas, en antologías, revistas y periódicos. Los primeros estaban firmados con el seudónimo de Liana de Lux, nombre de origen indostánico. La revista *Orto* de Manzanillo, donde inició sus trabajos, publicó varios de ellos y dedicó a la poetisa un número-homenaje, en mayo de 1920, con motivo de su muerte. Más tarde, Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro recogieron 4 de sus poesías en la antología *La poesía moderna en Cuba* (2), que publicaron en 1926 y, décadas después, en 1952, Cintio Vitier incluyó en su libro *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (3), 5 poemas de María Luisa. Otros críticos, como Juan J. Remos, en su *Proceso histórico de las letras cubanas* (4) y José María Chacón y Calvo, en su estudio "Historia de la literatura cubana" (5), la citan con palabras encomiásticas.

Nació nuestra autora en Jiguaní, provincia de Oriente, en 1893. Murió en Bayamo el 9 de octubre de 1919. Sus padres fueron el General Luis A.

Milanés Céspedes y María Llorente, natural de Santiago de Cuba. María Luisa fue la única hija de este matrimonio. Estudió sus primeras letras en Manzanillo. Se trasladó más tarde a La Habana e ingresó en el convento del Sagrado Corazón de Jesús del Cerro, donde recibió esmerada educación. Allí se distinguió por sus cualidades intelectuales y por su vocación de cultura. Se inició en el conocimiento del latín y estudió inglés y francés, por lo que más tarde, realizó apreciables traducciones y versiones de poetas franceses e ingleses: Alfred Tennyson, Joyce Kilmer, Sully Prudhomme, y hasta llegó a escribir algunos de sus propios poemas en ambas lenguas. Adolescente aún, nutría su espíritu con lecturas variadísimas de clásicos y modernos. Se interesaba en la filosofía y era aficionada a la música. Tocaba el piano con bastante dominio y destreza. Poseía, además, el arte culinario. Terminada su instrucción superior y recién salida del convento, se casó con Ramón Fajardo Gamboa, un buen mozo bayamés. Antiguos conocedores de María Luisa la describen como una mujer gruesa y poco agraciada. Sin embargo, aunque no era buena moza, tenía cierto atractivo, por su dulce trato y su risa franca y comunicativa. Era, por añadidura, una gran conversadora.

Desde muy temprana edad empezó la Milanés a escribir poesías, que enviaba a la citada revista *Orto* de Manzanillo, y prosas, que publicaba en el diario *Bayamo* de la ciudad de este nombre. Ella misma destruyó muchos de sus trabajos después de su desgraciado matrimonio. Su marido pensaba que sus versos, en su mayor parte autobiográficos, lo ponían en ridículo y no quería que se publicasen. Otra actividad y vocación importante de la poetisa fue la enseñanza, a la que dedicó gran parte de su vida, pues tenía una academia para niñas hasta octavo grado. Sus amores pasionales, dramáticos, de celos enfermizos, y su temperamento rebelde y desadaptado, la llevaron al suicidio. Se mató de un tiro en el corazón con la pistola de su medio hermano. Antes de suicidarse, mandó a buscar al esposo con una nota que decía: “si quieres ven para que me veas morir”.

En sus últimos poemas —sobre todo los Nocturnos, terminados pocos días antes de su muerte— dejó entrever su determinación de cortar el hilo de su vida, cuando sólo contaba 26 años de edad. Parece que llegó a perder la razón, según revela en el “Nocturno I”: “De mi boca entreabierto no se escapa un lamento/ que alivie la locura que a mi pesar presiento”. Dijo en su Autobiografía, que dejó inconclusa: “No seré yo quien deje mis dolores al descubierto ni quien profane mis goces al publicarlos”, y resumió su vida en los versos de Nervo: “He sufrido como todos y he amado mucho” (6) Sus restos reposan en el cementerio de Santa Ifigenia de Santiago de Cuba, donde, años más tarde, por su expresa voluntad, fue enterrado su padre. En la casa donde vivió la Milanés (Plaza de la Luz, Bayamo), aún existe una placa conmemorativa a su memoria.

Si se tienen en cuenta la fecha de su nacimiento (1893) y los años en que escribió sus poesías (1910-1919), perteneció María Luisa Milanés, dentro del panorama de la lírica cubana contemporánea, en lo cronológico, a la primera generación republicana y, en lo estético, en parte al modernismo y en parte, aunque tímidamente, a su reacción superadora, al posmodernismo. Lizaso y Fernández de Castro, en la clasificación que hacen de las distintas etapas de la producción poética en Cuba, la sitúan en la que llaman de “Orientaciones diversas”. Ambos afirman que “A la sombra del movimiento cultural

entre 1913 y 1920, momento culminante del modernismo en Cuba, y del renacimiento lírico que efectúan Regino Boti, Agustín Acosta y José Manuel Poveda, aparecen en nuestra literatura otras figuras que poseen cualidades propias, distintas, bastantes por ellas mismas para darles un lugar en nuestras letras" (7) Dentro de este grupo, la poetisa que nos ocupa, en su retiro provinciano, dirá la angustia de su vivir en su poesía. Según Vitier, la Milanés corresponde, junto con Mercedes Matamoros, Enrique Hernández Miyares, Bonifacio Byrne, Manuel Serafín Pichardo y Dulce María Borrero, entre otros, a lo que, en su sistematización de nuestro proceso literario, él llama "Modernismo disperso y formas indecisas". Esto es, a ese período poético, que se abre hacia 1902 y se extiende por unos 15 años, al cual califica de "negativo, inerte y provinciano" y de "producción indefinida e ingenua con rasgos románticos, modernistas y decadentes..." (8) Para Remos, la Milanés, a la que atribuía "sublime ternura", "suspensiones místicas" y "suavidades intensas", pertenece "...al momento de predominio de las nuevas corrientes que imponen el modernismo de Darío, Nervo y Chocano en la poesía de la República" (9) Chacón y Calvo la cita en el rápido recuento que hace de las letras cubanas, cuando dice: "El ciclo de la poesía modernista parece cerrado ya en 1920. Felipe Pichardo, que llega a la intensidad lírica con sus poemas cotidianos...; Gustavo Sánchez Galarraga, de tan abundante vena lírica; Miguel Galiano Cancio, Ghirardo Jiménez, Federico de Ibarzábal, y la infortunada María Luisa Milanés, completan el panorama poético de este tiempo" (10).

Cabe, por tanto, aceptar las opiniones de críticos tan autorizados como Vitier, Lizaso y Fernández de Castro, Remos y Chacón y Calvo, y considerar a nuestra escritora como una poetisa modernista de fuerte inspiración romántica. No olvidemos que lo mejor del romanticismo se proyecta y prolonga en la línea estética del modernismo esencial, propiciando una poesía confesional, intimista e intuitiva. Por influencia de esta línea estética y por razones de su propio temperamento, que es en definitiva el que rige todo su estilo, es la suya una poesía de interioridades.

Como consecuencia de sus estados anímicos, la visión del mundo de la Milanés resulta ser la propia de un espíritu romántico. Es el suyo un carácter apasionado, esencialmente erótico. La tristeza, la melancolía, la decepción, el pesimismo desgarrado y destructivo y el amargo descontento de la realidad, la invadían constantemente. Una rápida ojeada sobre los títulos de sus poesías así lo evidencian: "Y ya me cansé de andar", "La vida es pompa de jabón", "Todo es melancolía", "Todo pasa en el mundo". Se palpan en sus versos los pesares intensos que atormentaron su alma. Anticipa continuamente en ellos su fin desgraciado. En su poesía "Hago como Spartaco" dice: "Ya decidí, me voy, rompo los lazos / que me unen a la vida y a sus penas". Después deja entrever la causa de su muerte: "El mundo es amo vil, enloda, ultraja.../ y ante el cieno y la baba, ante las penas/ rompo como Spartaco mis cadenas".

A la luz de este temperamento, se analizarán aquí los motivos de su poética y, acercándonos más a su poesía, observaremos las raíces románticas y los logros modernistas de su mundo lírico. Señalaremos primero aquellos temas de tono más negativo y agónico, teniendo en cuenta que la expresión directa del "Yo" subjetivo romántico es el trasfondo de su poesía. El amor

íntimo, insatisfecho, el amor como obsesión, con su secuela de inquietudes, ansias, esperas, es el centro de su inspiración. En el "Poema de la desolación" dice: "Amado mío / yo, de tí, por tí, contigo, me embriagué de amor/ y tú olvidas mi don entero de mí misma". Del caudal abrumador de este sentimiento frustrado, surgen sus demás motivos sombríos: la fatalidad, la angustia temporal, el cansancio vital, la preocupación trascendente y metafísica, el dolor, la incomprensión, el olvido, la soledad, la desesperanza, el escepticismo, el presentimiento de la muerte y el suicidio. Pero, en la Milanés hay una oscilación de talante existencial, entre una concepción idealista de la vida, de límites casi sobrehumanos y, al no sentirla como posible, la evasión consciente hacia la muerte. Entonces, toda esta actitud no sería producto del ver la vida con tintes totalmente negativos, sino como solución salvadora de sus limitaciones y tormentos, como resultado del choque de sus aspiraciones con la realidad. La felicidad terrena para la poetisa, según expresa en el "Poema de la dicha", va en razón directa a la pérdida de todo deseo humano. Ahora bien; mientras el tránsito llega, concibe la vida como vía penosa, como jornada ardua, como camino largo y oscuro. Dice en uno de sus sonetos:

Al fin de la jornada, cuando acabe
de caminar el áspero sendero,
y de la muerte en la llamada suave
me llegue el gran descanso lisonjero
yo no puedo sentir dejar un mundo
en que el pesar fue asiduo compañero

Un vocabulario a propósito, por el uso frecuente de los verbos andar, caminar, correr, etc., expresa esta idea de su existencia como peregrina en la tierra. En su poesía "Oculus in altum tollite" dice: "Los ojos entornados, los labios entreabiertos / sin direcciones fijas ando por el desierto...". Para la autora vivir es sufrir, la vida es calvario, purgatorio. Así, titula "Alaridos" a una sección de sus poesías. Sin embargo, el dolor, según ella, redime y purifica y por ello se complace en sentirlo. Lo vemos en el "Poema de la desolación":

Quiero morir, quiero morir
pero no quiero acabar de morir nunca, para gozar muriendo ...
.....
y quiero vivir para sufrir recordando.

La visión negativa de la realidad, muy del "mal del siglo" modernista, está clara en su poesía "La vida es flor temprana":

La vida es una mueca entre el llanto y la risa
ni se secan las lágrimas ni se va la sonrisa
la vida es un sollozo y es una carcajada
es un velorio triste y es una mascarada.

Como consecuencia de esta proyección vital, la poetisa vive sumida en un ámbito de tormento que describe con los más enérgicos términos: En "Vae soli" dice:

Qué horrible es la amargura
del aislamiento eterno
que transforma la vida en un perpetuo infierno

El hastío que preside su existencia se destaca en el “Nocturno I”, en cuyo último verso la inquietud ante lo desconocido la acerca al Rubén Darío de “Lo fatal” y de los “Nocturnos”:

Voy sintiendo el cansancio de todo lo vivido
voy sintiendo lo enorme de todo lo sufrido
y el terror angustioso de lo que aún no ha venido

En el soneto “Todo pasa en el mundo”, la temporalidad es la causa de su desazón:

.....
todo se pierde al fin en el profundo
vértice destructor que nos persigue
todo lo deja el tiempo en su carrera
todo lo gasta el mundo en sus vaivenes.

En su poesía “Oculus ...” expresa su nihilismo y desasimiento de todo lo terreno: “Ya yo no creo en nada, ya todo lo he perdido / ya yo no quiero nada, la ilusión de mí ha huído”. En la composición “Poco”, la asalta una premonición fatalista: “A mi vida entristecida / quédale poco que andar ...” Y en el “Nocturno XX” ésta se convierte en la imagen de la desolación: “Este presentimiento cruel y sombrío / era la voz terrible del desconsuelo ...” Afirma con énfasis en el “Poema del ensueño”: “Vale más morir de muerte violenta que morir de hastío”. Esta anticipación de su suicidio se refuerza en su poesía “Ya yo me voy consciente”, donde aparece la muerte como totalidad asumida:

Cuando salgáis del estupor inmenso
que os cause mi partida inesperada
.....
que nadie me acompañe ni me lllore
ni turbe mi silencio, ni profane
mi soledad final; nadie me llame
que yo me voy consciente y abstraída,
embriagada, arrobada intensamente
en mi placer de abandonar la vida!

Otra modalidad del afán de autodestrucción de la poetisa, que prueba aún más su evasión modernista, es el escape hacia los paraísos artificiales. En el soneto “Ven, dulce amiga” dice:

Morfina, dulce amiga que en mis horas
de recuerdos amargos siempre vienes
en mi ayuda, y que siempre hacia mí tienes
suavidades ignotas...

Obsesionada por estos temas, que en ella fueron vivencias, la poesía de

María Luisa Milanés resulta ser expresión directa de su sentir. En esta palpación humana está la atracción máxima de su obra. Por ello, la mayoría de los críticos la admiran más por la calidad e intensidad de su temperamento poético que por sus realizaciones artísticas. Pero estos motivos, de tonalidades tan sombrías, aparecen en su obra contrapesados por otros de acentos más suaves, positivos y salvadores. Así, exalta el amor físico, el impulso erótico que abraza y del que participa. Lo vemos en el soneto "Es impaciencia de beber tu vida":

Mi alma se desvanece de alegría
mi carne se diluye en goce intenso
todo mi ser transpira amor inmenso

Y también en el "Poema de la desolación", en el que hay algo de la sensualidad desnuda, del disfrute sano, del erotismo pagano de las poetisas del post-modernismo en América, cuya diferencia con sus predecesoras, Sor Juana y la Avellaneda, es la ausencia de pudor. Un aire no lejano al de Juana de Ibarbourou reflejan los siguientes versos:

Mi amado ha olvidado que trenzó mis cabellos con frutos de vid
mi amado ha olvidado que nos embriagamos de amor ...
.....
que ceñí mi talle con el velo color de llama
y me di a él por suya toda.

Este misticismo vegetalmente corporal, trasciende en la Milanés, como en su contemporánea Delmira Agustini, a una desazón metafísica de origen instintivo y subconsciente. En el "Nocturno XXVIII", expresa las ansias de un amor sobrehumano:

Es embriaguez forzosa de hallarte en toda cosa
y voy planta insegura, sobre la ruta oscura
mientras te llamo a gritos con ansias de infinito.

Su alma está en tensión dramática, en lucha entre la carne y el espíritu, pero vence el amor ideal. Así lo expresa en el "Poema del ensueño":

Me rendí a tí
a tu pureza
a tu ilusión
a tu elevación
cegaste mis ojos, hastiados de la carne,
ante un amor con ausencia de ella

En el tratamiento de la naturaleza, refleja también la autora dualidad de motivos: una naturaleza sombría, romántica, que se identifica con el dolor del hombre (lo veremos en sus Nocturnos), y otra más bien bella, radiosa, rítmica, que para ella expresa la armonía del universo, como fue común en la más esencial visión poética del modernismo (y particularmente en Darío). Esta naturaleza, así sentida, sólo sirve en su obra de telón de fondo al drama humano y se encuentra, sobre todo, en los Poemas, en donde el ambiente

siempre corresponde a un mundo de fábula. Allí la fantasía y la imaginación tejen cuentos y anécdotas en escenarios paradisiacos, con ríos, quebradas o arroyos, entre flores, frutos y rebaños de corderos y cabras. Este paisaje bucólico, arcádico, corresponde a una tierra prometida, lejana y soñada. En su poesía "Jam Sol recedit" dice:

Todas las sendas eran iguales a mis ojos
 llenas de luz y aromas, con sus arenas grises
 flanqueadas de praderas, siempre verdes...
 en que abundaban árboles, fuentes, pájaros, rosas
 y vestían de azahares todos los limoneros ...

A veces hay en la Milanés la esperanza de alcanzar esa tierra utópica, por lo que sus impulsos son siempre "hacia adelante", "hacia arriba". Dice en el "Nocturno XXII": "En un picacho altísimo he plantado mi tienda", y en su poesía "Oculus ...":

Me han dicho que allá arriba hallaré lo que anhelo
 subiendo voy la cuesta sin mirar hacia el suelo

 y para que huya el miedo que tengo a los abrojos
 fijamente, en lo alto, llevo puestos los ojos! ...

En esa escala ascendente, procura la luz ("luz de luna", "luz de astros", etc.), como es tan frecuente en el Martí de los *Versos libres*. Esta es símbolo de verdad, libertad, pureza y elevación. Expresiones comunes en su poesía son: "Voy buscando una estrella", "Voy hacia el sol para dormir en él".

Pero los tintes más risueños de su poética son los que se desprenden de los recuerdos de un pasado feliz. En "Añoranzas" dice:

¿Por qué acabó aquél tiempo venturoso?
 ¿Volverán esos días de sanas alegrías?
 ¿ese tranquilo y natural reposo? ...

Hay momentos en que la autora parece alcanzar la serenidad que anhela, como en su poema "Me ha quedado un tesoro":

Y mi tesoro muestra en sus entrañas
 áureo licor que aleja mi pesar
 me da quietud y, haciéndome olvidar
 calma el deseo de nuevas emociones
 y junto a mí murmura, dulce paz!

Contrarrestando su tono desgarrado y doliente, tiene la poetisa la vena estoica de la resignación. En "Aprende a simular" dice:

Cubre tu herida y canta, corazón! ...
 inútil es el llanto y el deseo
 aprende a simular lo que no sientes
 y oculta tu sufrir!

Motivaciones menores y accidentales en la obra de la Milanés, son el te-

ma patriótico, el tema religioso y los temas familiares. Respecto a los religiosos, es interesante notar su oscilación pendular entre la duda y la fe, tan propia de los modernistas, pues, pese a su religiosidad innata, no tiene una firme creencia. Mientras en el soneto "Ya pasó la tormenta" alaba a Dios: "Dios clemente, Dios justo, Dios sencillo, Dios fuerte / gloria a tí que me has puesto, con los ojos abiertos, / en la clara montaña de la serenidad", en el "Nocturno XVIII" exclama: "Señor tú que dijiste: "Pídeme para darte"/ no escuchaste mis voces a pesar de gritarte!". Además, siempre expresa la poetisa el deseo de alcanzar otra vida, como único asidero a tanta desesperanza, y "Va pidiendo una nueva / existencia plena de paz y de ensueño" ("Nocturno XXV"). Pero no explica más. Todo lo deja envuelto en nieblas. Es más, la idea de la inmortalidad del alma, que asoma en el "Nocturno I" cuando dice: "Nosotros no morimos, renacemos de muerte / siempre un camino nuevo nos depara la suerte / cuando nos separamos de la materia inerte", queda borrada en el "Nocturno XVII" al afirmar: "Caminamos a tientas en la vida y se calla / la voz de la esperanza dudando el más allá".

Por su interés, conviene destacar particularmente una nota de mayor palpitación, autenticidad y modernidad de su mundo lírico: la actitud reflexiva e inquisitiva sobre los valores morales del hombre, en aproximación a una poesía de talante ético existencial, y aún de denuncia. Independiente de su cuestionable valor estético, hay en su obra una preocupación moral de raíz cristiana y que tan sostenida había sido en José Martí. Pero no participa de la moral tradicional, al uso. Con desafío nos lo comunica en el soneto de tema bíblico "Venga y arroje la primera piedra":

Voy por el mundo dulce, indiferente,
con andar firme, con mirar sereno,
y me importa muy poco que la gente
diga de mí existir que es malo o bueno
.....
y aunque mantengo limpio mi camino
no desprecio, ni torpe recrimino
a quien sigue la senda del error.

También hay una constante censura en su poesía a los falsos valores y a las injusticias sociales. Dice en su soneto "Perdí la sensación...":

Nada puede asombrarme a mí que he visto
negarle la razón al mismo Cristo
y defender cien mil bestialidades
a mí que vi al imbécil encumbrarse
y al genio padecer de hambre y de frío.

Un apartado especial, y de más alto interés, dentro de los temas en la poesía de María Luisa Milanés, debe abrirse para los de ambientación nocturna, que siguen la tradición romántico-modernista, que en la lírica de Hispanoamérica va desde José Mármol y Manuel Acuña hasta José Asunción Silva, Rubén Darío y otros (lo cual no implica que no aparezcan aquí los asuntos románticos). En el "Nocturno Janua Noctis", la poetisa explica claramente que prefiere la noche como ambiente adecuado a sus meditaciones:

Venid noches hermosas, que cesen los diurnos
disfraces dolorosos que mi ser desfiguran
venid para que broten cantos de mis nocturnos
y se alivien con ellos penas que me torturan

Otros momentos favoritos de los románticos, como el crepúsculo, el poniente, el atardecer y el alba, propicios al misterio, ambientan sus Nocturnos:

La tarde opalescente muere en velos azules
que, envolviendo la noche, cubren las galas lilas
del crepúsculo hermoso, con sus zafreos tules ...
huid ante las noches, bellas tardes tranquilas!

En los Nocturnos aparecen todos los temas señalados con anterioridad. Allí están las visiones que presagian la muerte; las barcas sin rumbo, símbolos de su propia vida; la duda ante lo desconocido; el contraste entre la dura realidad y sus anhelos ideales; la naturaleza humanizada al modo romántico, etc. En el "Nocturno XIV", el ambiente se puebla de voces a la manera de Enrique González Martínez:

En las calladas voces del silencio
el alma de las cosas da su aroma
.....
voces de piedra y bosque, voz de estrellas
voces de luz de luna y de fulgores ...

Estos temas aparecen aquí unidos a un vocabulario que resulta en un estilo cargado de notas de preciosismo, cromatismo, exotismo, musicalidad, sensorialidad, aristocratismo, las cuales muestran su filiación al modernismo parnasista. Estos versos del "Nocturno I" lo demuestran:

Yo voy pescando ensueños con un rayo de luna
mi carnada es mi estrella con su fulgor divino
y acuden a mi engaño con presteza oportuna
mil sueños de tan casto resplandor diamantino

Pero, aunque use elementos preciosistas, nunca tiene la Milanés una intención puramente formal en su poesía, sino subjetiva, espiritual, trascendente. No es el esteticismo su centro poético, sino la intimidad propia y su realidad circundante. No es infrecuente hallar en su obra, de gran sinceridad y emoción, rasgos que la inclinan más hacia la expresión genéricamente simbolista que a la parnasista. Esto se puede apreciar en la siguiente estrofa del citado "Nocturno Janua Noctis", donde la vaguedad, la musicalidad y la atmósfera sugerente del verso revelan la influencia simbolista:

Los árboles tamizan las luces misteriosas
de las nubes silentes argentando la vida
poniendo en los paisajes la nota cadenciosa
de dulce serenata lejana y presentida.

Algunos de sus versos tienen cierta resonancia de Silva, como los de este

ejemplo de notable variedad métrica y elasticidad rítmica:

Mis sollozos ahogaron, por la fuerza de sus giros dulces, vagos,
 sus halagos
 no han llegado
 han pasado
 no han venido
 brindando alivio a mi oído
 para las penas intensas, téticas, hondas, sombrías,
 que proyectan sombra oscura
 en mis noches y mis días...

No cabe duda que lo más logrado de la obra de la Milanés son sus Nocturnos, en los que ensaya una métrica variada e irregular, con las preferencias métricas y estróficas del modernismo, por el uso del alejandrino en el terceto monorrímo a lo Casal, como en el "Nocturno I": "Me persigue una imagen que mi labio no nombra / veo que, muerta y silente, voy hollando la alfombra / a consolar mi madre que solloza en la sombra!", por el empleo frecuente de pareados alejandrinos, como los del "Nocturno VIII": "Oh mi dorado ensueño que mi ventura exhala / ya no puedo seguirte, me cortaron las alas" y el de cuartetos del mismo metro de consonancia alterna, según vemos en el "Nocturno VIII", de vocabulario tan modernista:

El viejo clavicordio gime bajo mis manos
 que arrancan al teclado mis dulces armonías
 que hablan de áureas fuentes, de flores y de arcanos
 y de canciones viejas y de pasados días.

Otras veces, usa la poetisa el dodecasílabo de seguidilla ("Nocturno XI"), otras, estrofas de cinco versos con la misma consonancia ("Nocturno II"), otras, ensaya el verso libre, otras, combina el endecasílabo y el heptasílabo en serie ininterrumpida de versos ("Nocturno XXI"). Aparecen también en sus poesías algunos de los recursos técnicos más frecuentes del modernismo: el encabalgamiento: "Y hay en mis armonías ya lagunas tranquilas / esmaltadas de loto ..." ("Nocturno VIII") y la repetición del mismo verso al principio y final de estrofa como en estos versos, en los que aparece también una transposición pictórica:

Este presentimiento me perseguía
 con su voz de dolores amarga y honda
 desde que tu sonrisa vio mi alegría
 con los enigmas raros de la Gioconda
 ese presentimiento me perseguía ("Nocturno XX")

Y obsérvese cómo los siguientes versos, de ritmo fijo y medida elástica y de efecto musical y sonoro, del "Nocturno XXV", tienen el aire marcial de la "Marcha triunfal" de Rubén Darío:

En pos de mis pasos cansados buscando mis huellas
 me sigue el silencio ... en el triste sendero de angustias
 poniendo en las sombras medrosas fulgores de estrellas
 y dando perfumes y gracias ...

Y también cómo el poema "Acíbar" está escrito a la manera de las imitaciones que hace Rubén de los decires, layes y canciones del S. XV:

Hay amargura más fuerte
muerte
que aguardarte soberana
vana
esperanza de la paz
y ver que tarde tu paso
y es tu venida al acaso
solo una ilusión falaz.

Antes de concluir este trabajo, queremos hacer una breve referencia a las obras en prosa, de menor importancia, de la Milanés, prosas reflexivas, que no se evaden de su romanticismo básico, con el contrapunto alegríatristeza y amargura-resignación. Todas ellas, de tono subjetivo, son en el fondo consideraciones morales, con observaciones irónicas, que reflejan su decepción de la vida. La poetisa dejó muchas de estas páginas, de escasísimo valor literario, desahogos de una filosofía muy superficial y de temas muy variados, que nunca alcanzan hacia el blanco al que parecen apuntar. La sonrisa burlona hacia lo mediocre y la crítica a la farsa social asoman en estas páginas, que sirven a la Milanés para volcar sus ideas y darnos, a veces, estampas costumbristas de su ciudad natal.

A pesar de que la intensidad del dolor y la pasión le impiden trabajar con originalidad y rigor los aspectos formales de la poesía, logra la Milanés algunas imágenes de cierta calidad estética, como se habrá podido apreciar en los ejemplos anteriores. Pero, en general, su poesía adolece de monotonía y de la falta de una natural intuición selectiva del vocablo. Por este motivo, emplea con frecuencia palabras inapropiadas y giros pedestres. La poetisa no se detiene a pulir su obra. En ella aparece mezclado lo bueno y lo malo. Le falta con frecuencia perfección técnica. Sus Sonetos, por ejemplo, son muy irregulares. En los Poemas inserta una prosa conversacional con descuidos formales, por lo que la división en versos resulta muy artificial. Tienen además, un cierto exceso de verbosidad, cayendo en muchos casos en la incorrección y el prosaísmo. A pesar de lo dicho sobre su prosa, algunas veces ésta adquiere un tono sentencioso y casi bíblico de algún interés. Sin embargo, y como hemos adelantado, donde logra mayor sencillez y eficacia lírica es en los Nocturnos, por medio de un lenguaje impresionista con predominio de un tinte sombrío y melancólico.

Como un resumen muy acertado de los intentos y los logros de la poesía de María Luisa Milanés, donde a la vez queda destacado lo más esencial y positivo de su presencia poética, creo que pueden ser siempre válidas las palabras de Cintio Vitier con las que doy fin a este estudio: "Con una formación literaria incompleta y en un medio provinciano, sus versos no pueden tener madurez ni riqueza ... Percibimos en ella, más que sus escasos aciertos objetivos, ... la presencia de una voz lírica, grave y pura, cuando invoca a la muerte o descubre acentos de religiosa serenidad en el fondo de su desesperación".

NOTAS

- (1) Tío de María Luisa por línea materna. Muere en Cuba, en 1955.
- (2) Madrid: Editorial Hernando.
- (3) La Habana: Ucar García S.A.
- (4) Madrid: Ediciones Guadarrama, 1958.
- (5) En *Historia universal de la literatura* de Prampolini. Buenos Aires, 1941.
- (6) Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro. *La poesía moderna...*, pág. 298.
- (7) *Ibid.*, pág. 205.
- (8) *Cincuenta años...*, pág. 1.
- (9) *Proceso histórico...*, pág. 256.
- (10) "Historia de la literatura...", págs. 64-65.
- (11) *Cincuenta años...*, pág. 53.

ANTONIO DE ZAYAS, PRINCIPAL POETA DEL PARNASIANISMO ESPAÑOL

Por Fernando González Ollé
Universidad de Navarra

1. En la enumeración de las corrientes literarias que integran el modernismo hispánico, puede considerarse unánime la mención del parnasianismo (1). Con mayor o menor detalle, según el enfoque y la finalidad de cada estudio, se informa de dicha doctrina poética en su desarrollo francés, mientras que su presencia en España recibe una atención muy secundaria (2); no solo respecto de la extensión, sistematización, precisiones, etc., con que se tratan otras doctrinas convergentes (simbolismo, principalmente; decadentismo, impresionismo, etc.), sino en cuanto a la parquedad absoluta de la exposición, reducida por lo común a generalidades, para luego señalar aspectos o rasgos de la poética parnasiana en tales o cuales (pero siempre pocos) autores españoles. Me parece muy representativa de este proceder la actitud de Díaz-Plaja (3), uno de los mejores conocedores de la época correspondiente, quien, entre otras razones para no abandonar el “equivoco nombre” de *modernismo* por el de *simbolismo*, aduce la de ser aquél “el concepto abarcador no solo de simbolismo, sino también de parnasianismo”, aunque apenas atienda a este último. A la vez, dicho crítico (4), como varios más, explícitamente denomina parnasianos a determinados poetas españoles.

Dicho de otro modo: el parnasianismo español no suele aparecer tanto equiparado al parnasianismo francés, según un presumible paralelismo comparativista —prescindo ahora de la vinculación histórica— haría esperar, como subsumido en el concepto de modernismo. El parnasianismo español queda, pues, considerado elemento integrante de un movimiento antes que entidad específica. “El parnasianismo se extingue en el simbolismo”, escribe Juan Ramón Jiménez (5).

No estimo aventurado afirmar que si, tal como ha sido esbozada, la concepción historiográfica del parnasianismo español ofrece una precaria consistencia, dicha situación responde en buena medida —aunque no por ello esté justificada—, a la naturaleza misma de los hechos: a la inexistencia de una valiosa o fecunda o dilatada corriente parnasiana o, al menos, de una figura representativa importante (6). De cualquier modo, el parnasianismo español no resulta parangonable por su originalidad, desarrollo y alcance con el francés. Ni siquiera cabe considerarlo propiamente como una escuela unitaria en cuanto a vinculación o comunidad entre sus seguidores. Todas estas circunstancias han llevado —si bien más allá de lo debido y conveniente— a relegar su estudio. El resultado es, como antes apunté, que la crítica literaria ha soli-

do limitarse a señalar manifestaciones parnasianas en autores dignos de atención por otras causas y en la medida en que la importancia de sus obras incitaba al análisis completo de todos sus diversos componentes.

Es en tal actitud particular donde, a mi parecer, se halla desorientada o, de hecho, mal informada la bibliografía actual sobre la poesía intersecular, al centrar —cuando no al reducir— el estudio del parnasianismo sobre su presencia (motivos, huellas, etc.) en las figuras sobresalientes de los últimos decenios del siglo pasado y primeros años del presente. Este juicio mío, adverso, está basado, por una parte, en la creencia de que el conocimiento de una escuela o corriente se alcanza con mayor exactitud en el examen de autores secundarios, por mostrar éstos de modo más patente las innovaciones, posibilidades, limitaciones, etc., es decir, los rasgos —positivos y negativos— característicos, exentos de la impronta específica que una vigorosa personalidad literaria les confiere. Por otra parte, en el hecho de no haber atendido o no haber sabido destacar de la manera debida al autor más plena y claramente afecto, en mi opinión, al parnasianismo, tanto por su ideario poético manifiesto como por sus realizaciones concretas: Antonio de Zayas. Pues aun en el caso de los autores que con mayor o menor acierto reciben la calificación de parnasianos, ésta suele ir acompañada de alguna restricción, y no solo cuantitativa. Por ejemplo, de Ferrari y de Reina juzgaba así Valera (7): “Descuellan entre los que *pudiéramos llamar los parnasianos de España*” (la cursiva es mía). Muy parecida resulta la crítica de Onís (8) sobre la poesía de Núñez de Arce: “Es la fuerte *forma nacional correspondiente al parnasianismo*” (la cursiva es mía). Para Díaz-Plaja (9), Núñez de Arce y Ferrari “constituyen *el equivalente al parnasianismo francés*” (la cursiva es mía).

2. Ciertamente no faltan testimonios referentes a la persona y obras de Zayas. Pero, en su mayoría, circunstanciales. Aparte de las reseñas, de muy desigual alcance, en diarios y revistas (10), consiguientes a la aparición de sus libros, las pródigas manifestaciones sociales de la vida literaria a comienzos de siglo, la participación de Zayas en actos públicos y en cuadros de redacción, su destacada actividad profesional, sus relaciones personales, su amistad sostenida con escritores de gran renombre, etc., motivan las numerosas menciones que de él pueden encontrarse. De variable interés, aunque casi siempre escaso, no suelen ir más allá del recuerdo (11) o la evocación (12), la alusión (13), la noticia (14) o la crónica (15), por lo general en periódicos, y aun podría precisarse que varias proceden del conocimiento de la persona y de sus actos más que de la lectura de sus obras (16).

Por el contrario, está Zayas ausente (o meramente citado (17) y, con más o menos acierto, clasificado y calificado) en las monografías vigentes sobre la literatura de su época. Incluyen algunas muestras de su producción poética varias antologías del momento, como las de Carrere (18), Ory (19) y Brissa (20). Pero falta en otras posteriores a éstas y de mayor influencia, como las de Gerardo Diego (21) y Onís (22). Pienso que su inclusión en alguna de las dos últimas hubiera resultado decisiva para la fama posterior de Zayas y que su situación en la reciente historia literaria sería hoy muy distinta de la expuesta.

Con tales precedentes bibliográficos, no cabe extrañarse ante la ausencia de Zayas en obras de ámbito más extenso o carácter más general. Su pre-

sencia, escueta y con errores e inexactitudes, en solo dos historias de la literatura española (23), cuya fecha de publicación impedía aún la perspectiva verdaderamente histórica, si no ha de interpretarse como una muestra de aprecio personal por parte de sus respectivos autores (hipótesis poco verosímil, dado el modo de atención que le dispensan), supone el reconocimiento de un prestigio generalizado en aquellos momentos. El cual, en décadas inmediatamente posteriores, perdió Zayas, arrastrado, sin duda, por el descrédito que sufrió el tipo de poesía que cultivaba y, de manera más general, por el rechazo de cualquier manifestación modernista a medida que avanzaba el siglo XX y surgían nuevos idearios estéticos.

La mención de Zayas en algunos diccionarios de literatura no pasa, como era de esperar (y aun es mucho, tras los precedentes expuestos), de una mínima identificación. Un brevísimo ensayo de caracterización se encuentra en la bibliografía regional de F. Cuenca (24).

Pese a este balance negativo, juzgo imprescindible, para un completo conocimiento de la poesía española moderna, contar con la figura de Zayas (25). Para ello resulta necesario un estudio monográfico de su labor poética (26). De él quiere ser aproximación o anticipo el presente artículo, cuyo propósito, por razones de brevedad, no es tanto analítico como informativo y descriptivo de su personalidad literaria diferencial dentro de la época modernista, mediante la presentación ordenada de unos cuantos datos y observaciones que considero fundamentales. Confío en que se estimen suficientes para salvar la omisión denunciada y devolver —probablemente sería más exacto decir *incorporar*— a la historia literaria española la figura del representante mejor y más caracterizado de una de sus provincias peor exploradas.

3. Antonio de Zayas y Beaumont nació en Madrid el año 1871 y murió en Málaga el año 1945. De familia noble, caballero de la Real Maestranza de Zaragoza desde 1893, gentilhomme de Alfonso XIII, fue VIII Duque de Amalfi y Grande de España desde 1914 (27). Ejerció durante muchos años la carrera diplomática, que inició, tras varios cargos en el Ministerio de Estado, como secretario de la Legación española en Constantinopla en 1897. Con diverso rango administrativo, representó a España en varias capitales europeas y americanas (28). Tempranamente señalaba Rubén Darío (29) las “felices consecuencias poéticas” de este peregrinaje profesional, al permitirle la contemplación de paisajes muy distintos y el conocimiento de costumbres exóticas y espectáculos pintorescos.

En 1900, Valera (30) lo menciona entre los asistentes a su tertulia casera. La mención se repite en otra carta de 1902 (31). A Valera está dedicado *Retratos antiguos*, una de las primeras obras de Zayas. De mucho antes, hacia 1889, viene su amistad con los hermanos Machado (32), que conservaría siempre. “Una de las tertulias más singularizadas por sus componentes en el Madrid anterior a nuestra guerra fue la sostenida por los Machado y el duque de Amalfi, tan distinto a ellos en ideas y forma de vida, tan compenetrado, sin embargo, con uno y con otro desde la juventud, bajo el ala tutelar de la poesía [...] Tertulia nómada, de café en café, para despistar a quienes no fuesen íntimos” (33). Después de la guerra civil, ya en sus últimos años de vida, siguió asiduo a la tertulia de Manuel Machado en diversos establecimientos (La Criolla, Lyon) (34). Antonio le dedicó, en su primera versión, *Soledades*,

y Manuel, *Ars moriendi*, además de alguna poesía suelta. Por su parte, Zayas testimonia esta relación con sendas composiciones (*Retratos*) a ambos hermanos, recogidas en el libro *Epinicios*, y también en alguna poesía suelta.

Me extraña la noticia de que los Machado celebraron el “trionfo di un giovane attore del circolo machadiano, Antonio de Zayas” (35). Debe de tratarse de un error por cofusión con el famoso actor Ricardo Calvo, participante del mismo grupo de amistades.

A través de Manuel Machado pudo quizá entrar en relación con Juan Ramón Jiménez, pues aquél escribe a éste en 15.VII.1903: “Ha venido Zayas y quisiera que nos viésemos juntos: Déme Vd. día, hora y sitio” (36).

Durante sus estancias en Madrid —destinos en el Ministerio, permisos— se advierte la presencia de Zayas en la vida literaria. Firma la protesta (marzo de 1905) contra el homenaje a Echegaray por la concesión del premio Nobel. Concorre (1908) al certamen promovido con ocasión del centenario de los sitios de Zaragoza; su participación, como la de Salvador Rueda y algún otro poeta, figura fuera de concurso, prueba del prestigio que ya le acompañaba. Participó (4 de noviembre de 1910), con la lectura de *Poesía de Leyenda* en la inauguración de la *Academia de la Poesía Española*, del Ateneo madrileño, donde había intervenido en otras veladas. De varias poesías queda constancia, al ser recogidas posteriormente en libros, de su recitación en actuaciones públicas con motivo de conmemoraciones religiosas, patrióticas, etc. De muchas más, el autor consigna la razón inmediata (nupcias reales, ofrendas varias, etc.).

Asimismo figura su nombre, como ya dije, en los cuadros de redacción y consejos directivos de diversas revistas literarias nacientes (*Revista Ibérica*, *Helios*, etc.) y en ellas publica poesías y comentarios. Gran aficionado al teatro (en el Español conoció a los Machado), asiste a los estrenos, haciéndose notar a veces con ruidosas manifestaciones de protesta, como en el de *Los viejos*, de Ignacio Iglesias (37).

4. He querido establecer, con pretensiones de exhaustividad, el repertorio de libros publicados por Antonio de Zayas, toda vez que no se cuenta con ninguna relación similar. Me baso en el conocimiento directo de las propias obras del autor y en la consulta de varios catálogos bibliográficos de diversa índole, más algunas noticias aisladas. Sigo el orden cronológico de aparición:

1. *Poesías*. Madrid, 1892, 86 (38)
2. *Joyeles bizantinos*. Madrid, 1902, 223
3. *Retratos antiguos*. Madrid, 1902, 206 (39)
4. *Paisajes*. Madrid, 1903, 287
5. *Noches blancas*. Madrid, 1905, XXXVII+ 286
6. *Leyenda. Poesías*. Madrid, 1906, 215
7. *Ensayos de crítica histórica y literaria*. Madrid, 1907, 471
8. *Reliquias. Sonetos*. Madrid, 1910, 151
9. *Epinicios*. Madrid, 1912, 167
10. *A orillas del Bósforo*. Madrid, 1913, 409
11. *Plus Ultra. Poesías*. Madrid, 1924, 181
12. *Epinicios. Segunda serie*. Madrid, 1926, 190
13. *Ante el altar y en la lid*. Madrid, 1942, 146

No creo que llegara Zayas a componer —y menos a publicar— el *Roman-*

cerro de la conquista de Granada, que anuncia Valera (cf. § 5). Quizá fue un proyecto desechado, del que, a juzgar por su temática, formarían parte las poesías iniciales de *Joyeles bizantinos* y las de *Leyenda* incluidas bajo el epígrafe de *Romancero*.

Probablemente, más que por sus obras originales es citado Zayas como traductor de *Los Trofeos*, de José María de Heredia (40). No me voy a ocupar del alcance e importancia de esta labor dentro del modernismo español, pero volveré sobre ella más adelante, por lo que representa para poder comprender la orientación poética personal del traductor.

Otras versiones, también poéticas, de dos autores nórdicos, el sueco Snoilsky y el finlandés Gryppenberg, no ofrecen interés comparable a la anterior.

Prescindo, en el presente artículo, de inventariar, aun de modo parcial, las producciones originales de Zayas no recogidas en sus libros. Mencionaré únicamente, por la información que suministran los móviles determinantes de su aparición, dos poesías: *En la muerte de Menéndez Pelayo* (publicada en la revista *Cultura hispano-americana*, Madrid, 1912, 22) y *Como en tu abril* (en los preliminares de M. Machado. *Opera omnia lyrica*, Barcelona, 1940); y la opinión (fecha en Estocolmo, 23.IV.1903), muy favorable, sobre Góngora y A. Machado (en la revista *Helios*, Madrid, 1903, 1,159-61). Como curiosidad, las dedicatorias a Menéndez Pelayo, manuscritas, en ejemplares de sus obras conservados en la biblioteca de que éste es epónimo.

5. Quizá la más temprana alusión, elogiosa, a Zayas, sea la de su amigo Valera (41), cuando lo relaciona entre los asistentes a su tertulia (cf. § 3): “Figura también entre mis tertulianos el joven D. Antonio Zayas, el cual habla y escribe con no menor facilidad y con mayor corrección y tersura que Spottorno, de cuya acritud y furia por no ser comprendido y estimado, adolece muy poco, si bien le perjudica un extremado candor casi infantil. Ha escrito Zayas y piensa dar a la estampa un libro sobre sus impresiones en Constantinopla [*A orillas del Bósforo*, que tardaría varios años en aparecer, por las razones políticas que en él alega el autor. Si es que no se trata de *Joyeles bizantinos*, publicado dos años después de esta mención] y un *Romancero de la conquista de Granada*” (cf. § 4). De nuevo, en 24.VII.1902 alude, por igual razón que la vez precedente, a “Antonito Zayas, cuyos *Joyeles bizantinos* supongo que habrá usted hojeado” (42).

La primera crítica rigurosa (en la doble acepción del adjetivo) es la de Aicardo (43), que juzga a Zayas “moderno y aun modernista” —384—, para enseguida precisar: “Lo que ha querido ser, lo que realmente es: un cultísimo parnasiano” —385—. Si no faltan los elogios (“preciosos endecasílabos de patrón genuino castellano” —397— y “hermosísimos versos” —411—, entre otros), tampoco escasean las censuras (“la estrofa martirizada, el consonante rebuscado” —397—, entre otras), que desembocan en la acusación de “extravagancias” rítmicas, a la que se añaden la de impasibilidad y la de ocultación de sentimientos.

Más panegirista que crítico, en una información panorámica sobre la vanguardia literaria del momento, Rubén Darío (44) incluye a Zayas en la reducida nómina que se limita, con él, a los Machado, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Villaespesa. Considera a Zayas inserto en la tradición espa-

ñola, a la vez que lo proclama innovador, y alaba determinados poemas y versos (“magistrales”). Años después, repitió literalmente sus anteriores opiniones, de pocas líneas, para encabezar otra crónica (45), dedicada ésta en su totalidad a Zayas. Insiste en algunas de sus afirmaciones precedentes: “He aquí al poeta más español de todos los que escriben versos en España” —582—, autor de “armoniosas y bien sonantes estrofas” —584—. Asegura que, por encima de las clasificaciones en que le han encasillado (clasicista, parnasiano, modernista), “él es simplemente un poeta, un artista del verbo”, “admirable evocador de figuras del pasado” —585—. Vivos elogios le merece también la traducción de Heredia.

Una de las crónicas americanas de Díez Canedo (46) está dedicada a los aristócratas que escriben poesía en España. En este artificioso grupo, destaca sobre todos sus componentes al Duque de Amalfi, al que “podía definírsele como a un parnasiano. En verdad, el parnasianismo puro tampoco se ha dado en la poesía española”. Pese a esta última afirmación, pocas líneas después proclama a Zayas “representante del parnasianismo puro”. Distingue entre las características de su poesía la exigencia creciente por la forma y un españolismo intransigente.

De la reseña, antes mencionada, de Antonio Machado (47), entresaco que “*Joyeles bizantinos* constituye por su espíritu y por su forma un libro *parnasiano*”; en *Retratos antiguos* destaca “el decidido propósito de consumir la adaptación del ideal *parnasiano*, en cierto modo extranjero, el arte español y a la lengua española. Este esfuerzo, que yo creo llevado a un felicísimo término, aumenta mi admiración por la obra de Zayas”. A poco que se recuerde el ideal poético de Antonio Machado, se hace difícil admitir la sinceridad de sus anteriores juicios y de otros similares sobre la valoración del parnasianismo. De ahí la velada discrepancia que, a mi parecer, cierra la reseña, al anunciar *Paisajes*, un nuevo libro de Zayas: “Tal vez en él nos diga algo de su íntimo sentir, porque, frente de la naturaleza no es posible ser impersonal, ni completamente parnasiano”. Esta misma actitud, un tanto reticente, es la de Manuel Machado, en su crítica (48) a *Retratos antiguos*.

Juan Ramón Jiménez recordaba a Gullón (49) que “a principios de siglo escribió Zayitas versos que no están mal. Había traído de París muchos libros y se los prestaba a los Machado”. El propio Gullón (50) amplía el recuerdo: “Fue, según creo, primer traductor al español de los parnasianos franceses y, según me contó Juan Ramón Jiménez, el importador a la Península de los primeros libros parnasianos y simbolistas”. Mucho antes, hacia 1905, había escrito Juan Ramón Jiménez (51) a propósito de Manuel Machado: “Tiene quien le imite escandalosamente haciendo retratos. Pero el óleo de los otros se tuerce pronto, y el de él perdura”. No parece infundado suponer que la acusación formulada en tal frase —si con justicia, ya es otro cantar (cf. §6, final)— encuentra su destinatario en *Retratos antiguos*, de Zayas.

Como culminación de todos los anteriores juicios, éste, rotundo, de Cuenca (52): “Es el poeta que introdujo el parnasianismo en España”.

6. Los testimonios anteriores vienen a coincidir en adjudicar a la poesía de Zayas la condición de parnasiana. Me parece que ésta es la conclusión que con más facilidad se desprende de ellos. De ningún otro escritor español se predica tan mayoritariamente (en proporción, claro está, al número de co-

mentarios y críticas recibidos) su exclusiva adscripción al parnasianismo. Puesto que opiniones como la de Juan Ramón Jiménez sobre Ruben Darío, por ejemplo, antes expuesta, queda neutralizada por la que va acompañándola. La unanimidad, respecto de otros poetas, se alcanza a propósito de algún libro determinado; tal es el caso de *Apolo*, de Manuel Machado, sobre el que recae comúnmente el calificativo de obra parnasiana, por acertadas razones. Pero que no alcanza, claro está, también por razones ciertas, a la totalidad, ni mucho menos, de la obra poética de este autor (aunque sea con palabras de su autocritica, valga recordar, como ratificación de lo dicho, que Manuel Machado prefería a *lo helénico y puro*, lo “chic” y lo torero”).

Para consolidar el juicio obtenido, completo la labor precedente con el examen del propio sentir de Zayas. No examino, pues, ahora su poesía, sino que sistematizo su ideario poético, manifestado de forma más o menos objetiva en los preliminares de varias de sus obras. Para ello, de las declaraciones de esta naturaleza, selecciono unas pocas, limitadas además a sus primeros libros.

De éstos, *Retratos antiguos*, el más pura e íntegramente parnasiano, lleva una dedicatoria a Don Juan Valera, en la que, tras los tópicos de rigor, se inserta una declaración artística o, mejor, una justificación ante las críticas recibidas por su anterior libro, *Joyeles bizantinos*. Rechaza el juicio de quienes “han encontrado en mis versos un espíritu docente, un fin moral o una profundidad filosófica, incompatibles con la belleza artística y que ni tienen, ni yo me propuse que tuviesen”—6—; como también el de quienes, “sorprendidos por la lectura de estrofas de catorce versos que no son endecasílabos ni están rimados como suelen estar en los sonetos, se han lanzado a llamarme modernista, palabra cuyo sentido he de confesar a usted que comprendo menos cada día”—7—. Si modernista es el escritor que menosprecia las obras maestras de siglos pasados, que “se lanza irreflexivamente a buscar novedades, sin otra brújula que los versátiles decretos de la moda y sin más número que la sugestión de los neuróticos innovadores de París, metrópoli de todas las extravagancias [...], abomino del modernismo y me siento más inclinado a seguir la tradición y a saborear las obras de los poetas de nuestra edad de Oro y de la infancia de la lengua castellana”. Pero, “si se considera modernista al poeta que cree que no hay para qué intentar reproducir en arte lo que ya está producido, y que no se ha dicho aún la última palabra en sus dilatados dominios; al que no transige con la servil obediencia a decrepitas preceptivas, basadas en la sistematización de las notas culminantes sorprendidas en las obras literarias anteriores a la aparición de dichas preceptivas; entonces tengo a gala llamarme modernista y seguiré tratando de pasar como tal, sin que me asusten las invectivas de los que se empeñan en tomar los efectos como causas”—8—.

La ideología de Zayas se cifra, pues, en ser tradicional en cuanto a la temática de su poesía e innovador en cuanto a su modelación. Bien que de manera muy genérica aún, tal punto de partida encierra virtualidades que pueden desembocar con facilidad en el *parnasianismo* (palabra que, al igual que cualquiera otra de su familia léxica o de sus presuntos sinónimos, no utiliza Zayas en este texto). En efecto, hacia tal concepción poética apuntan, de hecho, posteriores afirmaciones que desarrollan aquellas virtualidades: “La poesía, en mi humilde opinión, lejos de tener por objeto impresionar exclusi-

vamente el tímpano, debe tender a impresionar con mayor viveza al más noble de todos los sentidos, que es el de la vista, y a producir sensaciones en todos los demás del cuerpo humano con la misma intensidad por lo menos que en el del oído"—11—. Enlazan bien estos presupuestos con la afirmación inicial de la dedicatoria: "Mi afición al arte de la pintura ha inspirado estos versos que me atrevo a dedicarle"—5—.

Como aplicación inmediata, entreverada con protestas de humildad que justifican la elección de la materia y su tratamiento, explica Zayas: "El asunto que he escogido [...] no puede tener nunca, por muy diestramente que se trate, el valor poético que los que se inspiraron en la directa contemplación de la Naturaleza. Los retratos ejecutados por mi pluma están tomados de segunda mano, del natural visto a través de los colores de eternas paletas; y esta circunstancia tiene que disminuir su valor, aun suponiendo que estén trazados con maestría"—12—.

Para la vuelta al empleo del endecasílabo (tras la experimentación o innovación métrica en *Joyeles bizantinos*), encuentra esta razón: "Como los lienzos, tema de mis poesías, son también obras clásicas consagradas por el universal asentimiento, he encontrado una gran armonía entre las pinceladas magistrales de estos hermosos retratos y el verso endecasílabo, considerados como medios de expresión. La forma estaba ya impuesta por el pintor, y la misión del poeta era acomodar al clasicismo del pincel el clasicismo de la pluma"—13—. Según puede observarse, *Retratos antiguos* responde abiertamente, en su propósito (y, de hecho, en sus resultados, que aquí no juzgo) a una ideología poética parnasiana, aunque sin mencionarse, repito, este último adjetivo.

Detalla todavía Zayas otras dimensiones de su quehacer, cuyo interés luego explicaré: "Respetuoso con la preceptiva clásica, en cuanto al sistema de versificar, he procurado no serlo en cuanto al modo de ver y entender la poesía que los retratos contienen. Más atento al espíritu que a la exterior apariencia de la persona retratada, he propendido más a dar idea de su carácter o del estado de su alma, que no a abismarme en minuciosas descripciones de indumentaria o a condenar en el reducido espacio del soneto una rimada biografía. No he dejado, sin embargo, algunas veces de conceder suma importancia a la historia del personaje cuya efigie trato de pintar, cuando la Historia consigna hechos suyos más capaces de dar idea de su temperamento que no rasgos del pincel del retratista; ni me he sometido otras veces a las notas acusadas por el pintor, sino que he dejado volar sobre ellas la fantasía, modificándolas en cierto modo, cuando he estimado que una modificación ligera de la actitud, del gesto o del traje, podía prestar mayor relieve a los rasgos salientes del retratado"—14—.

Aparte del valor intrínseco de estas declaraciones, lo ofrecen también en cuanto que son precedentes de otras similares de Manuel Machado y, probablemente, inspiradoras, puesto que Machado conocía *Retratos antiguos* y, a propósito de la elaboración de su libro *Apolo. Teatro pictórico*, tan semejante de forma y contenido a aquél, escribía (53): "Téngase bien en cuenta, sin embargo, que no se trata en este libro de simples transcripciones o descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. Yo he procurado la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evo-

cación del espíritu de los tiempos [...] Yo *pinto* esos cuadros [...] no como están en el Museo, teniendo muy buen cuidado de cometer ciertas inexactitudes, que son del todo necesarias a mi intento”.

El cotejo de ambos textos —el de Zayas y el de Machado— introduce ahora un interrogante en la relación entre sus respectivas colecciones de *retratos*, pese a que dicha relación se haya interpretado siempre como imitación por parte de Zayas. Con el nuevo dato aquí aportado puede ponerse en duda.

7. La diatriba contra el modernismo que figura en *Retratos antiguos* (§6) cobra amplitud y se agudiza, sin variaciones substanciales, en uno de los estudios incluidos en *Ensayos de crítica histórica y literaria*. Lo que no obsta para que Zayas reconozca la influencia del exterior en sus intentos de remozamiento de la poesía española: “No se me oculta que en algunos de mis pobres ensayos poéticos he solido recurrir, impulsado por el deseo de rejuvenecer nuestra lengua por medio de cruzamientos saludables, a más de una fuente extranjera”—359—.

Y para la finalidad ahora perseguida, hay que destacar, sobre todo, la inserción en este libro de una espontánea confesión de impasibilidad —la actitud más característica del parnasianismo— al autocriticar Zayas su obra *Paisajes*. A este respecto asegura que en su propósito está “ocultarme tras mis versos, como me oculto en *Paisajes* al modo de los parnasianos”—296—.

8. Un paso más. El ideal poético parnasiano, bien perfilado y distinguido, figura *parnasianamente* expuesto en los cuatro sonetos que forman el prólogo de *Reliquias*. Junto a la perfección formal, a la exaltación suntuaria y al gesto aristocrático, Zayas sienta rotunda constancia —como había simplemente declarado en *Retratos antiguos*— de su fondo cristiano y español. Cito unos pocos versos de dichos sonetos:

Cristiano y español, por la Fe rico,
nunca al mirar el porvenir me ofusco,
ni al sentir, depravaciones busco,
ni al hablar, paradojas alambico.
Oro en acero, a adamascar me aplico
terso decir en sentimiento brusco.

Conceptos nobles bajo tersa forma,
eternizados en castiza urdimbre,
gusta mi numen de ostentar por timbre,
quiere elegir mi corazón por norma.

.....
Del claro estilo de la hispana lengua
dejar quisiera los contornos fijos
en duro mármol, sin mancuilla alguna.

Sordo al clamar de muchedumbre gofa
que encono esconde tras procaz donaire,
sigue el cantor estremeciendo el aire
con las cadencias de su limpia estrofa.

Clara como la linfa de la fuente,
como la alfombra de los prados rica,
como la luz de amanecer lozana.

9. Es en el prólogo a su traducción de *Los Trofeos*, importantísimo para conocer los inicios literarios de Zayas, donde se encuentra su más detallada profesión de fe en el parnasianismo, ahora ya reiteradamente designado bajo esta denominación.

Informa Zayas del poco aprecio que experimentó por el original francés, conocido en una trabajosa lectura tras los grandes elogios oídos de viva voz a Valera. Como consecuencia, la nula influencia que entonces ejerció sobre él, convencido de que nada podría aprender de *Les Tropheés* que no estuviese previamente en la tradición poética española, su único modelo en los ejercicios literarios a que solía entregarse. En esa disposición anímica e intelectual, por la contemplación de nuevos paisajes y monumentos durante su estancia diplomática en Turquía, “empezaron a desbordarse de mi corazón y de mi cerebro hondos sentimientos y transparentes ideas. Producto de tan súbito cambio en las personales emociones fue mi primer libro *Joyeles bizantinos*, clasificado entre los parnasianos por más de un crítico sagaz, aunque al componerlo no pensé ni por un solo instante que me alistaba bajo las banderas de aquella gloriosa pléyada” –10–. Algún comentarista –sigue diciendo Zayas– lo comparó con Heredia, razón por la que volvió a este desestimado y relegado autor. “La segunda lectura de *Los Trofeos* fue para mí una verdadera revelación; y cuanto más sorprendía en el curso de ella la por mí no soñada afinidad existente entre el volumen de poesías del maestro francés y mi humildísimo tomo de versos, más me afligía la inconmensurable distancia que mediaba” –11–. “Deslumbrado por la riqueza del lenguaje de Heredia y por la serenidad pagana de sus estrofas”, se le ocurrió traducirlas a “la lengua de Cervantes” –11–. Resulta muy revelador del ideario de Zayas (desde el detalle mínimo, en su frase recién reproducida, del recurso seguido para determinar a la *lengua*, con elusión de *castellana* o *española*, el procedimiento usual) que inmediatamente después de el deslumbramiento referir que la perfección formal le ha producido, destaque, en el libro de Heredia, la substancia hispánica, motivo preferente, como se ha podido ir observando, en el arte de Zayas: “Veía yo en José María de Heredia un gran poeta español, no solo por su abolengo y apellido, sino también por los destellos de su estilo meridional, por la propensión indeclinable a ser sonoro, tan característica de los vates nacidos en nuestra tierra, y por el hondo sentimiento que palpita en cuantos asuntos españoles escoge el insigne poeta para tema de sus intachables estrofas [...] En una palabra, aunque Heredia escriba en el francés más castizo y domine la arquitectura de la lengua de Boileau tanto como el primero de los escritores del siglo de Luis XIV, evoca, sin embargo, por la claridad de expresión y por el relieve vigoroso de las imágenes poéticas, a más de un vate de nuestro siglo de oro” –12–.

Protesta Zayas contra los “que quieren acusarle [a Heredia] de insensibilidad [...] Nada, sin embargo, más superficial, que juicio semejante y nada más inadmisibles que negar a los apóstoles de la escuela parnasiana la llama de la inspiración y el calor de vida que caracteriza las obras de los grandes poetas” Insiste en “la corrección de la palabra” tanto como en que “expresión de profundas emociones puede ser y es la poesía parnasiana” –13–. Encuentra en ésta cauce para alcanzar los nuevos logros formales que –recuérdese la dedicatoria de *Retratos antiguos*– aspiraba a conseguir para la literatura española: “Además de estas innegables cualidades, ofrece el Parnasianismo la

ventaja de abrir nuevos horizontes a la poesía lírica, especialmente en nuestra patria, cuyos anales literarios de la última mitad del siglo XIX se resienten de vaguedad ampulosa y de lamentable propensión a reforzar el tópico con el discutible prestigio de inflexibles disciplinas prosódicas”—13—.

Así define, finalmente, Zayas, su postura ante el parnasianismo: “En una palabra, la necesidad de precisar o concretar, condición ineludible de la poesía parnasiana y en último caso de toda poesía, es a mi juicio provechosa tanto porque contribuye a oxigenar el ambiente poético que nuestros abuelos respiraran cuanto porque sirve de estímulo al cultivo del espíritu del poeta y le obliga a aquilatar el valor de las palabras y a buir el lenguaje con esmero”—14—.

10. Hasta aquí, he mostrado la opinión de críticos y el ideario de Zayas, coincidentes en su adscripción a la escuela parnasiana. Me propongo ahora apuntar algunas características de la obra poética de Zayas que ratifican, por la observación directa, los anteriores testimonios. Como antes advertí, no trato de realizar un detallado estudio en extensión de aquélla, sino de ofrecer una información directa y precisa, cuya necesidad y oportunidad ya señalé. Servirá también esta última parte como mínima selección de una producción literaria apenas conocida. Me limito prácticamente al libro *Reliquias*, en razón de su congruencia con el marcado carácter testimonial de su prólogo, que antes comenté (§8).

Los numerosos epígrafes que compartimentan el texto en otros tantos grupos de poesías, resultan suficientes para conocer la temática: *Catedral, Liturgia, Jardines, Museo, Panoplia, Plutarco, Arte venatoria*, etc., pues a ellos se ajusta con todo rigor el contenido. Es decir, corresponden plenamente a la naturaleza de los objetos particulares tomados como motivo inspirador. Por ejemplo, en el primer grupo citado los sonetos se denominan, de acuerdo con la substancia de su contenido, *Pórtico, Gárgolas, Verja, Luneto, Lápida, Pulpito*, etc.; en el segundo, *Procesión, Custodia, Incienso*, etc. En *Panoplia* se encuentran *Broquel, Almete, Daga*, etc. Y de idéntica manera se configura el interior de los restantes epígrafes, entre cuyos motivos aparecen cuadros pictóricos, biografías literarias, escenas de caza, etc.

La única estrofa empleada en todo el libro es el soneto, endecasílabo, de rimas muy ricas. He aquí algunas: *-aifas, -edio, -éganos, -elfos, -elmo, -er-go, -ermen, -erpe, -ifos, -inges, -ipse, -ofa, -ombas, -onio, -opas, -úcar, -ujas, -unque, -usco, -usta*, etc. Claro está que se actualizan mediante el empleo frecuente de antropónimos (generalmente denotativos de personajes históricos o legendarios) y topónimos. Aunque para proceder con exactitud, debiera decirse que son las menciones de esta naturaleza, tan decisivas para las connotaciones evocativas y culturales de los poemas, las que determinan la presencia de la rima rara.

Función pareja desempeña la utilización de un léxico muy rico e inusual, no ya respecto del vocabulario común, sino aun, en buena parte, ajeno al empleado en época histórica anterior o en otras corrientes poéticas. Son palabras que impresionan por su sonoridad y por su capacidad evocadora, cualidades que priman sobre su función básica, la semántica, en cuanto que agradarán a lectores capaces de paladearlas, de recrearse con ellas sin conocer su significado. Establezco unos pocos grupos léxicos, sin repetir ninguna voz,

aunque varias tienen cabida en más de uno:

Cultismos: *alígero, anáglifo, bicípites, broncíneo, catasta, éneo, errátil, feral, ópimo, sagital, tríplex, turíbulo*, etc. Arcaísmos (por su significado o por su significado): *antojos*, 'anteojos', *asordar, ca, cedo*, 'pronto', *grima, griñones, so, verbera*. Voces rurales: *carniza, cuélmo, chamorro, drope, gándara, paul*. Voces exóticas: *aduares, almorrefa, arriaces, cúficos, gazules, gomeles, naire, yatagán*. Tecnicismos muy diversos, entre los que señalo los de cetrería: *alcándara, atahorma, cujas, flojel, gorja, güermes, pihuela, tinges*; montería: *escatimar, manzanilla, muta*; y, de modo muy especial, los procedentes de la arquitectura y, en menor grado, otras artes: *adamascar, archivolta, arquitebes, ataire, carpanel, conopial, farpa, metopas, pleguería, sistro, torales*.

Prodiga Zayas las elusiones, que, al evitar el nombre usual, común o propio, ennoblecen la respectiva realidad: 'vino' se expresa mediante *ámbar de las cepas*; Quevedo se enmascara bajo *aquel a quien la patria mía / alzó rey de Marciales y Aristarcos*, a la vez que los nombres de estos dos personajes sirven para designar, valga decirlo, a 'satíricos' y 'censores'; con *águilas de Jena* se nombra a las tropas napoleónicas, mientras que el epígrafe *Mantua Carpetana* recoge los sonetos dedicados a Madrid, etc.

Varios de los rasgos apuntados pueden observarse en el siguiente soneto, que cito como muestra de la perfección formal y de la impasibilidad descriptiva, aplicadas a una manifestación del arte cristiano, de acuerdo con el ideal de Zayas:

PORTICO

En el tímpano está Santa María
cual la vieran las huestes del Salado,
oyendo humilde el inmortal recado
que Dios por boca de Gabriel le envía.

En las jambas, ingenua teoría
de vírgenes se tiende a cada lado,
el cabello de piedra destrenzado
sobre vestes de yerta pleguería.

Los concéntricos arcos ojivales
al pie destacan de la aguda torre,
erizada de antojos sagitales;
y son los doce Apóstoles escolta
que, como curva cincelada, corre
por la frágil labor de la archivolta.

mientras que el sentimiento aflora en este otro, del que sobresale el verso final, como suele ser característico de la escuela parnasiana:

EL VIEJO CRUZADO

Aunque mi rostro la vejez demacre
y el fin espere de mis años cedo;
ni jactancia senil es mi denuedo
ni es la sonrisa de mis labios acre.

Aún a las garzas disparar el sacre
y al potro indócil por los campos puedo,
y la ropa marcial vestir sin miedo,
como ante el muro de San Juan de Acre.

Los altos hechos de mis padres hijos
 guardé en mi ardiente corazón de mozo
 cuando el mandoble desnudó mi mano;
 y hoy, al ver que despiertan en mis hijos
 mis ímpetus de ayer, con alborozo
 siento latir mi corazón de anciano.

En atención a su valor ejemplar, por diversos motivos que no me detengo a enumerar, pues resultan obvios tras lo hasta aquí expuesto, copio finalmente del mismo libro *Reliquias*:

PIEDRA TUMULAR

Esta losa de mármol cenicienta
 que da en sus rajadas al reptil guarida
 y la historia abreviada de una vida
 en caracteres cúficos ostenta,
 ¿fue tumba de adalid de turbulenta
 generación Omniada o Abasida,
 que por vesania popular partida,
 muda la nada de las pompas cuenta?
 ¿O último asilo de alarife oscuro
 que del árabe alcázar de Don Pedro
 labró en la estancia do espiró Fadrique
 la almorrefa polícroma del muro,
 el laberinto del plafón de cedro
 y la blonda del frívolo ataurique?

Si la afición a la pintura o razones de modestia (§ 8) llevaban en *Retratos antiguos* a tratar la naturaleza “de segunda mano”, es decir, la realidad vista a través del arte, esta actitud deja también constancia en otras obras. Así, el poeta, en el *Círculo Polar Artico*, ve *inmóviles ejércitos de abetos, / solemnes como obeliscos funerarios*. Por su brevedad y ejemplaridad he tomado de *Paisajes* los versos copiados, tan contradictorios con lo que el autor afirma sobre el propósito de la obra: “Reflejar en sus páginas las impresiones que hubieron de sugerirme las largas conversaciones que celebró tantas veces mi alma con la Madre Naturaleza”. Pero tan en consonancia con su declaración reproducida en § 7.

11. La insistencia en el parnasianismo de Zayas, ratificada por la sucinta caracterización precedente, no debe llevar a creer que es un escritor de registro único, si bien aquél es claramente dominante. Su apego a la tradición española se manifiesta en realizaciones inequívocas. Copio otro soneto, de un libro diverso, *Epinicios*, porque me parece que constituye la prueba más rotunda de lo que digo:

A UNA DAMA ANTE LA RADIOGRAFIA DE SU MANO

Este rayo que torna transparente
 tu carne tersa, de vigor henchida,
 sin lengua dice de la humana vida
 la rápida ilusión que glorias miente.
 Esta mano simbólica en tu mente
 deje la llama de la fe prendida,

ya que el placer a despreciar convida
 veloz y vacuo del vivir presente.
 Y te dicen los huesos de esta mano,
 de la Verdad incólume amuleto,
 si los ves con espíritu cristiano,
 que, mientras del sarcófago en la calma
 se convierta en ceniza tu esqueleto,
 irá a presencia del Señor tu alma.

El soneto bien podría atribuirse a la época barroca, de no ser por la presencia anacrónica, valga declararlo, para dicha época, de la palabra *radiografía* en el epígrafe. Esta circunstancia, formalmente considerada, supone otra coincidencia con muchos poemas de aquel período: la comprensión del texto sólo se alcanza gracias a una referencia del título.

Por otra parte, plenamente inmerso en la sociedad literaria de su tiempo y conocedor inmediato de sus publicaciones, Zayas refleja en su labor poética (con mayor exactitud, en algunas de sus composiciones o en versos sueltos), gustos, tendencias, modas, del momento y hasta concomitancias con obras de sus colegas.

La huella de los primeros libros de Juan Ramón Jiménez se descubre, por ejemplo, en el soneto que empieza: *Los eucaliptos del jardín aroma / derraman por la arena del sendero, / y el temblor luminoso de un lucero / por entre acacias húmedas asoma* (Reliquias), si bien su final es parnasiano: *Recatando la faz con blanca nube*.

Antonio Machado resuena en: *Un monótono cántico de escuela / el curso de las horas acompasa* (Reliquias), al igual que en: *Hay vaguedades de sueño / en las canciones que cantan. / ¿Tristezas de ayer evocan? / ¿Anuncian las de mañana?* (Paisajes).

NOTAS

(1) La aseveración de J.R. Jiménez (*El modernismo*, Madrid, 1962, 227): "Lo que entra en España no es el parnasianismo, sino el simbolismo", resulta difícil de armonizar con otras afirmaciones del mismo, algunas de las cuales menciono luego.

(2) En cambio, han sido muy investigados los temas y motivos españoles en el parnasianismo francés. Me limito a recordar unos pocos estudios: E. Martinenche, "España", de *Téophile Gautier*. *Hispania* (París), 1918, 1, 198-203.— R. Delcambre, *L'hispanisme de deux parnassiens: Leconte de Lisle et José-María de Heredia*. *Ib.*, 1922, 5, 238-78, 292-341.— S. Szertics, *L'héritage espagnol de José-María de Heredia*. París, 1975.

(3) G. Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid, 1975, 22n7.

(4) G. Díaz-Plaja, *Culturalismo y creación poética*. Madrid, 1972, 199.

(5) J.R. Jiménez, *El modernismo...*, 92.

(6) Me atengo a la doctrina común o más generalizada. Opiniones particulares, verdaderamente escasas, que contradicen lo arriba afirmado, sí pueden encontrarse. Tal la de J.R. Jiménez (*El modernismo...*, 228), para quien "Rubén Darío es un parnasiano; al final de su vida toma algo del sim-

bolismo, pero no es un simbolista". Con esta tesis choca, por citar una sola, la de M. Durán (*Tradicionalidad y originalidad en Rubén Darío*. Insula, 1967, 248, 3), que me parece, en lo fundamental, más acorde con los hechos: Rubén Darío estimaba que el Parnaso "resulta una escuela pedante y superficial" y la abandonó por el simbolismo.

En todo caso, no es mi propósito actual aclarar o simplificar el complejo y, en ocasiones, contradictorio panorama poético intersecular.

(7) J. Valera, *Nuevas cartas americanas*, en *Ó.c.*, Madrid, 1958, III, 490b. El texto en cuestión lleva la fecha de 19.II.1897.

(8) F. de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid, 1934, 22.

(9) G. Díaz-Plaja, *Culturalismo...*, 49.

(10) Varias de ellas reproducidas en *Paisajes*, la cuarta obra de Zayas.

(11) Así, las referencias y citas, más adelante consignadas, de J.R. Jiménez, M. Fernández Almagro, R. Gullón, etc., entre otras.

(12) A. de Foxá, *Madrid, de Corte a checa*. San Sebastián, 1938², 35. Tanto en esta edición, como en *Ó.c.*, Madrid, 1972², 855, figura un *Duque de Afil* (¿error, errata, deformación críptica por *Amalfi*?), sin que quepa la menor duda en cuanto a la identificación de tal personaje, situado en la tertulia del café Varela en compañía de los hermanos Machado, Ricardo Calvo y Ricardo Baroja (cf. § 3). De él dice Foxá también: "diplomático español y autor de sonoros sonetos endecasílabos", e incluso cita el arranque de uno.

Con cierta caracterización literaria, la evocación trazada por Villaspesa, en *Fornos*, la cual se prolonga en una treintena de versos: *Zayas, el domador de la poesía / a golpe de buril y de cincel, / es maltador de líricos joyeles / que el mismo Benvenuto envidiaría*, etc.

(13) "La acción inexplicable del Señor Merry del Val muestra que el cuerpo diplomático —perdóneme el delicado poeta Zayas—, antaño aficionado a las letras y a la erudición, se va desentendiendo del buen gusto". J. Ortega y Gasset, *El Imparcial*, 20.III.1909.

(14) Así, las que Valera transmite epistolarmente a Menéndez Pelayo, más adelante consignadas, entre otras.

(15) Así, las de J.M. Aicardo, Rubén Darío y E. Díez Canedo, más adelante consignadas y resumidas.

(16) Desde hace años vengo reuniendo materiales de esta índole, a falta de otros más sustanciosos, que ahora solo aprovecho o menciono en parte, con intención de estudiar la obra poética de Zayas.

(17) P. Henríquez Ureña (*Breve historia del modernismo*. México, 1962², 518) lo incluye entre "otros poetas... del movimiento modernista español", con la mención de solo dos obras, cuya fecha equivoca.

(18) E. Carrere, *La corte de los poetas...* Madrid, 1906.

(19) E. de Ory, *La musa nueva*. Madrid, 1908.

(20) J. Brissa, *Parnaso español contemporáneo*. Madrid, 1914.

(21) G. Diego, *Poesía española. Antología (1915-1931)*. Madrid, 1932.

(22) F. de Onís, *Antología...* La ausencia es más sensible en esta última, dada su nutrida nómina de autores seleccionados. Coincido con M. Fernández Almagro (*Antonio de Zayas*, en su *En torno al 98. Política y Literatura*. Madrid, 1948, 138), cuando afirma que "es injusto el olvido en que le tuvo Federico de Onís al no incluirlo".

(23) A. Salcedo Ruiz, *La literatura española*. Madrid, 1917, IV, 584.— J. Cejador, *Historia de la literatura castellana*. Madrid, 1919, X, 220 y 226.

(24) F. Cuenca, *Biblioteca de autores andaluces (contemporáneos)*. La Habana, 1925, II, 389-91, que, a juzgar por otras fuentes más seguras, equivoca la fecha y región de nacimiento. Al Prof. Sánchez Trigueros debo haber podido manejar este libro, que me resultaba inaccesible.

(25) En cuanto que a través de ella se alcanzará la visión más cabal del parnasianismo español.

(26) Otras exigencias académicas han relegado su realización, emprendida, como ya manifesté, hace varios años. Mientras tanto, algunos buenos conocedores de la poesía intersecular han denunciado la preterición sufrida por Zayas. Para A. Sánchez Trigueros (*Francisco Villaspesa y su primera obra poética...* Granada, 1974, 44n), "este poeta es uno de los grandes olvidados de la época". En la misma

idea abunda J.M. Aguirre (*Antonio Machado y Antonio de Zayas. Un texto olvidado de Antonio Machado*. PSA, 1974, 75, 265): "misteriosamente" su obra es ignorada por los críticos", para concluir que "es urgente [el] estudio de la obra zayesca". Estas coincidencias con mi opinión han servido para confirmarla y para decidirme a esta salida, que en ellas encuentra su justificación, tras varios aplazamientos, en vista de que persiste la situación de silencio apuntada por todos.

Si R. Gullón (*Direcciones del modernismo*. Madrid, 1963, 13) parece mitigar las precedentes indicaciones: "un viejo poeta español, casi olvidado", ello es, sin duda, por la alusión de J.R. Jiménez que recojo más adelante (completada con otra del propio Gullón).

(27) R. Moreno Morrison, *Guía nobiliaria de España*. Madrid, 1935, 13.

(28) Su segundo destino, del que no llegó a tomar posesión, fue París. Siguieron Estocolmo, La Haya, San Petersburgo, Berna, Méjico, Bucarest, Viena y Buenos Aires.

(29) R. Darío, *Antonio de Zayas*, en su *Letras* [1911], en *O.c.*, Madrid, 1950, I, 582-6. La cita, 583.

(30) *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*. Intr. de M. Artigas Ferrando y P. Sainz Rodríguez. Madrid, 1946, 561.

(31) *Ib.*, 584.

(32) M. Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Buenos Aires, 1952, 34.

(33) M. Fernández Almagro, *Manuel Machado en la penumbra*. ABC, 19.IX.1964.

(34) J.L. Cano, *Manuel Machado. Antología poética*. Salamanca, 1972, 18.

(35) O. Macrí, ed. de *Poesie di Antonio Machado*. Turín, 1961², 23.

(36) R. Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado*. CH, 1960, 128, 128.

(37) G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventayocho*. Madrid, 1951, 347n59.

(38) Este libro debió de alcanzar muy escasa difusión, pues no resulta raro —dentro de las escasas referencias obtenidas— ver citado como primero de los de Zayas al siguiente de la relación ahora establecida. El error obedecerá, ante todo, a la circunstancia que refiero en la nota inmediata.

(39) Asegura Zayas en la dedicatoria de este libro que con él se somete "por segunda vez al fallo del público", sin haber transcurrido un año desde la aparición de *Joyeles bizantinos*. Al establecer esta falsa ordenación, el propósito de Zayas puede que consistiera en relegar al olvido literario su primera obra, con la cual, explícitamente, no se sentiría muy conforme.

(40) José María de Heredia, *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores de oro. Poesías*. Traducción en verso castellano y prólogo de Antonio de Zayas. Madrid, Beltrán, s.a., 220.

Al verso de la portadilla figura una relación de *Obras del traductor*. Como la última incluida entre las publicadas es *Ensayos de crítica histórica y literaria* y en preparación se menciona a *Reliquias*, ha de concluirse que la publicación de *Los Trofeos* debe situarse entre 1907 y 1910; seguramente en 1908, puesto que *Bibliografía española* da cabida al libro de Heredia en su número correspondiente a 16.X.1908. Una indagación bibliográfica, que no estimo ahora necesaria, permitirá llegar a una plena certeza en este punto.

(41) Cf. 3n4.

(42) Cf. 3n5.

(43) J.M. Aicardo, *De literatura contemporánea*. Madrid, 1905², 383-405. La disposición de este libro hace pensar que se ha formado por recopilación de artículos previamente publicados.

(44) R. Darío, *Nuevos poetas de España*, en su *Opiniones* [1906], en *O.c.*, Madrid, 1950, I, 412-20.

(45) Cf. 3n3.

(46) E. Díez Canedo, *La Nación* (Buenos Aires), 5.IV.1925.

(47) Reproducida por J.M. Aguirre, *Antonio Machado...*, 266-72, con útiles apostillas.

(48) Reproducida en los preliminares de *Paisajes*.

(49) R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid, 1958, 64.

(50) R. Gullón, *Direcciones...*, 13.

44. (51) J.R.Jiménez, *La corriente infinita*, Recop., selecc. y pról. de F. Garfias. Madrid, 1961,
 (52) F. Cuenca, *Biblioteca...*,II, 389.

(53) M. Machado, *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid, 1913 [sic], 44. El texto copiado pertenece a una conferencia, *Génesis de un libro [Apolo]*, cuya fecha no se indica. Por diversas alusiones internas, ha de ser, sin duda, varios años posterior a 1902, fecha de *Retratos antiguos*.

Recientemente, M. D'Ors, *Manuel Machado: "Ciertas inexactitudes..."*, en *Estudios... dedicados a Emilio Orozco Díaz*. Granada, 1979, I,437-53, ha señalado con atinada precisión cómo Machado fue aplicando tales *inexactitudes* a cada una de sus composiciones.

**HOMENAJE A
JUAN RAMON JIMENEZ**

UNA NOTA AL “ESTASIS DINAMICO” DE JUAN RAMON

Por B. Ciplijauskaité
*Institute for Research in
the Humanities, Madison*

La crítica juanramoniana de los últimos decenios ha prestado más atención a su segunda época, concentrándose sobre la filosofía, los asomos místicos, la simbología. Paul Olson, quien ha sabido unir diversos aspectos en su estudio, mostrando la continuidad de las imágenes claves, indaga también la paradoja del “éstasis dinámico” —movimiento dentro de la quietud— y la capacidad del poeta de combinar en uno solo el ímpetu centrífugo y centrípeta (1). Con mucha perspicacia —y en esto se le unen Leo Cole y Ceferino Santos-Escudero (2)— señala el hecho de que el tiempo y el espacio parecen fundirse en esta poesía. La práctica va en Juan Ramón Jiménez casi siempre mano en mano con la teoría: Crear “poesía sin tiempo ni espacio ficticios”. (3) En este respecto *La estación total* representa un hito significativo.

La mayoría de los críticos investigan sobre todo los símbolos y las imágenes. No es fácil aun hoy encontrar un estudio dedicado principalmente a la morfología del poema. Entre los pocos, Sabine Ulibarri apunta una particularidad interesante. Afirma que el mundo poético de Juan Ramón es un mundo sustantivo. “El verbo transitivo tiene poca importancia en su obra..... Hay acción en estos verbos, pero la acción es íntima e interna. Generalmente empiezan y terminan en sí mismos, en el sujeto”. (4) En las páginas que siguen intentaremos examinar la función del verbo en la transmisión de la experiencia extática de la plenitud.

La experiencia mística del “aprieto” y de la “anchura” ha producido *Cántico espiritual*, poema ampliamente comentado no sólo por su fondo sino también en cuanto a su configuración formal. Todos los críticos se han fijado en la predominancia del verbo en la parte dedicada a la búsqueda y un remansarse casi total de aquella donde San Juan canta la unión. No es difícil descubrir estructuras parecidas en la poesía de Juan Ramón. Puesto que la experiencia de la plenitud se exalta sobre todo en sus últimos libros, presindiremos de su “primera época”, teñida de nostalgia sostenida, y con un uso bastante corriente de las formas verbales. Sin embargo, ya entre los poemas de *Anunciación* se destaca “Patio”, que en efecto parece anunciar procedimientos más tardíos y que Basilio de Pablos cita como “un buen ejemplo de la poesía pura”. (5)

Silencio.

Sólo queda
un olor de jazmín:

lo único igual a entonces,
 a tantas veces, luego,
 ¿sin fin de tanto fin?
 (TA, 20)

Por medio de la sinestesia y de la inmovilización (sólo un verbo, que no es activo) une el instante presente a la infinidad y a la vez tiempo y espacio, elevándolo todo al aire, que será tan importante en sus últimos libros. Llama la atención la acumulación de adverbios. También en los últimos años, al eliminar formas activas del verbo, conserva aspectos temporales. Hay, por fin, en el último verso un movimiento de contraste conseguido por la colocación de las palabras, sin necesitar un verbo.

Antonio Sánchez-Barbudo y Michael Predmore han señalado la importancia de *Diario* en cuanto a la evolución del concepto de la poesía así como de la escritura (6). Allí encontramos otro poema, el número XCV, estructurado de modo parecido, sin verbo principal, consistente en sólo dos exclamaciones, que Sánchez-Barbudo califica como “uno de los más logrados poemas de *Diario* y de todo Juan Ramón” (7). Los aspectos de “instante-eternidad” se precisan más sobre todo en *Eternidades* y en *Piedra y cielo*, cuya estructura general refleja esta preocupación. El último poema de *Eternidades* es una larga exclamación, en la que se repiten varios elementos de “Patio”, más abstractizados:

¡Palabra mía eterna!
 ¡Oh, qué vivir supremo
 —ya en la nada la lengua de mi boca—,
 oh, qué vivir divino
 de flor sin tallo y sin raíz,
 nutrida, por la luz, con mi memoria,
 sólo y fresca en el aire de la vida! (8)

Se juntan espacio y tiempo; se eleva al aire, liberándose del círculo que, según Olson, aún tiene connotaciones negativas en los primeros libros: límite (tallo-raíz) que impide la trascendencia. Se insiste en el infinitivo que, reiterado con un modificante en graduación, subraya la permanencia, a su vez puesta de relieve por “memoria”.

Piedra y cielo reanuda donde dejó *Eternidades*. En el primer poema presenta la perfección de la rosa para la eternidad. Intensifica la noción de redondez perfecta por su estructura circular, encerrando el pasado y el recuerdo en la breve parte central, “Nostalgia del mar”, entre dos “Piedra y cielo”. Así se anuncia la importancia de los cuatro elementos que van a predominar en los últimos libros. Resulta curioso comparar los dos poemas que llevan por título “La obra” en este volumen. El primero, lleno de movimiento, habla del “lugar conseguido”. El segundo, todo quietud en su estructura —“Silencio. Soledad en torno”— transmite la actividad soñadora de los primeros libros, sintetizada por el poeta en “Ideología lírica”: “¡Si la acción mejor, la más hermosa, es la soñada; si nosotros no somos activamente ideales más que en el sueño!” (9) El último poema de *Piedra y cielo* se presenta casi como un manifiesto:

¡Quisiera que mi libro

fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia.

Que, como él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas; sin
que niñez, juventud, vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.

¡Temblor, relumbre, música
presentes y totales!
¡Temblor, relumbre, música en la frente
—cielo del corazón— del libro puro!

(LP, 854) (10)

Es significativo que la última estrofa consista ya sólo en dos exclamaciones anafóricas y sintéticas que, sin verbo, pero a través de connotaciones léxicas, transmiten un movimiento constante y reiteran el ideal de la poesía pura. El presente sin historia elimina el aspecto temporal explícito que en la estrofa anterior se sintetizó en tres sustantivos: niñez, juventud, vejez. (11)

(Muy interesantes son los cambios que aparecen en la versión final del poema, incluida en *Leyenda*. Confirman que Juan Ramón "era, necesariamente, autor de obra incompleta". (12) En *Leyenda* aparece escrito en prosa, con una "estrofa" más, en la cual confunde tiempo y espacio ("todo fugaz sin ser notado, todo jirando en órbitas eternas"). (13) Ya en el primer verso ocurre una sustitución. En vez de "mi libro" se lee "mi canto con mi cuento". Si recordamos que en "Márjenes propias y ajenas" tiene una sección titulada "Canto, conciencia, cuento" y volvemos a leerla, nos damos cuenta de que una vez más se da una perfecta compenetración entre la teoría y la práctica: "y la conciencia del animal vegetal y mineral que yo soy, no es capacidad de fijarme en forma permanente, sino de transformarme, de revivirme, de sucederme, de presentarme." (14) La segunda sustitución consiste en una sola palabra: "desvelo" en vez de "encanto". Los dos vocablos resumen escuetamente la actitud prevaleciente en cada época: el intento de cautivar por la gracia exterior en la primera; la intensidad profunda de la segunda. En la misma trayectoria se inscribe —correspondiendo a la estructura circular— la última metamorfosis: "libro puro" se vuelve "canto sumo", conservando incluso la asonancia, mientras que el exterior "en la frente" del verso precedente cede a "parciales y totales", la nota plotiniana presente en toda su obra. Se acentúa, además, la modulación permanente: en vez del libro con texto fijo, canción que surge libremente. (15) Los tres verbos en subjuntivo de las primeras tres estrofas y su ausencia total en la última, con el ansia transmitida a través de los puntos de exclamación, (16) indican a las claras que aquí, así como en el último poema de *Eternidades*, aún se trata de un ideal.)

La intensificación de libro en libro podría ser trazada también a través de los referentes de cada uno de ellos: "palabra" en *Eternidades*; "libro" o "canto" en *Piedra y cielo*; "mi Obra" en *Belleza*. Pero hay que llegar a *La estación total* para encontrar la confirmación exaltada a través de la estructuración de los poemas. Un gran número de ellos se destaca por ausencia total del verbo, trasladando a la estructura la noción sugerida por el título: redondez, plenitud, estación total en la que se funden el tiempo y el espacio. (17)

La nueva actitud se ejemplifica en "Mirlo fiel", destacado por más de un crítico. Para el aspecto verbal, sólo interesa la última estrofa:

¡Eternidad, hora ensanchada,
paraíso de lustror único, abierto
a nosotros mayores, pensativos,
por un ser diminuto que se ensancha!
¡Primavera, absoluta primavera,
cuando el mirlo ejemplar, una mañana,
enloquece de amor entre lo verde!

(LP, 1304)

Aquí se consigue el "éxtasis sereno" del que hablaba en "Ideología lírica". (Véanse también "El oasis y La plenitud"). Convergen varios procedimientos característicos de este libro: insistencia en un concepto a través de paronomasia; predominación de adjetivos abstractos; nombres que incluyen un aspecto verbal. Su eficacia en situarse fuera del tiempo resalta por contraste: en la estrofa precedente se acumulan verbos activos unidos a una indicación espacial que, repetida, produce el efecto de totalidad:

Y el mirlo canta, huye por lo verde,
y sube, sale por lo verde, y silba,
recanta por lo verde venteante

Los mismos verbos se reiteran unas líneas más abajo en forma más condensada, añadiendo a los presentes un gerundio: "entra, vibra silbando, ríe, habla, / canta". El verso iniciado con "canta" prepara el ensanchamiento de la estrofa final por medio de efectos fónicos: "canta... Y ensancha con su canto". Colaboran aquí no sólo aliteración de las consonantes, paronomasia, rima interna, sino también la concentración de cinco *as*, que invitan a la quietud. Una quietud, sin embargo, que nunca deja de vibrar.

El continuo movimiento del "éxtasis dinámico" en *La estación total* y en los libros posteriores se consigue de varios modos.

1. Se crea un vaivén por la estructura general del poema. Lo consigue con frecuencia situando una estrofa sin verbo en el centro del poema ("Samoen", "Flor que vuelve", "El ser uno", "Hueco", "El sur", notable en la manipulación de todo elemento componente). También es posible que se dé, en poemas más largos, un ritmo alternante entre estrofas de acción exterior y las de vaivén interior, sin verbo (interesante en este respecto es "El otoñado"). Es un recurso formal que se conceptualiza en *Animal de fondo* y *Dios deseante y deseado*, produciendo el "centro rayeante", el "mar paralizado", la "conciencia mecedora bienandante".

2. El vaivén puede ser producido incluso en la parte "extática", donde no entran verbos de acción, valiéndose de otros aspectos temporales: acumulando infinitivos sustantivizados; enumerando o repitiendo infinitivos que sugieren movimiento ("Redondez", ET; intensificado, "El todo interno", AF; muy interesante, "La ola de mi pozo", L); empleando una concentración de gerundios a los que se yuxtapone otra estrofa de ritmo diferente ("En amoroso llenar, AF); contrastando una larga fila de participios pasados (frecuentes en AF por sugerir el esfuerzo vencedor) con un adjetivo que connota moción:

La fruta de mi flor soy, hoy, por ti,
 dios deseado y deseante,
 siempre verde, florido, fruteado,
 y dorado y nevado, y verdecido
 otra vez (estación total toda en un punto)
 sin que más tiempo ni espacio
 que el de mi pecho, esta
 mi cabeza sentida palpitante,
 toda cuerpo, alma míos
 (con la semilla siempre
 del más antiguo corazón).

(LP, 1339-40)

En los once versos sólo tenemos, en el primero, un verbo que denota esencia. Entre los siete participios pasados, dos se contraponen a un gerundio, precisamente los que modifican los dos polos equiparados. Tiempo y espacio se unen —y se niegan— en un mismo verso. La "estación total" se identifica con "instante" ("hoy", "en un punto"), pero la referencia a "semilla" en el penúltimo verso apunta a crecimiento, es decir, movimiento en sucesión.

3. El movimiento brota a veces puramente de la forma, incluso cuando el poema entero no contiene ni un solo verbo. Un buen ejemplo es "Ritmo de ola" (ET):

Nube diamante
 contra azul radiante;
 verdor precioso
 contra sol glorioso...
 ¡Viento de ardor,
 ola de amor!

Corazón pleno
 contra dios sereno;
 sueño perdido
 contra luz de olvido...
 ¡Sangre de olor,
 ritmo de amor!

Paro del mundo
 contra azul profundo;
 cuerpo imponente
 contra sol presente...
 ¡Fruto aún con flor,
 ala de amor!

(LP, 1266)

El ir y venir está sugerido por la colocación anafórica de "contra", que realza la yuxtaposición, así como por la estructura paralelística. Como en la estructura total de *Piedra y cielo*, el presente de la primera y la última estrofas envuelve la referencia al pasado. A su vez, los cambios en las reiteraciones de la primera y la tercera estrofa sugieren movimiento de evolución parecido al que determina luego los cambios en *Leyenda*: "azul radiante - azul profundo"; "sol glorioso - sol presente". El último dístico condensa las imágenes esenciales; una vez más uniendo tiempo con espacio: (ya) "fruto aún con

flor”, y completando el círculo que, además, contiene una noción de movimiento: “nube”, que nunca permanece estacionaria, y “ala”, que reúne dos insinuaciones dinámicas: batir y elevarse. El ritmo del título, aludido en la estrofa de en medio, se transmite por la estructura. De un modo semejante se configura otro poema cuyo título parece indicar dinamismo —Movimiento” (ET)— y que tampoco cuenta con un verbo principal. En éste la simetría no es tan completa, pero el vaivén se consigue incluso tipográficamente, alternando dos hexasílabos con dos bisílabos. La redonda plenitud se logra uniendo la primera y la última palabra: “tronco” - “fruto” y escogiendo, para los bisílabos de las primeras dos estrofas, sustantivos relacionados con el movimiento: “Golfo, remo, seno, música”.

El ideal del instante sin historia, pero con un ritmo muy marcado y casi vertiginoso al final se presenta en la penúltima estrofa de “Flor que vuelve” (ET). Es curiosa esta precisión: representando un solo instante, no puede ocupar el poema entero. En la segunda parte de esta estrofa realza el dinamismo no sólo por alusión semántica —“frenético”, “loca”— sino también por hacer coincidir la rima de los sustantivos alternados en los últimos versos con los que dan la pauta al poema:

Amor y flor en perfección de forma,
 en mutuo sí frenético de olvido,
 en compensación loca;
 olor, sabor y olor,
 color, olor y tacto, olor, amor, olor.

(LP, 1210)

El único sustantivo de la serie que se destaca, “tacto”, refiere a “forma”, pero incluso en su perfección ésta no puede sumirse en quietud completa.

Los ejemplos examinados dan prueba de la constancia del poeta en su ímpetu investigador y renovador. Así como los noventayochistas, prefiere el camino a la meta; como el astro goethiano, no admite descanso. Aun llegando al éxtasis, no se abandona ni se anega totalmente. Aunque su éxtasis es de amor, también lo es del hallazgo, de una fuerza motriz incesante y consciente. Por eso, aunque parece insistir más en el espacio, lo experimenta desde una perspectiva temporal. Por eso mismo, aun eliminando verbos activos, conserva la modificación verbal. Por algo ha llamado una parte de su obra *Sucesión*, explicándolo con precisión: “En la poesía de un creador, como en su propio ser natural, la esencia es siempre la misma, como lo es en todo lo demás, pero tiene que sucederse fatalmente en ello, como se sucede en todo lo demás también, una transformación, un devenir de la sustancia.” (18)

NOTAS

(1) Paul R. Olson, *Circle of Paradox*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967. También Anderson Imbert ha destacado el segundo aspecto: “Más que egocéntrico, Juan Ramón es geocéntrico, cosmocéntrico, ontocéntrico (*Los grandes libros de Occidente*, México, 1957, p.267).

- (2) Leo R. Cole, *The Religious Instinct in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, Oxford: The Dolphin Book, 1967; Ceferino Santos-Escudero, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1975.
- (3) *Estética y ética estética*, Madrid: Aguilar, 1967, p. 179. Cf. con la declaración que se encuentra en *Espacio*: "Espacio y tiempo y luz en todo yo" ("Primer fragmento"), *Tercera Antología Poética*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1957, p. 862. Abreviado en adelante como TA.
- (4) Sabine R. Ulibarri, *El mundo poético de Juan Ramón*, Madrid, Edhigar, 1962, p. 59.
- (5) Basilio de Pablos, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1965, p.25.
- (6) Antonio Sánchez-Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1962; Michael Predmore, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1973.
- (7) *Cincuenta poemas comentados*, Madrid: Gredos, 1963, p. 32.
- (8) *Libros de poesía*, Madrid: Aguilar, 1957, p. 714. Abreviado en adelante como LP, con las siglas siguientes: *Eternidades*= E; *Piedra y cielo*= PC; *La estación total*= ET; *Animal de fondo*= AF.
- (9) *La Torre*, II, 5 (enero-marzo 1954), p. 56.
- (10) También aquí se da una correspondencia total con lo que formula en prosa: "Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante... Lo importante en poesía, para mí, es la calidad de eternidad que pueda un poema dejar en el que lo lee sin idea de tiempo." (*La corriente infinita*, Madrid: Aguilar, 1961, p. 178; en adelante abreviada como CI).
- (11) La sucesión ininterrumpida es uno de los grandes *leit-motiv*s de la segunda época, y frecuentemente se une a la noción de la totalidad: "El destino es total y sucesivo a la vez... Cada vez que el momentáneo, digo, el continuo, vuelva a su pasado, por ejemplo, volverá a su futuro, y su obra, sea la que fuere, será siempre presente suyo" (CI, 284).
- (12) *Leyenda*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid: CUPSA, 1978; "Preliminar" por A.S.R., p. XIV.
- (13) Recordemos su declaración al respecto: "La poesía puesta en verso no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla... Para ver el efecto... nada mejor que escribirlo en prosa" (en R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus, 1958, p. 115).
- (14) CI, 272; véase también *El trabajo gustoso*, p. 136.
- (15) Aquí se podría considerar el primer texto como hipograma del segundo (Véase Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- (16) Compárese con la estructura semejante, aunque inversa, de "Actualidad" (LP, 831).
- (17) Véase el comentario de Santos-Escudero, op. cit., p. 177-180.
- (18) "Notas sobre poesía y poética", *Correo Literario*, I, 15 (15 dic. 1950), p. 3.

JUAN RAMON JIMENEZ: EL TEMA DE LA OTREDAD

Por Joseph A. Feustle, Jr.
The University of Toledo (U.S.A.)

Revelación de la "esencial Heterogeneidad del ser" la llamó Antonio Machado (1). La forma más sencilla de la iluminación en la tradición mística, (2) una parte básica del pensamiento de Platón y de la dialéctica de Hegel, (3) la *anderheit* del maestro flamenco Jan van Ruysbroeck que tanto influjo ejerció en los místicos españoles, (4) el "inconsciente" del psicólogo Carl Jung, (5) el "discurso" de ese inconsciente según el psicoanalista Lacan (6), nuestro prójimo según Laín Entralgo, (7) amor y poesía para el poeta mejicano Octavio Paz, (8) respuesta a la soledad, la otredad en sus múltiples manifestaciones es un tema importante en la poesía contemporánea pero poco explorado en la de Juan Ramón Jiménez.

La palabra otredad implica en sí una carencia, una falta de unidad, pues, etimológicamente, el "otro" es siempre el "otro" entre dos (9). Pero esta dualidad nunca es de opuestos sino de complementos. Al hablar del hermafroditismo, Machado lo dice de esta manera: "lo que se genera y se continúa por herencia hasta el fin de los siglos es la esencia *hermes*, con la carencia consciente de la *aphrodites*, o viceversa, es la alternante serie de dos esencias, en cada una de las cuales lo esencial es siempre la nostalgia de la otra" (*Obras*, 1141). Esta "carencia consciente" se convierte en búsqueda: el hombre padece una "esencial disconformidad consigo mismo" que lo impulsa a "desear ser otro del que es" (*Obras*, 1158). Octavio Paz lo dice de esta manera: "sabemos que nuestro ser es siempre sed de ser 'otro' y que sólo seremos nosotros mismos si somos capaces de ser otro" (10). Y, en otro lugar, refiriéndose al problema del origen de la inspiración, añade: "La 'otredad' está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en 'otredad' para recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible penetrar el enigma de la 'otra voz'." (*Arco y lira*, 176).

Tanto Machado como Paz ven en la poesía y el amor las principales manifestaciones de la otredad. Machado, diferenciando entre tipos de pensamiento, llama el pensamiento lógico "homogeneizador" y el poético "heterogeneizador" (*Obras*, 1040). El amor, dice, es la "autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la substancia única" (*Obras*, 939). Con la palabra "heterogeneidad" Machado reafirma la dimensión "otra" del amor (hetero) e implica a la mujer, el "otro género", el "anverso del ser" como él la ha llamado en otra parte (*Obras*, 937). "Anverso": el revés del ser, el complemento del ser, etimológicamente, el ser "vuelto delante". Dice Paz: "la poesía no dice:

yo soy tú, dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la *otredad*" (*Arco y lira*, 261). En otro ensayo, respecto a la mujer, dice: "La mujer siempre ha sido para el hombre 'lo otro', su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra no menos imperiosamente, la aparta y excluye. La mujer es un objeto, alternativamente precioso o nocivo, mas siempre diferente" (11). Y la experiencia de esta otredad es "asombro": "En su forma más pura y original la experiencia de la 'otredad' es extrañeza, estupefacción, parálisis del ánimo: asombro" (*Arco y lira*, 129).

Carencia, impulso, deseo, sed, otra voz, muerte y resurrección, contrario y complemento, mujer y poesía, palabras claves todas éstas relacionadas con el tema de la otredad y con la obra y vida de Juan Ramón Jiménez.

En la poesía de Juan Ramón, conviene, para el tema de la otredad, dividirla en dos partes: 1) la de la "disconformidad" que mencionó Machado y que se presenta en los temas de la muerte y la sensualidad y 2) la de la otredad, a partir del *Diario de un poeta recién casado*, que proporciona las soluciones a los problemas creados por esos mismos temas.

Es ya un lugar común referirse a la importancia de la muerte en la vida y obra de Jiménez. No lo es tanto, un tema relacionado pero poco examinado: el del extraño que viene a visitarle.

Entre los temas románticos del joven poeta, los "ósculos", los "sudarios" y las tardes que "van cayendo", aparece el del extraño que viene a visitar el jardín del poeta y cuya visita nocturna provoca desconcierto, miedo e inexpresadas funestas consecuencias. El tema pertenece a dos poemas de *Jardines lejanos* y a uno de *Pastorales*. En el primero, el poeta se desdobra y se pregunta: "Soy yo quién anda esta noche / por mi cuarto, o el mendigo/ que rondaba mi jardín / al caer la tarde?" (12) El poema termina sin respuesta y con el poeta trastornado, dudando de su propia identidad. En el segundo de *Jardines lejanos*, una noche de luna y estrellas, el poeta ve a un hombre enlutado en la penumbra. Cierra el balcón y confiesa su miedo: "Yo he cerrado mi balcón..., / tengo miedo y frío... Acaso, / a la media noche, venga / a verme el hombre enlutado" (*P.L.P.*, 451). En el poema de *Pastorales*, el ambiente es el mismo y, por medio de una acumulación de lugares comunes que aluden al miedo (el perro ladra, no hay estrellas, una corneja canta) recarga el énfasis sobre el miedo y la oscuridad: "Ladraba el perro... Era alguien / que andaba por el jardín... / La noche estaba sin ángeles... / Una corneja cantaba / cerca..., lejos..., por los árboles" (*P.L.P.*, 563). Debido a esta repetición del mismo ambiente nocturno, del excesivo miedo y las siempre inexplicadas consecuencias, el tema del extraño es aquí muy poco convincente como el "otro". Sin embargo, se encuentran en estos poemas los fundamentos invariantes de lo que en *Eternidades*, *Poesía*, *Belleza* y *La estación total* será el verdadero "otro".

En un poema de *Eternidades* Jiménez confiesa: "Yo no soy yo / soy este / que va a mi lado sin yo verlo; / que, a veces, voy a ver, / y que, a veces, olvido. / El que calla, sereno, cuando hablo, / el que perdona, dulce, cuando odio, / el que pasea por donde no estoy, / el que quedará en pie cuando yo muera" (13). Esta vez, el desdoblamiento es menos inquietante y los contrarios complementarios llevan, no a una pérdida de la identidad o a la muerte, sino a la inmortalidad.

El extraño vuelve a aparecer en *Poesía*. El ambiente es el mismo de an-

antes. Es de noche y el poeta ordena:

Dejad las puertas abiertas
esta noche, por si él
quiere, esta noche, venir,
que está muerto.

Abierto todo,
a ver si nos parecemos
a su cuerpo; a ver si somos
algo de su alma, estando
entregados al espacio;
a ver si el gran infinito
nos echa un poco, invadiéndonos,
de nosotros, si morimos
un poco aquí; y allí, en él,
vivimos un poco.
..... (L.P., 853)

Aquí las inquietudes son otras: se invita la visita, se deja abierta la casa en vez de cerrada, no hay miedo sino deseo de ver a ese otro, y el énfasis se da más a la vida que a la muerte.

En *Belleza*, el poeta posee y es poseído por algo que él llama sencillamente "Ello": "Su esbeltez negra y honda / surgía y resurgía / en la verdura blanca del relámpago, / como un árbol nocturno de ojos bellos, / fondo tras fondo de fondos májicos. / Lo sentí en mí, lo mismo, vez tras vez, / que si el rayo me helara los sentidos / con su instantaneidad. / ¡Lo he visto, lo he tenido; / —me ha tenido, me ha visto!—" (L.P., 1067).

En *La estación total*, el poema "Yo en la arena", cuyo subtítulo significativo es "El otro este", reitera el tema del otro como complemento necesario del uno: "Este otro yo que espía / lo que yo hago / ¿es el humano bueno / o el mal humano? / ¿Me levanta o me rinde; / es mi conciencia / o mi culebra blanca / (sirena negra)? / ¿Debo yo respetarlo / como a mí mismo, / o derribarlo, igual / que a un enemigo?" (L.P., 1205).

Aunque siga el ambiente nocturno igual que antes, el extraño que visita al poeta a partir de *Eternidades* es otro y es el "otro". Desaparece el miedo a la muerte; aparece la inmortalidad. Desaparece la falsa turbación del ánimo; aparece la extrañeza, el asombro, seguras señales éstas de la experiencia de la otredad. En vez de huír, ahora Jiménez busca y desea al otro:

Ya no sirve esta voz ni esta mirada.
No nos basta esta forma. Hay que salir
y ser en otro ser el otro ser.
Perpetuar nuestra explosión gozosa.

El ser que siempre hemos querido ser
(¿y en él quedarnos ya?) fuerza cerrada
de la embriaguez que nos echó en su seno.
Estatua ardiente en paz del dinamismo.
("La otra forma, "L.P., 1139)

Este "dynamismo" es él de la creación del poema "¡Crearme, recrearme, vaciarme..." (L.P., 1003), un constante llegar a ser:

¡Crearme, recrearme, vaciarme, hasta
que el que se vaya muerto, de mí, un día
a la tierra, no sea yo; burlar honradamente,
plenamente, con voluntad abierta,
el crimen, y dejarle este pelele negro
de mi cuerpo, por mí!

¡Y yo, esconderme
sonriendo, inmortal, en las orillas puras
del río eterno, árbol
—en un poniente inmarcesible—
de la divina y mágica imaginación!

El “burlar” el “crimen” de la muerte es aceptar su otredad, sentir en la vida una carencia de muerte y viceversa hasta alcanzar la unidad: “Yo no seré yo, muerte, / hasta que tú te unas con mi vida / y me completes así todo; / hasta que mi mitad de luz se cierre / con mi mitad de sombra / —y sea yo equilibrio eterno / en la mente del mundo” (“Cenit”, *L.P.*, 1116). Es también no tenerle miedo, “¿Cómo muerte, tenerte / miedo? ¿No estás aquí conmigo trabajando?” (*L.P.*, 880) y ver en ella una resurrección, una trascendencia: “Aquí hemos dicho: ‘muerto’, / como un punto final; / y nos hemos perdido por lo otro. / Pero morir es viajar, morir es trascender;” (“La muerte”, *L.P.* 1014).

Como hemos intentado probar en otro lugar, (14) esta “creación” y “recreación” del poeta entrañan un proceso místico cuya vía más visible es la purgativa, la del “vaciamiento” y que se relaciona con su visión de la poesía y de la mujer, otra fuente de “disconformidad” para el joven Jiménez.

En la abierta sensualidad de los primeros libros de poemas de Juan Ramón hay una visible alternación entre atracción y repulsión, un sentir la carne como pecaminosa y un desearla a la vez. Tal oposición es fuente constante, como lo era la muerte, de sufrimiento para el poeta deseante de trascendencia: “No sé qué hacer, ni adónde — ¡ni cómo! ¡ni por dónde! / salir... ¡Soy cual un ciego de deslumbrantes ojos...; / llamo a lo eterno —lo sé bien— y me responde...; / mas la senda está oculta entre peligros rojos!” (*P.L.P.*, 1433). En otro poema dice: “Entre las nubes bajas se desnuda y se vela / una Venus de oro; hay caminos que salen/ al sur, al norte, al este, al oeste; que no / te llevarán poeta mudo, a ninguna parte” (*P.L.P.*, 1451). Si la carne no es el camino de la trascendencia para el “poeta mudo”, la poesía, que luego será el principal vehículo de trascendencia, es aquí un escape, una compensación por el sufrimiento que le causa su sensualidad:

Cárcel sombría, hecha de todos mis instintos!
¡Cielo azul, infinito, que ya no me bendices!
Mujer, jardín carnal de tristes laberintos,
que ensangrientas el sol de las tardes felices!

En la isla desierta de mi altivo destierro,
¡qué abismo de obsesiones y de supersticiones!
—... Parece el horizonte un cinturón de hierro...,
me cansa el encanto de mis propias canciones...—

Cristales de negrura dan a la fantasía
la salud derrotada y la fortuna adversa...
...Mas..., de pronto..., en un trono de paz y de armonía,

¡aparece la lira y todo lo dispersa!

(P.L.P., 1434)

El cuerpo es “cárcel sombría”, la mujer “jardín carnal de tristes laberintos” y Juan Ramón un desterrado que padece su propia “noche oscura”. Mas, como un amanecer, aparece la poesía (la “lira”), sol (Apolo, de quien es la lira), para iluminarle la vía y dispersar la tristeza.

Aquí la relación entre la mujer y la poesía es de oposición: la una compensa las deficiencias de la otra. En la poesía del Jiménez maduro, a partir del *Diario de un poeta recién casado*, verdadero eje para su obra, poesía y mujer serán inseparables. Nada más diferente que la actitud del poeta ante la Venus que “se desnuda y se vela” del poema arriba citado y la que adopta ante el desnudarse de la mujer / poesía en el gran poema “Vino, primero, pura” (L.P., 555):

... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Depurado de su excesiva sensualidad de antes, este pequeño *striptease* no por eso ha dejado de ser erótico. Mujer y poesía se desnudan de sus antiguos adornos, un proceso purgativo semejante al vaciamiento de la “recreación” del poeta y que culminará en la poesía de profunda tonalidad mística de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Desde este poema en adelante la relación entre el poeta y su poesía será la de una pasión: “la relación entre poesía y poeta es la de los apasionados. Por eso, para un hombre la poesía parece una mujer.” (15) En la palabra “apasionados” Juan Ramón implica un continuo proceso de sufrimiento, pues “pasión” se deriva de “padecer” (D.C.E., III, 606) y de compensación puesto que a través de la poesía puede perseguir al otro, la “otra voz”:

Poder que me utilizas,
como médium sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones:
¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día!

(L.P., 901)

Por medio de la poesía y de su relación de “apasionado” con ella, Juan Ramón puede poseer y ser poseído por esa otra voz de la inspiración que le hace padecer tanto su “disconformidad”, que le impulsa, que le causa la sed de ser otro, que le ofrece una resurrección después de la vida, y que le es siempre, en la mujer y en la poesía, contraria y complementaria, otra.

NOTAS

- (1) Manuel y Antonio Machado, *Obras completas* (Madrid: Editorial Plenitud, 1962), p. 1000. Esta edición en adelante citada por página entre paréntesis como *Obras*.
- (2) Evelyn Underhill, *Mysticism* (New York: E. P. Dutton, 1961), p. 243.
- (3) Ramón Xirau, *Octavio Paz: el sentido de la palabra* (México: Joaquín Mortiz, 1970), p. 40.
- (4) Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1968), p. 106.
- (5) Gabriel Celaya, (Exploración de la poesía, 2ª ed. (Barcelona: Seix-Barral, 1971), p. 113.
- (6) Jacques Lacan, *Ecrits* (París: Editions du Seuil, 1966), pp. 547 y ss.
- (7) Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, 2 tomos (Madrid: Revista de Occidente, 1961).
- (8) Octavio Paz, *El arco y la lira*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), pp. 117 y ss. Esta edición en adelante citada por página entre paréntesis como *Arco y lira*.
- (9) Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Berna: Editorial Francke, 1954), III, p. 596.
- (10) Octavio Paz, "Arte mágico", en *Las peras del olmo* (Barcelona, Seix-Barral, 1971), p. 156.
- (11) Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 4ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 163.
- (12) Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, recopilación y prólogo de Francisco Garfías, 3ª ed. (Madrid: Aguilar, 1967), p. 429. Poemas de esta colección en adelante citados por página entre paréntesis como *P.L.P.*
- (13) Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, 3ª ed. (Madrid: Aguilar, 1967), p. 676. Poemas de esta colección en adelante citados por página entre paréntesis como *L.P.*
- (14) Joseph A. Feustle, Jr., *Poesía y mística* (México: Universidad Veracruzana, 1978), pp. 29-44.
- (15) Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita* (Madrid: Aguilar, 1961), p. 222.

JIMENEZ Y ALEIXANDRE:
HACIA UNA CONCEPCION DEL ESPACIO POETICO

Por María Teresa Font
George Mason University

El ser humano, creación divina en lo espiritual, es en su aspecto más animal un producto sustentado por la naturaleza que le rodea. Estamos hechos para este espacio y en su atmósfera nacemos, crecemos y morimos. Juan Ramón Jiménez se definió en lo más esencial como “animal de fondo de aire” en un poema trascendental que es su toma de conciencia (1).

En el transcurso de largos siglos desde su aparición en la tierra, los humanos han intentado descubrir e interpretar el misterio del espacio que les rodea por medio de la mitología, de la religión y en siglos más recientes, de la ciencia. La belleza de la naturaleza y su indómito poder han contribuido a acrecentar su misterio. Los poetas a través de los siglos, han dejado un testimonio de su relación con el cosmos, inseparable de la existencia misma. En una de sus agudas definiciones sobre la elevada misión del poeta, Juan Ramón expresó que “La tragedia del poeta está en que ha sido destinado a descifrar el mundo cantándolo” (2).

Para Vicente Aleixandre, por contraste, “la poesía arranca del hombre y termina en el hombre. Entre polo y polo puede pasar por el universo mundo” (3). Más en realidad, este “universo-mundo” es el que Aleixandre ha plasmado en su poesía, no al modo de los poetas románticos como Bécquer, que expresaban sus sentimientos en íntima correspondencia con los fenómenos de la naturaleza, sino en una modalidad: la naturaleza vista como fuerza erótica fundamental, principio y fin de todo lo creado, incluso el hombre. Su pasión por la naturaleza produce una poesía en que abundan visiones cósmicas y telúricas, creadas por imágenes alternas de fusión y ruptura. “El secreto del poeta estaba en su comunión con los elementos naturales, entre los que parecía uno de ellos” (O.C., p. 1574).

Tratando de encasillar la poesía de estos dos grandes poetas, ambos recipientes del Premio Nobel, se han mencionado diversos términos que podemos citar unamunescamente: panteísmo, misticismo, panteísmo-místico, etc., *ad infinitum*, según la impresión particular de cada crítico (4). Lo cierto es que ambos poetas han vivido para la poesía, han tenido un elevado concepto de la misión del poeta y han buscado una “unidad” ideal entre el ser humano y el cosmos circundante. Es evidente que Jiménez y Aleixandre son poetas espacialistas. Aunque su poética siguiera rumbos divergentes, existen momentos de raras coincidencias.

Carlos Bousoño señala dos vertientes fundamentales en la poesía del si-

glo XX: irracionalismo e individualismo y es Aleixandre como un hito fíanl en el que llegan a un climax las dos vertientes. Bousño, gran estudioso de la obra aleixandrina, reconoce en ella dos épocas. La estructura de la primera época está centrada en la concepción de lo elemental como "la única realidad afectiva del mundo" y la segunda, en "la consideración de toda la vida humana como historia, vista como un esfuerzo en la dimensión temporal, tras una decisión de carácter ético" (5).

En la obra de Jiménez, cuya división continúa debatiéndose, existen según sus propias palabras, tres etapas. Así lo dice el poeta en sus notas a *Animal de fondo*: "si en la primera época fue éstasis de amor y en la segunda avidez de eternidad, y en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado nombre" (6). Desde esta primera época, del "éstasis de amor", Juan Ramón poetiza el mundo de su infancia y adolescencia, el paisaje moguereno y andaluz. Lo representa por medio de símbolos que brotan etéreos y delicados de un profundo subjetivismo. Los poemas de este período están permeados de honda melancolía y no es posible discernir si es el paisaje lo que le hace melancólico o si es su melancolía la que se vuelca en el paisaje (7). De entre miles de posibles ejemplos citaremos la estrofa final de uno de sus poemas más antologados:

Y yo me iré: y estaré solo,
sin hogar, sin árbol verde,
sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
y se quedarán los pájaros cantando.

"El viaje definitivo" (*Tercera Antología*, p. 212).

Los símbolos de la rosa, el oro, la estrella, el agua en sus variantes: pozo, fuente, río, mar; los pájaros y los árboles, la mujer, implican mucho más que sus límites físicos. Es un gran amor el que anhela descifrar el misterio de la perfección de lo creado y fijar su belleza como en este hermoso poema de *Sonetos espirituales* (1914-15):

(A una mujer)
La rosa huele con su olor más fino,
brilla la estrella con su luz más pura,
el ruiseñor abarca la hermosura
de la noche con su más hondo trino.
.....
¡Haz que me huela plácida la rosa,
que la estrella me inflame la poesía,
que el ruiseñor me sueñe deleitable!

"Primavera" (*Libros de poesía*) (8).

La poesía de Aleixandre, desde *Ambito* (1928) a *Nacimiento último* (1927-52) muestra una visión individualista del espacio. En búsqueda de unidad en la pluralidad crea asociaciones inverosímiles que resultan extraordinariamente poéticas. Canta con pasión telúrica toda la fauna desde insectos y pájaros hasta serpientes y tigres; árboles y piedras hasta los astros sin olvidar noches, mares y ríos. En *Ambito* hay una interiorización de la naturaleza de raíces románticas que continúan en el Modernismo. Se ha dicho que

Juan Ramón le influyó en esta primera época con su poesía panteísta e impresionista (9). Aleixandre siente la vida fluir dentro de sí en noches sucesivas antes del amanecer, insinuando con elementos de la naturaleza un oscuro erotismo que anticipa el movimiento ultraísta:

Ebrio de luces, de noche,
de brillos, mi cuerpo extiende
sus miembros, ¿pisando estrellas?
temblor pisando celeste.

La noche en mí. Yo en la noche.
Mis ojos ardiendo. Tenue,
sobre mi lengua naciendo
un sabor a alba creciente.

“Posesión” (O.C., p. 172).

Al iniciarse el siglo XX, dos grandes movimientos artísticos, el Modernismo y el Surrealismo marcan nuevas posturas estéticas y abren nuevos cauces a la creación poética. Ambos tienen raíces en Francia, aunque florecen con modalidades propias tanto en España como en Hispanoamérica. Concordamos con Paul Iñe en que el surrealismo español aunque es una estética nueva y experimental, tiene sus raíces en “la historia intelectual y literaria de la nación como en la tradición de lo grotesco español y quizás incluso en las técnicas deshumanizadoras de Góngora” (10).

La colección de poemas en prosa *Pasión de la tierra* (1935) es según su autor: “una ruptura, la única violenta, no sólo con el libro anterior, sino con el mundo cristalizado de una parte de la poesía de la época”... “Es el libro mío más próximo al suprarrealismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista.” (O.C., p. 1461). En esta obra su visión espacial está alumbrada por una luz negra y las inusitadas metáforas revelan “el bullente material de la creación” junto a la angustia del hombre, víctima de la civilización alienadora. Una gran sensualidad y panteísmo erótico permean estos poemas en prosa en los que su autor quebró formas establecidas que recuerdan a *Poeta en Nueva York* de García Lorca. Basten algunos ejemplos:

“Las paredes de níquel no consentían
el crepúsculo, lo devolvían herido”

“La muerte o antesala de consulta” (O.C., p. 182)

“La nada es un cuento de infancia que se pone
blanco cuando le falta el respiro”

“Del color de la nada” (O.C., p. 204)

“Esa dolorosa saliva que resbala y que me está
quemando mis manos con su historia, con su brillo
de cara reinventada para morir en el arroyo que
ignoro entre las ingles”

“Hacia el amor sin destino” (O.C., p. 222).

Esta vertiente suprarrealista se encausa en versos, en *Espadas como la-*

bios (1930-31), libro dedicado a D. Alonso y a otro tres poetas, García Lorca, Altolaguirre y Cernuda. La obra presenta recursos totalmente originales y revolucionarios que Dámaso Alonso califica de “imagen onírica, fungácea, irreductible al desdoblamiento de planos paralelos” (11). Estos poemas son la voz del poeta reinterpretando con su canto al mundo, el mundo inabarcable que él cree contener. “A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte”, dice en uno de sus poemas “Nacimiento último”. Ahora se siente sol, tierra, una avispa “imprecisa”, la brisa de la hora, un jardín cultivado, pensamiento o noche contenida, pero a la vez considera lo absurdo de esta pluralidad del universo y lo engañoso de las apariencias:

Todo está bien. Pero está mejor ser de verdad.
 Ser de verdad lo que es, lo que es solo.
 Por ejemplo, “esperanza”.
 Por ejemplo, “cuadrado”.
 Por ejemplo, “estepario”.
 Todo lo que realmente tiene un sentido.

“Cada cosa, cada cosa” (O.C., p. 313).

Este poema nos recuerda la búsqueda de la desnuda y exacta expresión poética en Juan Ramón, más patente en su segunda época a partir de *Eternidades* (12) según su conocido poema, “El nombre exacto”.

¡Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas!...

Que mi palabra sea la cosa
 misma, creada por mi alma nuevamente. Que por mí vayan todos los que no las
 conocen a las cosas;

(*Leyenda*, p. 422).

En esta etapa más intelectual y ultramodernista, la poesía de Juan Ramón se vuelve hermética y apunta hacia una metafísica, principalmente en su obra *Diario de poeta y mar* (1916) (13). La experiencia de su viaje por el océano Atlántico para contraer matrimonio en América con Zenobia Camprubí, causó esta gran renovación en su espíritu que se manifestó en su poesía. Cielo, amor y mar se funden en estos poemas en verso y prosa. La experiencia, casi mística, le hace crear un simbolismo oscuro, difícil y abstracto. El crítico Predmore ha dedicado un libro a esta “poesía hermética” (14).

Vuelve el cielo su espalda,
 vuelve su espalda el mar, y entre ambas desnudeces,
 resbala el día por mi espalda.

Lo que el día queda
 es lo que dicen todos todo.
 Nuestros tres pechos ¡Dios! están abiertos,
 contra el todo de todos,
 a lo que ignoran todos,
 ¡hacia todo!

“Convexidades” (*Diario*, p. 129).

En *La destrucción o el amor* (1935), obra capital de Aleixandre, por la cual recibe el Premio Nacional de Literatura, el hombre aparece, como el

amante-cósmico. Es un amor visto "como" la destrucción del ser por su integración en otro. El ser humano cuando ama apasionadamente se autodestruye. Amor es muerte, pero en el acto de morir está la vida. El innovador uso de la conjunción "o" como identificativa más que disyuntiva ha sido explicado ampliamente por Bousño. La "o" funde elementos disímiles y amplía las imágenes rompiendo todas las reglas racionalmente lógicas:

"El mar o palma frescas" ("El mar ligero")
 "luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza"
 ("Unidad en ella")
 "Pájaro, nube o dedo que inscribe sin memoria"
 ("Paisaje")
 "Flor, risco o duda, o sed o sol o látigo"
 ("Quiero saber")
 "El mar o pluma enamorada"
 ("El mar ligero")
 "Todo es sangre o amor o latido o existencia"
 ("Plenitud")

Aparte del acoplamiento de elementos disímiles hay una fusión amorosa de elementos naturales y otros creados por el hombre en aparente enumeración caótica como en esta estrofa extraordinaria:

Día, noches, ponientes, madrugadas, espacios,
 ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
 mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
 metal, música, labio silencio, vegetal,
 mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

"Se querían" (O.C., p. 425).

En *Espacio* (1941, 1942, 1954), el gran poema en prosa que es en realidad su autobiografía lírica, Juan Ramón, al hacer un recuento de su vida y obra, emplea todos los recursos poéticos a su alcance, y presenta la totalidad espacial con numerosas enumeraciones en serie: (15)

"Alas, cantos, luz, palmas, olas, frutas, me rodean" Fragmento (I)
 "la mujer, madre, hermana amante" (I)
 "oscuros, rotos, huecos, monstruosos" (I)
 "pájaro, amor, luz, esperanza" (I)

"negra o blanca, americana, asiática, europea, africana,
 oceánica, demócrata, republicana, comunista, socialista,
 monárquica, judía, rubia, morena" (III)
 (Tercera antología, pp. 851-880).

Lo más extraordinario de *Espacio* es que no sólo combina las tres épocas de su autor, sino que también muestra la trayectoria de su concepción espacial.

Primera: Amor al paisaje natal, interiorización y simbolismo impresionista.
 Segunda: búsqueda de la belleza eterna, totalidad, desnudez esencial y evolución hacia una metafísica.

Tercera: Por la belleza alcanza la inmanencia y llega a su concepción del "dios deseado y deseante" en el espacio interior de su conciencia.

Es de una gran significación que el tópico del discurso de recepción de Aleixandre en la Academia en 1949 haya sido: "En la vida del poeta: el amor y la poesía". Releyendo toda su poesía a la luz de este discurso, vemos que la clave central de su poesía es el amor y que hay que hallar en ella: "Como el reflejo armoniosamente integrado, en la suprema unidad del cosmos encendido, del íntimo, intransferible, recóndito suceso de su propio existir" (O.C., p. 1328). Ya había dicho anteriormente, "en la poesía moderna será el cielo, la tierra, sus selvas, su fauna, las estrellas, los soles, la rodante armonía enlazada (como ya anticipó Dante) el posible sujeto de las fuerzas amorosas en perpetua realización" (O.C., p. 1328). El espacio es para Aleixandre por tanto, el amor en movimiento, la fusión de los seres y las cosas que sólo el poeta puede atestiguar en su canto.

Sombra del paraíso (1939-43), es un libro platónico y místico. ¿Es la tierra una inmensa sombra de un bello paraíso perdido?. O ¿es la existencia del hombre un mero reflejo de la felicidad inalcanzable?. En esta doble vertiente, Aleixandre recuerda con dulce placidez la ciudad de su infancia, Málaga, y los afectos familiares como el de su padre y madre. Es un mundo prístino, sin dolor, tal como Dios lo envisionó antes del pecado del hombre que causó su expulsión del paraíso y le llenó de culpa haciéndole cubrir con ropas su desnudez. En estos poemas los elementos se antropomorfizan: "la piedra canta", "la tristeza cierra el poniente", "el rumoroso corazón invade la playa" y en técnica opuesta, lo humano, principalmente la mujer amada, se deshumaniza y adquiere contornos cósmicos: "tu mejilla solar", "astro dulce", "tus ojos eran las luminarias de un cielo condenado", "tu cuerpo... hermoso mar espeso de deslumbrantes bordes". Mas la amada y su amor no son infinito, la amada muere en este paraíso y Aleixandre exclama "Humano, nunca nazcas". Una honda sed de infinito brota de esta poesía. En el último poema "No basta" el poeta confía a la madre que a la vez es la tierra:

que el mar no baste, que no basten los bosques,
que una mirada oscura llena de humano misterio,
no baste: que no baste, madre, el amor,
como no baste el mundo.

"No basta" (O.C., p. 597).

El poeta parece negar todo lo que antes le había deleitado en el universo y en las relaciones humanas y en este poema confiesa "un vacío de Dios" y una "ausencia de Dios" que le angustian a su regreso del "paraíso".

En un aforismo de su *Estética y ética estética*, Juan Ramón dijo: "Si el arte copiara la naturaleza por copiarla, sería absurdo; la copia, en amor, por perdurarla" (p. 202). El amor en Juan Ramón es una ascensión estética y espiritual a lo absoluto a través de los elementos.

Recordemos el hermoso poema "Renaceré yo":

Renaceré yo piedra, y aún te amaré mujer a tí.
Renaceré yo viento, y aún te amaré mujer a tí.
Renaceré yo ola, y aún te amaré mujer a tí.

Renaceré yo fuego, y aún te amaré mujer a tí.

(*Leyenda*, p. 563).

Este poema pertenece al libro de plenitud de Jiménez, *La estación total* (1923-36). Su espíritu aquí encuentra el equilibrio entre el ser y el estar. Se siente “otoñado”, “pleno”, “libre”, “florecido”, integrado y gozoso en la naturaleza que le rodea y lo expresa en términos sensoriales:

Y se mece la flor con el olor más rico de la carne, olor que se entra por el ser y llega al fin de su sínfin, y allí se pierde, haciéndonos jardín. La flor se mece viva fuera, dentro, con peso exacto a su placer. Y el pájaro la ama y la estasía, y la ama, redonda, la mujer, y la ama y la ama y la besa en medio el hombre.

“Flor que vuelve” (*Leyenda*, p. 557).

El poeta Aleixandre en *Historia del corazón* (1945-1953) canta por todos los hombres con un profundo sentimiento de hermandad y solidaridad. El tema del sufrimiento por la experiencia cotidiana y la injusticia social, el paso de la niñez a la vejez, el amor y finalmente la muerte son experiencias compartidas por todo el género humano. La visión cósmica de la naturaleza de acentuado lirismo en sus libros anteriores, cede a lo anecdótico para compartir esta “historia”. El espacio es sólo fondo a lo humano, se relega a un segundo plano como en este poema:

Como en una roca que en el torrente devastador
se va dulcemente desmoronado,
rindiéndose a un amor sonorísimo,
así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente
entregando
yo yo veía el poderoso sol lentamente morderle
con mucho amor y adormirle
para así poco a poco tomarle, para así poquito
a poco disolverle en su luz.

“El viejo y el sol” (*O.C.*, p. 725).

Por la poesía, expresión suprema de la belleza, Juan Ramón alcanza una “ética-estética”, su verdad. Por la belleza en conciencia, su espacio interior, asciende a su “dios deseado y deseante”. Casi al final de su vida en sus “penúltimas” confesó que “todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios” (16). La obra cumbre de Juan Ramón, *Dios deseado y deseante* revela este hallazgo de Dios a través de una experiencia mística natural, según la define Osvaldo Lira (17). Un gran amor resulta de esta experiencia personal (por esto usa minúscula al referirse a su “dios”) y describe su grandiosa visión en una serie de poemas que revelan su plenitud de Dios en términos sensoriales con las más hermosas manifestaciones de la naturaleza. Sirva de ejemplo esta estrofa:

Dios, circula el amor gustador y oloroso, y cantando circula, tocante y mirador, porque eres mi flor y mi fruto en mi forma, porque eres mi espejo en mi idea (idea, forma, espejo, fruto y flor, y todo único) porque eres mi música, dios, de todo el

mundo, toda la música de todo el mundo con la nada.

“De compañía y de hora” (*Leyenda*, p. 677).

Flor y fruto, formas perfectas de la creación en la naturaleza, son metafóricamente paralelos a su perfección como hombre, reflejo de Dios.

En la última obra que trataremos de Aleixandre, *En un vasto dominio* (1958-1962), considerada por Bousoño y José O. Jiménez su obra de mayor importancia, el poeta sintetiza su visión espacial y humana. De la pasión cósmica y erótica en su poesía anterior, adopta una actitud más serena y contemplativa. El material es muy diverso y combina su amor por la naturaleza con una honda solidaridad con los seres que viven en ella. De ahí el título del libro, *En un vasto dominio*. En todos los paisajes de este volumen, siempre aparece una presencia humana, gentes del pueblo, viejos, niños, personajes de la historia y del arte en los eventos de la época; vivencias y meditaciones. Todo está incorporado.

Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa,
jadea o suspira, y late
aquí en la orilla. Moja
tu mano, tiente, tiente
allí el origen único,
allí en la infinitud
queda aquí, en tí, aún espumas.

“Materia única” (O.C., p. 963).

Dios aparece muy raramente en la poesía de Aleixandre. Su inspiración fundamental brota de un gran amor a la vida en el mundo que le rodea, según confesó a Dámaso Alonso en una carta en 1940:

Por eso el amor personal, es decir, individual, en mí trasciende siempre en imágenes a un amor derramado hacia la vida, la tierra, el mundo. ¡Cuántas veces confundido a la amante con la amorosa tierra que nos sustenta a los dos! En el fondo no es más que el ansia de unificación, de la cual el amor no es más que un simulacro, el único posible en la vida, porque su cabal logro no está más que en la verdadera destrucción amorosa: en la muerte.

(O.C., p. 1561)

Para el poeta Aleixandre, la vida es lo real, el tiempo dado la única existencia, la gran fuerza cósmica de Dios es revelada en la totalidad de la creación que se renueva eternamente y sólo el amor nos puede conducir en vida a la “unificación”, siendo la muerte la integración definitiva.

En ambos poetas Jiménez y Aleixandre, el espacio interiorizado activa una conciencia lírica creadora de mundos poéticos con nuevas y originales asociaciones intensamente subjetivas, pero con una gran diferencia: la poesía en Juan Ramón revela la divinidad inmanente y trascendente. Su espacio poético final es un cántico a ese descubrimiento.

NOTAS

- (1) Juan Ramón Jiménez, *Tercera antología poética*, Madrid, Editorial, Biblioteca Nueva, 1957, p. 1014. Este poema pertenece a la obra *Animal de fondo*, que es la primera parte de *Dios deseado y deseante*. Los textos y poemas serán tomados de esta edición.
- (2) Juan Ramón Jiménez, en *Estética y ética estética*, V. Cuadernos de Juan Ramón Jiménez, Madrid, 1960, p. 205.
- (3) Vicente Aleixandre, *Obras completas* con prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1968, p. 1579. Bajo "Otros apuntes para una poética". Todas las citas de Aleixandre serán de esta edición.
- (4) Hacia 1934 se habla del "panteísmo naturalista" de Aleixandre. Ver a Vicente Granados, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 29. Para D. Alonso, Aleixandre es un "místico panteísta" en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958, p. 327. Alfonso Alvarez Villar analiza este aspecto en un artículo "El panteísmo en la obra poética de Vicente Aleixandre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIX, 175, 1964, 178-84. Kessel Schwartz en *Vicente Aleixandre*, New York, Twayne Publishers, 1970, habla de la influencia panteísta e impresionista de Jiménez en Aleixandre y su grupo poético. Entre los que hablan del misticismo y panteísmo de Jiménez mencionaremos a Walter T. Pattison, "Juan Ramón Jiménez, Mystic of Nature", *Hispania*, XXXIII, I, 1950, 18-22. Carlos del Saz Orozco, *Dios en Juan Ramón, desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de J. R. J.*, Madrid, Razón y Fé, 1966. Joseph A. Feustle, *Poesía y mística* (Darío, Jiménez y Paz), Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1978. Osvaldo Lira S.S.C.C., *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Estéticas, 1970. Ceferino Santos Escudero, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. El influjo oriental en "Dios deseado y deseante"*, Madrid, Gredos, 1975. Graciela Palau de Nemes, "Tres momentos del neo-misticismo poético del 'Siglo Modernista': Darío, Jiménez y Paz" en *Estudios sobre Rubén Darío*, Editor Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 536-552.
- (5) En el prólogo a *Obras Completas* de Aleixandre, p. 21.
- (6) *Tercera antología*, p. 1017.
- (7) Osvaldo Lira, p. 23. También en esa primera época fue inspirado por el paisaje francés durante su estancia en ese país.
- (8) Ver a Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 45.
- (9) Ver a Kessel Schwartz, en Nota 4.
- (10) Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, p. 275.
- (11) Dámaso Alonso, *Poetas españoles*, p. 327.
- (12) Este libro ha sido retitulado *Arenal de eternidades* y el poema adquirió un título, cumpliendo los planes del poeta en cuanto a una revisión de su obra total bajo el título *Leyenda*. En ésta, gran número de poemas han sido prosificados. Edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial, 1978.
- (13) Juan Ramón Jiménez, *Diario de poeta y mar*, Buenos Aires, Losada, 1957. Las citas de esta obra serán de esta edición.
- (14) Michael P. Predmore, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El "Diario" como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.
- (15) María Teresa Font, *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Insula, 1972. Ver págs. 203-204 para más ejemplos. En este libro se estudia el poema en su totalidad.
- (16) Notas a *Animal de fondo*, *Tercera antología*, p. 1018.
- (17) Para Osvaldo Lira, la experiencia mística (o de Dios) se da en dos modalidades: la natural y la sobrenatural. Juan Ramón en su opinión participa de la primera o natural y San Juan de la Cruz de la sobrenatural, por la Gracia de Dios. Juan Ramón es "un poeta que en la sola esfera de los valores naturales apura hasta sus últimos límites la experiencia de su subjetividad transcendente, haciéndola desembocar en la experiencia de Dios como Existir subsistente y perfectísimo" (197-201).

INTENTOS DE TRANSCENDENCIA ESPACIALISTA EN DARIO Y JIMENEZ: "VENUS" Y "ETERNIDAD, BELLEZA..."

Por Graciela Palau de Nemes
University of Maryland

En su obra *An Essay on Man*, Ernst Cassirer, refiriéndose a la percepción humana del tiempo y el espacio, menciona que Kant considera el espacio como la forma de nuestra experiencia externa y el tiempo como la forma de nuestra experiencia interna. (1) En la literatura hispánica, los modernistas convirtieron el espacio en otra forma de experiencia interna y éste asumió la importancia que había tenido el tiempo en relación a las cuestiones de orden transcendental.

Un repaso de las muchas encuestas que se libraron en las revistas literarias de la primera década del siglo XX, a raíz de la iniciación del modernismo, revela ya el carácter de la nueva sensibilidad, equivocado por la crítica posterior y en vías de comprensión por la crítica más reciente, que va entendiendo cómo se cumple *el siglo modernista* del que hablara Juan Ramón Jiménez. (2) En 1907, contestando a una encuesta iniciada por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en la revista *Nuevo Mercurio*, Amado Nervo se refiere a esa interiorización del espacio. En su opinión, el hombre no había sabido ver la naturaleza hasta hacía unos pocos años y dice de su época: "los sentidos de la especie, singularmente los sentidos del poeta, que es el ser representativo por excelencia, de la humanidad, se han ido afinando y hemos empezado a ver *hacia adentro*". (3) Habla Nervo de una nueva visión de la naturaleza que va más allá de los accidentes obvios como la montaña, el mar, los astros. Se refiere al ensanchamiento del concepto del espacio perceptible en todos los hombres en general y en los poetas modernistas en particular. Cito de sus declaraciones de 1907: "Hemos comprendido ... que lo verdaderamente grande en el Universo, las fuerzas que lo rigen, y la explicación de sus enormes destinos, está en lo infinitamente pequeño, en lo imperceptible, en lo invisible; que hay rumores más vastos que el rumor del viento, luces más admirables que la luz de los astros, perfumes más suaves que el perfume de las flores; pero que es fuerza dilatar los oídos y los ojos y las alas de la nariz para percibirlos" (pág. 795).

En esta poética declaración Nervo dice, en efecto, que la verdadera clave del Universo está en lo que existe más allá de la percepción de los sentidos, pero que la naturaleza y los sentidos son las vías de comunicación. Nervo habla de realidades que pertenecen al mundo sensible. Su temprana declaración ha sido reiterada más recientemente por su compatriota Octavio Paz, quién desde su obra "El caracol y la sirena", incluía en *Cuadrivio*, de 1965,

viene reexaminando el modernismo. En este ensayo dice Paz que Darío redescubre “la solaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres”. (4) Entendamos por naturaleza el conjunto de las obras de la creación por oposición a las del hombre, conjunto que comprende al universo en su totalidad. Para penetrar en ese mundo incognoscible, o en lo incongnoscible de él, los modernistas se proyectaron más allá de su propio espacio perceptible. Paz concuerda con Cassirer, que nos recuerda que en la historia de la cultura humana el hombre buscó en los cielos su propia reflexión y el orden de su universo humano, y añade: “He felt that his world was bound by innumerable visible and invisible ties to the general order of the universe —and he tried to penetrate into this mysterious connection—” (pág. 48). Este esfuerzo es patente muy en particular en la obra de los dos maestros del modernismo hispánico: Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

En las cosmografías de Darío y Jiménez existen las diferencias relacionadas con sus circunstancias históricas y territoriales. Darío no era hombre de campo ni de acendrada formación religiosa. En su cosmovisión aprovecha ideas ajenas afines a su temperamento, espacios terrestres, aéreos y acuáticos consagrados en otras literaturas. Juan Ramón, nacido y criado en el campo, junto al río y no lejos del mar; educado e influído por los jesuitas y como español, con arraigue en sólidas y viejas creencias religiosas, llega a la concepción de un orden cosmogónico a través del contacto directo con las fuerzas naturales de su propio ambiente y en armonía con la simbología de una fuerte tradición religiosa, aunque después la cuestionara. De estas circunstancias nace la diferencia en la visión espacialista transcendental de ambos poetas. (5)

Una comparación de dos poemas claves, de la época de la maestría de Darío y Juan Ramón muestra su utilización del espacio como dimensión transcendental con las peculiaridades propias de las mencionadas circunstancias, que anticipan los fallos o logros de su búsqueda místico-poética. Me refiero al recurrido soneto “Venus”, de *Azul*, el primer gran libro modernista de Darío, y al poema sin título de Juan Ramón, cuyo primer verso es “Eternidad, belleza...” de la colección *Piedra y cielo*, de su segundo período, el de la *poesía desnuda*. (6) La selección se ha hecho atendiendo a la evolución de la poesía de estos autores: tanto Darío como Juan Ramón escriben estos poemas antes de dar sus obras más conclusivas, es decir, las *Prosas profanas* y los *Cantos de vida y esperanza*, en el primer caso y en el segundo, *La estación total* y *Dios deseado y deseante*, del que es parte *Animal de fondo*. A continuación los poemas:

“Venus”

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

A mi alma enamorada, una reina oriental parecía
que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triumfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.

‘¡Oh reina rubia! —díjeme—, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,

y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.’
El aire de la noche, refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.

(Darío)

“Eternidad, belleza...”

Eternidad, belleza
sola, ¡si yo pudiese,
en tu corazón único, cantarte,
igual que tú me cantas en el mío,
las tardes claras de alegría en paz!

¡Si en tus éxtasis últimos,
tú me sintieras dentro,
embriagándote toda,
como me embriagas todo tú!

¡Si yo fuese —inefable—
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin!

(Juan Ramón)

La belleza, motivo favorito de los modernistas es el objeto de que se habla en ambos poemas. Los hablantes quieren poseerla y expresan estas ansias de posesión. El vocabulario y la construcción son típicos de los autores respectivos: el soneto alejandrino de Darío, de diecisiete sílabas, representa su empeño modernista de renovación de la métrica y el poema de Juan Ramón, en verso libre es otra manera de desnudar. El perfil sonoro del primero, con su ritmo interno y las exquisitas figuras de significación, por ejemplo: “Venus bella tamblando lucía, / como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín”, o “Triunfante y luminosa, recostada sobre un palanquín” son propias del estilo preciosista del modernismo hispanoamericano. El vocabulario del poema de Juan Ramón carece de exquisiteces y es típico de su nueva manera de poesía desnuda.

El soneto de Darío lleva un título modernista por excelencia: “Venus”. Como objeto del poema encarna los dos conceptos más caros al movimiento: el amor y la belleza; pero vista como astro es también símbolo de la dualidad u oposición característica del mismo, ya que el planeta, al este del sol, aparece como la estrella de la tarde y al oeste, como la del amanecer. Juan Ramón también utiliza en su obra a Venus como símbolo del amor y la belleza y de la dualidad; pero en el poema que comento no se habla de Venus sino de la *belleza sola* que es la eternidad, concepto de mayor profundidad (7). Aún así, los dos poemas, el de Darío y el de Juan Ramón exhiben las características esenciales de la sensibilidad modernista: la exaltación de los sentidos y por ende el ensanchamiento del ser y la sublimación de la carne que llevan al pan-erotismo en la expresión. Darío o el hablante de su poema quiere poseer a Venus “en siderales éxtasis” y Juan Ramón quiere que la belleza lo sienta

a él dentro en sus "éstasis últimos". Ambos poetas-personajes representan el conflicto de alma *vs.* cuerpo o vice versa, queriendo dotar al alma de los mismos atributos que el cuerpo, anticipación de una sensibilidad ya común en las postrimerías del siglo XX. Pero hay una diferencia de actitud en los hablantes de estos poemas: el de Darío es un ser escindido: "mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti", dice; mientras que en el poema de Juan Ramón se afirma la indivisibilidad del yo: "si yo pudiese, / en tu corazón único, cantarte".

La consciencia de la dualidad del ser en Darío, con vestigios de ortodoxia cristiana, corresponde a lo que Paz llama restos del cristianismo, devastado por la razón crítica y el positivismo: "Las creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas son —dice Paz— más que creencias, búsqueda de una creencia". (8) Y como para confirmarlo, el símbolo favorito para el alma, en Darío, es Psiquis, la dual mariposa-alma griega recogida por Darío de la doctrina pitagórica que expone Edouar Schuré.

En su prolija exposición del pensamiento poético de Darío, Arturo Marrasso cita de Shuré, de cuyo *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* (Paris, 1889), bebió el gran nicaragüense: "Psiquis ha venido desde los abismos, desde el doble abismo de la materia donde ha sido fuerza ciega e indirecta en el mineral, individualizada en la planta, instinto en los animales, ha venido en el transcurso de misteriosos viajes, de encarnaciones, de cielos planetarios a ser el alma del hombre. Esta alma es una parcela de la gran alma del mundo, una chispa del espíritu divino, una nómada inmortal. El alma humana, la divina Psiquis, es la sola alma que viene del cielo y retorna a él después de la muerte" (9).

Contrario a Darío, Juan Ramón en su obra llama al alma, *alma* y en el poema que comento no la nombra. Como buen español, no se siente escindido aunque se sabe una totalidad hecha de dos entidades opuestas y esto es obvio en este poema en que el hablante quiere ser parte de la *eternidad-belleza sola* a través de los atributos de la carne, pero desencarnados. En la estrofa:

¡Si yo fuese —inefable—
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin!

la enumeración "olor, frescura, música, revuelo" alude a las propiedades de los sentidos independientes del ser "sintiente", que es otra manera de espiritualizar. "Si yo fuese lo que no soy", implica el hablante, "pero con los atributos de lo que soy", deseo igual al del poema de Darío: "Si mi alma pudiera amarte con los atributos de mi cuerpo".

Leyendo estos poemas con atención al papel que hace el espacio, se ve que el anhelo de estos hablantes es penetrar en la misteriosa dimensión del orden cósmico, trascender pero no a través del orden temporal tradicional, es decir, por el progreso del tiempo, por vía de la desmaterialización que ocasiona la muerte, sino por la conquista de un espacio que les está vedado, pero al que pudiera servir como puente el espacio perceptible de la habitación actual, espacio armónico, no-conflictivo en ambos poemas. En "Venus", en

la descripción del espacio que ocupa el hablante, está representada esta armonía: “en la tranquila noche”; jardín “fresco y callado”; “el aire de la noche, refrescaba la atmósfera cálida” y en el poema de Juan Ramón, las tardes son “claras de alegría en paz”. Pero existe una gran diferencia en la visión del espacio transcendental en estos poemas. En el de Darío, este ámbito es, de nuevo, retazo de una creencia, el mítico cielo y este cielo está descrito como un espacio conflictivo: es “oscuro”, es “la profunda extensión” y en el verso último es “un abismo”: “Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar”. El hablante establece una distancia insuperable entre él y el ámbito anhelado, negando cualquier posibilidad de comunicación.

En su valioso estudio sobre los temas de Darío, Salinas llamó a “Venus” un poema “verdaderamente profético” y comenta: “El nombre de la estrella es la base de todo el equívoco. Venus, diosa patrona del amor, emblema del placer carnal, purifica su ser, cuando se la mira en lo alto del cielo vuelta estrella. Pero a su vez la estrella, con lo que tiene de celeste e ideal, se carga, por su solo nombre venusiano de lo posible y deseable accesibilidad que tiene todo lo que puede ser alcanzado por los sentidos.... Nada dice la dual amada, Venus-estrella, pero mucho expresa no con palabras, sí con su triste mirar. Es presagio de imposibilidad, augurio de que jamás podrá ser poseída. Si se la prende por lo que tiene de Venus, se huirá al cabo por lo que tiene de estrella. Se presenta con tierna melancolía el final de la tragedia”. (10) Y Paz, en “El caracol y la sirena”, también se refiere al conflictivo final del poema: “Poema negro y blanco, espacio palpitante en cuyo centro se abre la gran flor sexual ‘como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín’. El verso final es uno de los más punzantes de nuestra poesía: ‘Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar’. La altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer” (pág. 35). El mismo Darío, posteriormente, en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, autobiografía del poeta-personaje, declara que el abismo de la visión externa es reflexión del propio abismo interior:

y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.
(“Yo soy aquel...”)

En este importante poema autobiográfico, Darío describe los espacios conquistados, pero siguen siendo espacios-puentes por los que aún no logra llegar al mítico cielo: la *sagrada selva* y el *bosque ideal*: “peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía”; “bosque ideal que lo real complica, / allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela”. La selva y el bosque son espacios terrestres, tupidos, creaciones de una visión conflictiva de la vida, no-respuesta, no-solución a la búsqueda o cuestionamiento del orden del universo, espacios que substituyen en vez de reflejar el tradicional ámbito: *cielo*, al que Darío quiere trascender en “Venus”. El mismo poema “Yo soy aquel...” confirma la no-resolución del conflicto:

Y la vida es misterio; la luz ciega
y la verdad inaccesible asombra;
la adusta perfección jamás se entrega,
y el secreto ideal duerme en la sombra.

“Venus” le negaba al poeta modernista la posibilidad de comunicación con el tradicional espacio simbólico de la transcendencia. Después de Darío y con la excepción de Martí, la poesía modernista hispanoamericana es una crónica de los esfuerzos, por parte de los poetas-personajes, de ascender y trascender el espacio de su habitación existencial. La búsqueda continúa en la mejor poesía posterior y el conflicto se resuelve años después con la invención de una transcendencia horizontal en el mismo espacio del hablante, creada por Octavio Paz en su poema “Blanco”, de 1967.

En el caso de Juan Ramón, el poema “Eternidad, belleza...” es también un vaticinio del porvenir de este intento de transcendencia espacialista en la poesía hispana del siglo XX. Pero en su poema no hay diferencia entre el espacio habitado por el hablante y el de la *eternidad-belleza sola*. Al contrario, las propiedades del espacio cósmico son transferidas al espacio del hablante desde la primera estrofa: “¡si yo pudiese, / en tu corazón único, cantarte, / igual que tú me cantas en el mío, / las tardes claras de alegría en paz!”. Es decir, que no se trata de ascender a otro ámbito, sino de querer tener un testimonio del ámbito transcendental en el propio, de saberse sentido en el interior de la totalidad. Las frases: “¡Si... tú me sintieras dentro”, “¡Si yo fuese... en la infinita primavera pura / de tu interior totalidad” son importantes figuras de significación.

La unión del hablante con esta *eternidad-belleza* por quien ha querido ser poseído y que, contrario al hablante del poema de Darío, él cree poseer de algún modo, aunque incompleto en este poema de *Piedra y cielo*, se realizará muchos años después en un espacio transcendental que duplica las características del habitado por el poeta; pero desnudado y convertido en ríos-mares-desiertos. En la vía que lleva a esta transcendencia, vía místico-poética, el proceso evolutivo remeda al de la mística española: con una vía purgativa que purifica (el desnudar de la poesía); con una vía iluminativa (la de los logros de la poesía desnuda), con su *noche oscura* (la duda y angustia de haber trabajado en vano); y una vía unitiva (la del encuentro en *Animal de fondo* con un dios posible por la belleza). El pasaje se efectúa con un movimiento vertical como el tradicional; pero en este neo-misticismo, el poeta no asciende a ningún mítico cielo sino que el espacio transcendental “desciende” al suyo, por así decirlo, “descenso” que no ha de tomarse en un sentido literal porque se trata de un ya estar sumido en un *fondo de aire* contenedor de la transcendencia. En “Todas las nubes arden”, poema descriptivo de la mística unión se puede apreciar este fenómeno:

Todas las nubes que existieron,
que existen y que existirán,
me rodean con signos de evidencia;
ellas son para mí
la afirmación alzada de este hondo
fondo de aire en que yo vivo;
el subir verdadero del subir
el subir del hallazgo en lo alto profundo (T. A. P., 972).

Este espacio ya estaba anunciado en “Eternidad, belleza...”, poema en que el hablante se refiere a una “interior totalidad sin fin”. Como se vaticinó al comienzo del modernismo, era necesario volver a sentir la solaridad entre

el hombre y la naturaleza y ver, no sólo hacia fuera, sino hacia dentro, refinando los sentidos. También era necesario desnudar a Venus, como vehículo de trascendencia, dejarla en llama viva de amor y belleza, desnudando también los sentidos en llama viva de amor. Este fue el gran hallazgo de Juan Ramón, más que hallazgo, re-descubrimiento de un proceso no extraño a su cultura, el de la mística española; pero con otros fines que corresponden a otra etapa histórica. El hombre es producto de sus circunstancias y como dijo Heráclito, no cruzamos dos veces el mismo río. Pero el neo-misticismo espacialista juanramoniano es un legado único a la poesía española moderna.

NOTAS

(1) New Haven, Yale University Press, 1944, pág. 49. Las citas de Cassirer se remiten a esta edición de la que doy la pág. en el texto.

(2) Ver: "El siglo XX, siglo modernista", en J.R.J., *El Modernismo. Notas de un curso* (1953). Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962, pág. 50. El "siglo modernista" de que hablaba J.R. se entiende si se tiene en cuenta que el modernismo inició una búsqueda de carácter espiritual. Este aspecto le entendió, temprano, Federico de Onís, que en su "Introducción" a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (2da. ed. New York, Las Américas, 1961), definió el modernismo como "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX" (pág. XV). Ned J. Davison, en *The Concept of Modernism In Hispanic Criticism* (Boulder, Colorado, Pruett Press, Inc., 1966), hace el repaso de los diferentes puntos de vista en cuanto al modernismo y categoriza como uno de sus aspectos la búsqueda de carácter espiritual y el misticismo (págs. 24-25) y Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974), dice: "Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo y de ahí que se empeñe en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el modernismo fue un estado de espíritu... Los superficiales han sido los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual" (pág. 127).

(3) "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, núm. 7, julio 1907, pág. 795.

(4) *Cuadrivio*, 2da. ed., México, Joaquín Mortiz, 1969, pág. 58.

(5) Cualquier influjo oriental que se ha visto en la obra de J.R.J. no altera el hecho de que sus símbolos arrancan de su ambiente y su cultura y se modifican y evolucionan no por mera influencia extranjera sino por lógica evolución del pensamiento español y occidental a tono con las corrientes de la época. Sobre "El influjo oriental en *Dios deseado y deseante*", véase Ceferino Santos-Escudero, *Símbolos y Dios en el último J.R.J.*, Madrid, Gredos, 1975.

(6) Aspectos del poema "Venus" de Darío fueron comentados por Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948. Un amplio y acertado análisis estructural de este poema está incluido en Keith Ellis, *Critical Approaches to R.D.*, University of Toronto Press, 1974. Paz, en "El caracol y la sirena" lo llama el primer poema de Darío que es "realmente una creación, una obra" (pág. 34).

(7) Por ejemplo, en el poema de su última época, de "Ríos que se van" titulado "Sólo tú": "¡Sólo tú, más que Venus/ puedes ser / estrella mía de la tarde / estrella mía del amanecer!". En la *Tercera antología poética (1898-1953)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1957, pág. 1033. Abreviaremos a T.A.P. dando la pág. en el texto al volver a citar de esta colección.

(8) En *Los hijos del limo*, pág. 127.

(9) Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Rep. Argentina, 1934, pág. 224.

(10) Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, págs. 56-57.

LECTURAS EN MOGUER:
ROSSETTI Y SHAKESPEARE

Por Howard T. Young
Pomona College, Claremont, California

“Soledad literaria, la fusión de todo, vida libre y lectura”. (1) Con estas palabras caracterizó Juan Ramón los siete años que vivió en Moguer después de su triunfo modernista-simbolista a fines del siglo en Madrid. De las copiosas y variadas lecturas —se trata de un devoralibros casi tan feroz como Unamuno— que hizo Juan Ramón durante este exilio agridulce, quisiera hacer destacar en este ensayo contactos sostenidos con la obra de Dante Gabriel Rossetti, figura clave del prerrafaelismo, vertiente inglesa del simbolismo, y con el más famoso de los dramaturgos europeos, Shakespeare.

Como he hecho notar en otros lugares, (2) mucho antes de conocer a Zenobia, Juan Ramón se interesaba vivamente por la literatura del mundo de habla inglesa. Ahora bien, aunque en Moguer la mayoría de sus lecturas tenían que ver con los clásicos españoles y con algunos autores franceses del romanticismo y simbolismo, no pasaba por alto las letras de Inglaterra. Aun en aquel entonces, como veremos, presenciaba el poeta la influencia decisiva que habían de tener sobre él las letras del norte.

Ausentes sus amigos (los Martínez Sierra en Bruselas, Achúcarro en Alemania, y el buen Dr. Simarro en casa, agobiado por las enfermedades), fatigado de la capital y añorando sus Andalucía de mármoles y luces, Juan Ramón abandonó Madrid en el otoño de 1905 para volver a su pueblo natal. En Moguer se quedó, con pocas interrupciones que sepamos —un viaje a Lourdes en 1910-1911— hasta regresar de nuevo a Madrid el 29 de diciembre de 1912. (3) Este claustro, como lo llama Graciela Palau (pág. 498), representa una época cuyos detalles están por completarse. Son siete años de lucha psicológica contra el espectro de la muerte (exacerbada y sostenida por la supuesta “taquicardia”), de lucha económica ocasionada por la merma de los lagares de la familia y el decaimiento comercial del pueblo. Son años también en que el sueño de la mujer toma varias configuraciones: por el lado erótico en la tradición decadente de las *Baladas para después* y en el singular *Libros de amor*; (4) por el lado espiritual en la idealización de lo femenino que luego se proclamará en el icono de la mujer desnuda, fusión cabal de lo erótico y lo ideal.

Evidencia el claustro una prodigiosa actividad literaria. Entre los años 1908 y 1914 con materia escrita en Moguer, da a la imprenta el poeta diez libros. Le quedan manuscritos suficientes para nutrir después siete volúmenes póstumos. Entre todo esto, se destaca su regalo a la literatura universal. La

versión temprana de *Platero y yo* data de los primeros años del claustro. Pensaba Juan Ramón incluir esta prosa poética en un volumen titulado "Baladas de primavera" (Palau, pág. 544) y lo tenía casi todo escrito en 1907. Su publicación el 12 de diciembre de 1914 convirtió a Moguer en un lugar literario seguramente tan célebre como el de La Mancha. En efecto, tenía el poeta razón cuando caracterizó a los siete años como "una soledad literaria".

Parte entrañable de la literatura es el acto de leer. "La soledad del sabio sería el ideal perfecto", escribió a Rubén Darío, pero en la misma carta subrayó lo mucho que el sabio moguerense necesitaba mantenerse al día en la lectura, pidiendo a Rubén las últimas noticias de los libros de París "que deban ser leídos" (5) Languidecía mucho en su pueblo natal, sin duda, pero también devoraba lo impreso, como siempre lo había hecho desde sus años universitarios: "Y leía, leía atropelladamente, revueltamente, cuando caía en mi mano: versos, novelas, etc". (6)

Ningún cuadro consecutivo de tanta lectura apasionada y desordenada puede hacerse por completo. (7) Sin embargo las consecuencias de ella se hallan por todas partes no sólo en los entresijos de su obra sino también en traducciones, notas, y recuerdos, y en los mismos libros leídos en forma de acotaciones y subrayados.

La voracidad de la lectura brota en parte del hambre intelectual, y sobre todo, en el caso de Juan Ramón de expresar la plenitud del mundo que él vivamente siente desde su adolescencia. Le urge leer y comunicar en poesía el espectáculo profundo natural revelado por su conciencia. "Continente de estrellas", una viñeta de *Por el cristal amarillo*, describe al adolescente asomado a su balcón de la Calle Nueva contemplando las estrellas esparcidas por el cielo moguerense. Se llena el joven de ansias de expresar "el espectáculo sobrecogedor de altura y lejanía". Fray Luis del siglo XX, el andaluz no se libra de su "ansia ardiente" pensando en el amor sagrado al fondo de la bóveda nocturna. Su resolución la encontrará en el acto mismo de crear poesía, recurso nada sorprendente después del resucitamiento del poeta-vidente llevado a cabo por románticos y simbolistas. Escribir poesía pero también leer la de otros poetas, otras "Torres de Dios", como los llamaba Rubén, cumpliendo con la tradición romántico-simbolista. Lo que nos llama la atención en la viñeta que comentamos es el hecho de que Juan Ramón espere hallar lo más enjundioso de su inspiración no en las obras de su lengua nativa sino en las de los poetas extranjeros: orientales y septentrionales. Dice así:

Yo no tenía entonces mayor ilusión, mejor esperanza... que espresar con palabra lírica aquel espectáculo sobrecogedor de altura y lejanía, inmensamente acercadas. A veces, en los poetas que leía, los extranjeros sobre todo, y sobre todos los orientales, mejor o peor traducidos, pero integrados por mí, creía yo que encontraba algo que se unía a mi deseo, aproximándome un poco; pero no era aquello lo que yo quería ni, sobre todo, lo que yo sabía. Yo pensaba que acaso otros poetas que yo no conocía o no podía leer aún, más orientales todavía o más setentrionales tal vez, acostumbrados, soñaba yo, a visiones más internas del cielo, me espresarían aquello; creía yo ver aquello en libros raros y naturales a un tiempo, cuya letra yo entendía sin leerla... (8)

Junto a una visión casi mística del libro universal que recuerda a Mallarmé y a Borges está la noción bien clara de las oportunidades heurísticas de la literatura. Para aprender la lección más profunda no cabe duda: hay que

atenerse a las enseñanzas de los poetas del este y del norte. Quedan así señalados los confines del cuadrante que gobierna la brújula poética de Juan Ramón.

Con Luisa Grimm de Muriedas, una nortamericana a quien conoció en casa de los Martínez Sierra en 1905, mantenía Juan Ramón durante los años moguerenos una correspondencia extensa y sentimental. (9) En sus cartas el poeta hacía protestas de amor y sugirió que la infeliz Luisa, ya separada de su marido intemperante y de mal genio, se divorciara para casarse con el que escribía *Platero y yo*. Por su parte, Luisa se limitaba a instarle que leyera a Shelley, "el gran soñador", según ella, a Walter Pater, Francis Thompson, Alice Meynell, Yeats y sobre todo a Byron, el poeta predilecto de ella. Le copió la "Ode on Melancholy" de Keats, inspirada sin duda por la sempiterna condición semejante de su amigo, y éste replicó en 1911 con todo un poema preguntando por la rosa que, según Keats, podía absorber el dolor. (10) Todas las indicaciones de la fina señora de Filadelfia se insinuaron en la mente de Juan Ramón; a algunos de los poetas les hizo el homenaje de la traducción, a otros los recordaba mucho en sus divagaciones: no hacía caso omiso de ningún nombre mencionado por Luisa.

Jamás podía resistir Juan Ramón las admoniciones de las mujeres bellas y cultas, pero no debemos suponer que sólo por medio de Luisa entrasen aires del norte. Las páginas de *Helios* abrigaban a muchos autores ingleses y norteamericanos. También existía la conocida anglofilia de Unamuno. En 1907, el año en que Luisa le recomendaba a los poetas románticos ingleses, Unamuno mandó a Moguer un ejemplar de su primer libro de poemas que acaban de publicarse. Juan Ramón ha reconocido la importancia de las *Poesías* de Unamuno para él y también para Antonio Machado, (11) y sin duda tuvo ocasión de fijarse en las traducciones que hizo Unamuno de Coleridge. El *Rosario de sonetos líricos* (1911) de Unamuno utiliza un epígrafe de Hazlitt que alaba la forma del soneto. Tres años más tarde al terminar la serie sostenida de *Sonetos espirituales* Juan Ramón también se sirvió de un epígrafe en inglés. De D. G. Rossetti copió estos versos: "A sonnet is a moment's monument, / Memorial from the soul's eternity / To one dead deathless hour." Fue Luisa quien le había prestado los sonetos de Rossetti en 1905, pero seguramente el ejemplo de Unamuno no se le escaparía. (12)

El nombre de Dante Gabriel Rossetti se invocaba mucho en los periódicos y revistas a fines del siglo en España, apareciendo a veces junto a los de Baudelaire y D'Annunzio, colocándolo así en el numeroso grupo de escritores simbolistas-decadentes. (13) Recordamos que Luisa le prestó a Juan Ramón un ejemplar de los sonetos de Rossetti. La predilección de Juan Ramón por el pintor-poeta era bastante conocida. María Martínez Sierra, de viaje en Londres, hizo una visita especial a la Galería Tate para contemplar las mujeres pintadas por Rossetti y escribirle a Juan Ramón sus reacciones. (14) Evidentemente, todos los amigos que visitaban a Londres habían de pensar en la fascinación que sentía el poeta por Rossetti. Un compatriota de Huelva, Pedro García Morales, violinista, compositor, y autor, había conocido al moguereno en 1909-1910. Se marchó a Londres a seguir sus estudios de música y desde allí le mandó a Juan Ramón varios libros por Dante Gabriel y también por la hermana Christina. Al principio de 1911, Perico, como se llamaba, envió un libro especialmente aprestado para gustar; era una edición

de *La vita nuova*, ilustrada por Rossetti. (15) De ella (pág. 112) sacó Juan Ramón el epígrafe para "A Dante", poema de *Eternidades*, y pudo haberle inspirado hojear otros volúmenes por Rossetti porque es en el año 1911, cuando los epígrafes de Rossetti empiezan a esparcirse en la obra de Juan Ramón.

El contenido de *Laberinto* (1913) fue escrito en 1910-1911, y se dividía en siete secciones, cada una dedicada a una mujer importante para la biografía sentimental de Juan Ramón. Para presidir esta reunión, el poeta dibujó con palabras a la "mujer escogida", un compuesto de las verdaderas y de las literarias. Ella tiene los ojos oscuros de una mirada semejante a las inquietantes de las figuras de Rossetti. Vestida de una túnica más pura que el aire, en el crepúsculo de una tarde de agosto está leyendo el libro que el poeta escribe. Es apropiado que seleccionara Juan Ramón para su epígrafe unos versos de Rossetti que rezan así: "...whose names / Are five sweet symphonies: —/ Cecily, Gertrude, Magdalena, / Margaret and Rosalys". (16) El poeta los había subrayado en una edición especial de "The Blessed Damozel" de 1904, probablemente regalo de María Martínez Sierra. (17)

En "The Blessed Damozel", uno de sus poemas más leídos, Rossetti combinó los elementos de madona, musa, y belleza en una figura que es arquetipo del espíritu femenino que pervade tanta poesía de la época. (18) Lo que ocurre en el caso de Rossetti es la mezcla de varios ingredientes típicos: los colores primarios; la sensualidad ("Her robe, ungirt from clasp to hem"); y la religiosidad. Pensaba Rossetti trasladar el dolor terrenal expresado por Poe en "The Raven" al cielo, y allí crear una mujer que pidiera a Dios que le mandara a su amante para vivir con ella "as once on earth / With Love," o sea que el amor carnal no dejara de gozarse en el cielo prerrafaelita. Haciendo manitas, buscarán los amantes la arboleda donde está la reina del cielo con sus cinco doncellas, cuyos nombres inscribió Juan Ramón al principio de su *Laberinto*. El deseo de la Blessed Damozel no se logra y termina ella, como tantas de sus hermanas de los textos poéticos del período, caída de luto, las lágrimas corriéndole. Es el "Nevermore" de Poe en los campos eliseos (19).

El lector notará la afinidad de la doncella de Rossetti a los sentimientos más característicos de Juan Ramón. Comparte ella la palidez y la locura de las amadas de *Almas de violeta*, evocadas por Villaespesa (PLP, 1517-1519), pero también posee atributos de la blancura y la castidad que apuntan hacia el ideal: la mujer desnuda. No es gratuito que uno de los cuadros de Rossetti más discutidos se llamara *Beata Beatrix*, evocando así la inspiración fina y pura de la Beatriz de Dante, la musa por excelencia de la poesía del amor idealizado. (20) En esta pintura, hallada en la Galería Tate y seguramente estudiada por María Martínez Sierra para describirla a Juan Ramón, la mujer prerrafaelita típica, de rostro pálido, tiene los ojos cerrados y la cara levantada hacia el cielo con expresión de embeleso. Al fondo se desdobra la figura de la mujer esbelta y serena haciendo señas a Dante para que la siguiera. Había elementos de pureza entre la sensualidad de los prerrafaelitas que Juan Ramón, después de los titubeos de 1900, sabría muy bien aprovechar para sus propios fines.

Le atraía mucho a Juan Ramón toda su vida la obra del genio más universal de la literatura inglesa Shakespeare. Para apreciar justamente la

extensión y profundidad de este interés se necesitaría un estudio aparte. (21) Aquí me limito a señalar dos ejemplos de la lectura de Shakespeare que Juan Ramón llevó a cabo en Moguer. *Melancolía*, cuyo contenido se escribió en 1910-1911, lleva en una sección dedicada a Pedro García Morales, un epígrafe de *King Lear*: “Nor are those emptyhearted, Whose low sounds / Reverb no hollowness” (I. i. 152-154). Este juicio de Kent sobre el valor del amor que siente Cordelia por su padre fue sacado de una edición del drama en inglés con notas en francés. (22) Lo que no podía entender Juan Ramón con las notas en francés se le revelaba por medio de la traducción al español que hizo Benavente en 1911 de *King Lear* (23). El ejemplar está guardado en Moguer y tiene subrayados todos los pasajes a que solía referirse Juan Ramón: la locura de Lear que le gustaba comparar con la de Don Quijote y las observaciones coléricas que Lear hizo sobre las mujeres: “Down from the waist they are Centaurs, / Though women above.” (IV. vi. 123-124). Subrayó estas palabras en la traducción de Benavente y las recordadas en muchas ocasiones. (24)

Es posible especular que una imagen de Shakespeare basada en un incidente muy común le hubiera ayudado a purificar algunos de sus poemas tempranos. En la hoja de guarda de un ejemplar de *Othello* leemos “Juan R. Jiménez / Moguer, 1912” y después de la famosa canción del sauce de Desdemona está subrayado lo siguiente: “Nay, that’s not next. Hark! Who is’t that knocks? / It’s the wind” (IV. iii. 53-54). (25) Esta respuesta corriente a la reacción de sorpresa causada por un ruido inesperado pudo haber sido el catalizador que servía para destilar las impurezas que se hallaban en una serie de situaciones repetidas en *Jardines lejanos* (1904). Estos jardines estaban llenos de rumor de túnicas, sollozos, música, sombras vagas; es decir, todos los rasgos asociados con la aparición de las ninfas simbolistas. Sabida es la técnica que desarrolló el poeta en el *Diario* para suprimir los adjetivos, buscar la desnudez, comprimir las emociones. En un poema que apareció por primera vez en la *Segunda antología*, logró mantener el encanto especial de los jardines simbolistas (la sugestión de presencias misteriosas), pero con una economía de elementos lingüísticos. No es exagerado escuchar un eco de la canción de Desdemona:

—No era nadie. El agua. —¿Nadie?
 ¿Que no es nadie el agua? —No
 hay nadie. Es la flor. —¿No hay nadie?
 Pero ¿no es nadie la flor?

—No hay nadie. Era el viento. —¿Nadie?
 ¿No es el viento nadie? —No
 hay nadie. Ilusión. —¿No hay nadie?
 ¿Y no es nadie la ilusión? (26)

El 29 de septiembre de 1907, en una de sus primeras cartas, Luisa, reaccionando ante la eterna melancolía de Juan Ramón, le sugirió un cambio de aire: “Comprendo lo que Vd. sufre pero no comprendo por qué. Tiene Vd. tranquilidad, su trabajo que le encanta, su ‘sentido del ideal’ que por cierto trae también sus penas y desengaños, pero que también permite, y más a un poeta, un gozo exquisito. Anímese por Dios —Juan Ramón— venga Vd..a

Inglaterra —hay mucho que ver y un viaje le haría provecho” (Sala Puerto Rico). También Pedro García Morales habría recomendado una visita a Inglaterra; de todos modos el poeta le escribió desde Moguer: “Quiero hacerte ciertas preguntas sobre la vida en Londres, sobre presupuestos de viajes...” (27) Todavía en el invierno de 1912 acariciaba la idea de un viaje al norte para reunirse con Luisa: “Si no este año, el próximo, iré a Londres o a donde usted esté.” (28)

Así es que tenemos no sólo en los textos poéticos mismos sino también en notas, recuerdos y cartas evidencia abundante de la energía que provenía del imán inglés. (29) No se reunió con Luisa, pero sí conoció a la “Americanita” Zenobia, otra mujer culta y bella que sería su Beatriz en el bosque de las letras angloamericanas. No visitó a Londres pero sí a los Estados Unidos con las repercusiones tan consabidas para su bora ya de fama universal.

NOTAS

- (1) *El trabajo gustoso (Conferencias)*, ed. F. Garfias (México: Aguilar, 1961), pág. 231.
- (2) *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley, and Yeats* (Madison: U. of Wisconsin Press, 1980), págs. 3-13 y “Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez”, *Hispanic Review*, 44 (1976), 1-26.
- (3) Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La poesía desnuda*, 2ª ed. rev. (Madrid: Gredos, 1974), págs. 344-345, 443, 500.
- (4) Publicados en *Libros inéditos de poesía: 1*, ed. F. Garfias (Madrid: Aguilar, 1964), págs. 395-467. Lo específicamente sexual abunda. Ignacio Prat insiste que algunos poemas relatan el amor adúltero entre el poeta y Jeanne Roussié, esposa del Dr. Lalanne. Véase “Juan Ramón Jiménez (1901-1902): Nuevos datos”, *Insula*, 33 (dic. 1978), núm. 385, págs. 1, 12.
- (5) Donald F. Fogelquist, *The Literary Collaboration and the Personal Correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez* (Coral Gables: U. of Miami Press, 1956), pág. 34.
- (6) *Por el cristal amarillo* en *Libros de prosa: 1*, pág. 1218.
- (7) Para los años en Moguer, el famoso “Cuaderno negro” es un documento que ayudaría a descubrir lo que leía el poeta entonces. Consta, según Ricardo Gullón, de 175 págs. la mayoría escritas entre 1910 y 1912; registra dramáticamente la riqueza de las lecturas de Moguer. Antonio Núñez, “Charlas con Ricardo Gullón”, *Insula* (junio 1971), núm. 295, pág. 13.
- (8) *Libros de prosa*, pág. 1242.
- (9) Algunos pormenores de la historia de su relación se hallan en mi artículo “Luisa y Juan Ramón”, *Revista de Letras* (U. de Puerto Rico en Mayagüez), 6 (1974), 469-486.
- (10) *Libros inéditos de poesía, 1*, ed. F. Garfias (Madrid: Aguilar, 1964), págs. 341-342; “Anglo-American Poetry”, págs. 23-24.
- (11) Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid: Taurus, 1958), págs. 56-57.
- (12) Señala Graciela Palau (pág. 575) que “el título del primer libro inspirado por Zenobia, *Monumento de amor* puede haber derivado de estos versos de Rossetti.

(13) Richard A. Cardwell, "Juan Ramón Jiménez and the Decadence", *Revista de Letras*, 6 (1974), pág. 3q7 n. 77.

(14) "Anglo-American Poetry", págs. 10-11.

(15) Dante, *La vita nuova*, con li ilustraciones de D. G. Rossetti, 2ª ed. (Torino-Roma: Casa Editrice Nazionale, 1903). En la guarda: "A / Juan Ramón / Perico / Londres Enero 1911", Casa Moguer. García Morales publicó una novela (*Gérmenes*, 1910), con prólogo de Gregorio Martínez Sierra, compuso música, y colaboró en el segundo número de *Índice*, la revista que editaba Juan Ramón en 1921-1922. Véase también Carl Van Vechten, *The Music of Spain*, con prefacio y notas de Pedro G. Morales (London: Kegan Paul, 1920).

(16) *Laberinto en Primeros libros de poesía*, ed. F. Garfías (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 1169.

(17) Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damozel* (London: George Rutledge, 1904), pág. 11, versos subrayados por Juan Ramón. En una carta María Martínez Sierra se refería a un "librito" de Rossetti que había mandado a su amigo. *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, ed. R. Gullón (San Juan, P.R.: U. de Puerto Rico, 1961), págs. 93-94.

(18) Cardwell, *loc. cit.*

(19) Para la influencia de Poe en Rossetti véase Lionel Stevenson, *The Pre-Raphaelite Poets* (New York: Norton, 1972), pág. 26-27.

(20) Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona: Bosch, 1979), pág. 63.

(21) Bernardo Gicovate ha catalogado los epígrafes de Shakespeare en la obra de Juan Ramón y notado la esperada predilección por las heroínas. "Presencia de Shakespeare en la poesía de Juan Ramón Jiménez", *Sin Nombre* (San Juan, P.R.), 3 (1972), 76-83, y *La poesía de Juan Ramón Jiménez: Obra en marcha* (Barcelona: Ariel, 1973), págs. 113-124. Queda por analizar, como observa Gicovate, *La poesía* (pág. 118), la presencia de Shakespeare en los *Sonetos espirituales*.

(22) *Le roi Lear*, ed. O'Sullivan (París: Hachette, 1943), págs. 8. En la hoja de guarda: "Juan R. Jiménez".

(23) *El rey Lear*, trad. de Jacinto Benavente (Madrid: La Lectura, 1911), 197 págs. Juan Ramón ha corregido errores y dejado muchas acotaciones.

(24) *Estética y ética estética*, ed. F. Garfías (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 45; *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar (Madrid: Narcea, 1975), pág. 215.

(25) *Tragedy of Othello*, ed. Israel Gollancz (London: J. M. Dent, 1910), pág. 131.

(26) *Tercera antología poética*, ed. Eugenio Florit (Madrid: Biblioteca Nueva, 1957), pág. 75.

(27) *Selección de cartas (1899-1958)*, ed. F. Garfías (Barcelona: Ed. de Picazo, 1973), pág. 75.

(28) *Cartas (primera selección)*, ed. F. Garfías (Madrid: Aguilar, 1962), pág. 83.

(29) Escrito este artículo, he tenido la ocasión de leer Carmen Pérez Romero, "Raíces norteamericanas en la obra de Juan Ramón Jiménez: E. A. Poe y la poesía juanramoniana", *Anuario de Estudios Filológicos* (U. de Extremadura), 2 (1979), 211-229. Comprueba la presencia velada y a la vez ostensible de "The Raven" en la poesía desde 1901 hasta 1923.

ETAPA HISTORICA Y TRANSFORMACION ESTILISTICA EN JUAN RAMON JIMENEZ

Por John C. Wilcox
University of Illinois

En la vida y obra de Juan Ramón hay dos períodos que, a nuestro parecer, no suelen recibir la atención que merecen. Quisiéramos comentarlos aquí desde dos perspectivas, una estética y otra histórica: la primera es intrínseca a la poesía, y la segunda extrínseca. Los períodos en cuestión son dos y vamos a discutirlos cronológicamente: los comienzos de la segunda década del siglo veinte, y los finales de la cuarta.

Para emplear un concepto bien estudiado de la fonología, estos períodos son *junturas* en que la voz poética antigua se muere mientras nace la nueva. En la evolución poética de nuestro poeta son fases o encrucijadas en que la visión que seguía dominante hasta aquel punto se debilita y transforma, o mejor dicho se sume en otra, muy distinta a la anterior. Lo curioso es en nuestra opinión, que estos años no fueran solamente períodos de transición y transformación juanramonianas, sino también de fermentación en el arte y la ciencia —palabras que empleamos en su más amplia acepción— de muchos países occidentales. Como vamos a señalar, en varios campos hubo por estos años acontecimientos notables. Que fueran estos arbitraria o misteriosamente motivados, no nos importa. Sin embargo, nos interesa destacar su correlación y comentar su posible aportación al estudio histórico del *modernismo* poético.

El primer período de transformación que queremos comentar ya lo había señalado el mismo Juan Ramón en una conferencia dictada en Washington D.C., por los años cuarenta. En “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”, hablando de su estancia en el campo de Moguer entre 1905 y 1912, dijo:

En mi campo, con los simbolistas, me nutrí plenamente de los clásicos españoles [...] y año tras año de aquellos siete de soledad literaria, la fusión de todo, vida libre y lectura, va determinando un estilo que culminaría y acabaría en los *Sonetos espirituales*. Yo no andaba bien de salud, y la tristeza de tal falta es la esencia de mi escritura en aquel tiempo. En 1912, recobrado, volví a Madrid del todo, y del 13 al 15 trabajé en dichos sonetos y en *Estío* y acabé *Platero* y *Yo* (*El trabajo gustoso: conferencias* [Mexico: Aguilar, 1961] pág. 231).

Lo que el poeta puntualiza aquí es un cambio vital en su actitud hacia la vida y el arte. Parece que se dió cuenta de una sensación de renovación, primero en 1912 —“recobrado”—, que todavía seguía vigente en 1915. Tenemos,

pues, bien delimitada por el poeta *la primera época* de su vida y su obra poéticas, de 1900 a 1912. Pero además de esto, hemos señalado la primera “juntura”, o período de transición, que inmediatamente vamos a estudiar.

Pasamos a contrastar dos poemas de este período, uno escrito al principio y otro al final, para subrayar sobre todo una conciencia de terminación en aquél y de recomienzo en éste. Comparamos el último poema de *Laberinto* con el primero de *Estío*. (1) *Laberinto* fue escrito entre 1910 y 1911 y publicado en 1913: es el último libro completo que vio la imprenta durante la primera época juanramoniana (2). Por eso lo tomamos como símbolo de terminación de la primera fase de su poesía y de su vida moguerense. El último poema de esta colección dice:

¡Oh, cómo se agudizan los jazmines al sol
de la tarde! Entran, tristes, por la ventana abierta,
y, en el placer sin nombre de tu carne arrobada,
confunden sus aromas con tus miradas lentas.

¿Es que tus ojos huelen a jazmines con sol?
¿Es que el poniente mira con tus miradas negras?
Al cogerte la carne cojo, acaso, un jardín,
de guirnaldas quemadas, redondas y morenas?

¡Atracción infinita de todo lo profundo
—grutas, ponientes, ojos— entre tus locas piernas!
¡Volubilidad fresca y ardiente de la brisa
cargada de jazmines con sol!

¡Ay, quién pudiera
no morir nunca, ni vivir!
... Solo una estancia
con la tarde amarilla por la ventana abierta,
¡solo el instante en que los jazmines con sol
confunden sus aromas con tus miradas negras! (3)

Fijémonos en la estética a la cual parece adherirse el poeta; se fundamenta en lo pasajero de la experiencia sensoria humana. En los dos últimos versos del poema, el tiempo (“el instante”) es transitorio; el aroma de los jazmines al sol se ha armonizado y está difundido por una mirada sensual femenina. Implícita en esta imagen es una sutil gradación de todo lo efímero: la belleza de jazmines ya es efímera, y su fragancia es aun más pasajera. Añadido a eso hay la mirada esquiva, la cual para nuestros cinco sentidos mortales debe quedar casi imperceptible. La fusión de dos entidades tan efímeras quiere indicar que el sujeto lírico, casi desprovisto de su peso humano, y refinados sus sentidos hasta más no poder, ha llegado al colmo de la intangibilidad humana.

Quisiéramos adelantar en seguida la idea de que una afirmación fundamental del poeta en este poema parece ser que la experiencia descrita constituye uno de aquellos momentos nada frecuentes de *correspondance*, la exaltación anunciada por Baudelaire cincuenta años atrás, la cual llegó a ser la estética ideal del *Simbolismo*. Es decir que en este poema Juan Ramón capta un instante en que el poeta simbolista creyó vislumbrar brevemente una reflexión parcial del Todo, por lo cual se sintió satisfecho,

arrobado.

Pero la diferencia de tono entre Baudelaire y nuestro poeta es notable. En su soneto Baudelaire se expresó con fe, entusiasmo, optimismo, energía; Jiménez al contrario está bastante enervado. Comprobación de esto se encuentra en la ya citada conferencia por radio en las palabras “la tristeza de tal falta [de salud] es la esencia de mi escritura en aquel tiempo”. No discrepamos con el poeta pero si queremos añadir que otra causa de “la tristeza” habrá sido la estética que le guiaba, una estética que recalca la casi imposibilidad de conseguir lo anhelado, lo deseado. Léase con exagerada lentitud el último verso del poema que comentamos —cosa que permite, a nuestro parecer, la preponderancia de vocales posteriores y centrales— e imagínese que el sujeto lírico está por expirar, por entregar el alma después de redactar la última sílaba. La estética simbolista le está convirtiendo en un espíritu, en una esfumante presencia.

Hecho este enfoque diacrónico de historiador literario, acerquémonos sincrónicamente al poema, comentando ciertos aspectos de su forma y estructura. El poema entero constituye una serie de observaciones o impresiones de un solo sujeto lírico. Nos damos cuenta de que este *emisor* llama la atención sobre su propio yo, que el es egocéntrico, sobrefinado, demasiado sensible y sensual. El *tedium vitae* en el poema es agobiante. Para parafrasear a Mallarmé: tiene triste la carne y leídos todos los libros. Además del paradigma simbolista o postromántico, tenemos presente lo que un crítico inglés, Frank Kermode, ha caracterizado como “A Sense of an Ending”, es decir, la sensación de finalidad, de que las cosas y las vidas tocan a su fin. Pero de mayor importancia e interés es que esta sensación es estructuralmente bien visible en el poema, cosa que proponemos mostrar ahora refiriéndonos a las peculiares características de terminación descubiertas y analizadas en la poesía por Barbara Herrnstein-Smith en *Poetic Closure: A Study of How Poem's End* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1968). Simplificando su argumento, podemos distinguir *grosso modo* entre estructuras poéticas fijas o cerradas —como el soneto o cualquier forma con un determinado número de versos— y otras, más abiertas, que no constan de una estructura determinada. En la primera el lector sabe cuando el poema va a terminar; pero en la segunda la Profesora Smith ha hecho notar que el poeta tiene que emplear peculiares rasgos estilísticos si quiere indicar al lector que su poema está por terminar.

Ahora bien, el texto juanramoniano sobre los jazmines pertenece a la segunda clase. Como lectores no sabemos cuando pueda terminar, porque un *cuarteto*, la forma estrófica de este poema puede repetirse *ad infinitum*. Es decir que la estructura del poema es paratáctica. Además, este es un texto que pretende imitar el pensar del sujeto lírico, y otra vez nos es imposible saber cuando otro sujeto va a terminar sus reflexiones. Sin embargo, siguiendo los estudios de Barbara Herrnstein-Smith, podemos tener presente los recursos estilísticos finalizantes (“special terminal features”) de los cuales esta clase de texto es capaz de generar; y en efecto aquí podemos señalar un gran número.

Primero, hay *alusiones* a una terminación. Nos damos cuenta de estos en cada verso de la última estrofa: “morir”, “ni vivir”, “tarde amarilla”, “el instante” y “negras”. Además, en el último verso hay una imagen “cinestética” —es decir, una que nos hace compartir físicamente la experiencia des-

crita. La experiencia que sentimos al pronunciar las palabras es una de un desvanecerse, un confundirse con el aire.

Segundo, se usa *aliteración* para anunciar o imponer el fin. En los dos últimos versos hay una marcada pauta aliterada en las consonantes /s m n/ y en las vocales /a o/. Esta aliteración sirve para unir el penúltimo con el último verso y así queda más acabado el poema. Una más sutil aliteración, la de sonidos afines (llamada "aliteración acróstica"), aun se puede vislumbrar en estos versos en la alternancia de la /m n/ y de las /t d/.

Tercero, la *repetición* o reaparencia por el poema de palabras o frases enteras contribuye a menudo a una terminación más acabada, más fuerte. Aquí tenemos en cada estrofa la repetición de la frase "jazmines con sol", la cual encontramos en el penúltimo verso. Además, la palabra "solo" se repite en la última estrofa, que contiene la casi exacta repetición del último verso de la primera estrofa.

Cuarto, el *ritmo* de la última estrofa es más lento que el del resto del poema; ha sido modificado preparándonos para el fin. Esta modificación empieza en los versos quebrados, y entonces en las comas, al final de la tercera y principio de la cuarta estrofa.

Esperamos haber mostrado que este poema, visto desde perspectivas históricas y estructurales, revela una conciencia poética de que las cosas tocan a su fin. También quisiéramos reiterar el hecho de que Juan Ramón lo ha colocado al fin y cabo de su primera época. Y como era tan cuidadoso al editar su propia obra, es posible que él se hubiera dado cuenta de esto.

El libro que salió después de *Laberinto* fue *Estío*, escrito en 1915 y publicado en 1916. El primer poema de *Estío*, "Tú", forma un muy marcado contraste con el último de *Laberinto*:

Pasan todas, verdes, granas...
Tú estas allá arriba, blanca.

Todas, bullangueras, agrias...
Tú estás allá arriba casta. (4)

Pasan arteras, livianas...
Tú estás allá arriba casta. (4)

Observamos en seguida que la estética de este poema está lejos de la del simbolismo francés. En efecto, está mucho más cerca de la de la escuela llamada "Imagism" ("Imaginismo"), la cual se esforzaba por captar "un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo" ("an intellectual and emotional complex in an instant of time"). Estas palabras son de Ezra Pound, dictadas por los mismos años que este poema. "Tú" es un poema que históricamente pertenece al "postsimbolismo", o al "modernismo", o al "postmodernismo", o al "vanguardismo"; hay tantos términos para este período en la historia literaria inglesa y española que no podemos denominarlo con mucha confianza.

La segunda observación que hacemos es que el hablante lírico aquí es bastante impersonal, que no atrae la atención a sí mismo, y que, en efecto, la dirige a los *objetos* líricos ("tú/ellas"). ¿Qué ha pasado a aquella voz tan

personal, idiosincrática, sobresensible de *Laberinto*? nos preguntamos. ¿Qué desplazamiento ha sufrido aquel “yo” que necesitaba que todo fuera filtrado a través de él? Aquí al contrario tenemos distintos niveles de realidad que aparentemente quedan inconexos: uno en el segundo verso de cada estrofa (el mundo de la amada) y el otro en el primero (el de las otras mujeres). Desemejante a sus propósitos en *Laberinto*, al poeta no le interesa armonizar los dos niveles. Se ha apartado de la estética simbolista para entrar en una menos personal, menos humanizada, en que los sentimientos egocéntricos se retiran o reciben intencionalmente menos énfasis. Esto sin duda es un aspecto de lo que Ortega bautizó la deshumanización del arte, lo cual en realidad da más énfasis a lo intelectual que a lo sentimental humanos.

La tercera cosa que nos interesa en este poema —el primero publicado por Juan Ramón al comienzo de su *segunda época* (para emplear el término de Antonio Sánchez-Barbudo)— es que no hay aquellos recursos finalizantes señalados por Barbara Smith. Aunque la estructura es otra vez paratáctica, no nos ofrece el poeta ninguna variación, sintáctica o rítmica, para avisarnos del inminente fin de la poesía. Léase otra vez el poema en total, pero agréguese al final esta estrofa inventada por nosotros: “Agitadas, pasan todas.../ Alta, fina, así te quedas”. Es de notarse que una sencilla inversión en la colocación de verbos y adjetivos genera un ritmo más lento anunciador de un inminente fin.

Para nosotros es curioso que Juan Ramón iniciara su nueva época, de la llamada *poesía desnuda*, con un poema sin cierre. Sin estos recursos finalizantes, este es un verdadero poema abierto, estructuralmente simbólico de la abertura de la segunda época de su obra.

“¡Oh, cómo se agudizan los jazmines al sol...” fue escrito en 1911 y “Pasan todas, verdes, granas...” en 1915. Los años entre 1911 y 1915 son, pues, de transición en la obra y en la vida de Juan Ramón. Por estos años se trasladó a Madrid, conoció a Zenobia, llegó a conocer más a fondo la poesía angloamericana (en lugar de la francesa), y empezó a escribir los *Sonetos espirituales* los cuales publicó en 1917. Sin duda son años que para el constituyen una crisis de conciencia.

Y además, si dirigimos la atención al ambiente extrínseco al mundo del poeta, a lo artístico y científico por estos años, nos encontramos con acontecimientos de profunda y duradera influencia. Es Virginia Woolf quien sin reserva nos ha dicho que “en o por diciembre 1910, se cambió la naturaleza humana” (“human nature changed on or about December 1910”). La exageración no es totalmente equivocada. En la política, como bien sabemos, estos son años desastrosos: conducen a la Primera Guerra Mundial en Europa, y en España a la derrota de la monarquía (primeros señales de la cual, se vieron en 1914).

En la literatura española estos años resultaron críticos para su futuro rumbo: en 1912 salió *Campos de Castilla*; en 1913, *El sentimiento trágico de la vida*; y en 1914, *Meditaciones del Quijote*.

Para la poesía inglesa se puede observar que 1914 es una divisoria en la trayectoria poética de William Butler Yeats, el poeta de lengua inglesa más admirado por Juan Ramón (5). En 1914 Yeats publicó *Responsibilities* (*Responsabilidades*) y la diferencia entre este volumen y el previo, *The Green Helmet and Other Poems* (El yelmo verde y otros poemas), publicado en

1910, es tan sorprendente como aquella entre *Laberinto y Estío*.

En cuanto a otras literaturas, descubrimos por estos años que Proust había terminado el primer borrador de *A la recherche du temps perdu*, y que Eliot había terminado "Prufrock" ("La canción amorosa de J. Alfred Prufrock"). En Rusia, entre 1910 y 1913 muere el *Simbolismo* y nace la escuela de "Acmeism". Y no nos olvidemos de que fue en 1911 que Enrique González Martínez, en *Los senderos ocultos*, incitó a los nuevos poetas a torcerle el cuello al cisne modernista.

En otros campos estos son también años-viveros. El período atonal de Schonberg fue de 1908 a 1914; los lienzos de los cubistas habían comenzado a salir; en 1910 el crítico Roger Fry organizó una exposición de "Manet y los postimpresionistas" y de ahí radica el concepto del "Modernismo" en Inglaterra. (6)

En la ciencia, Rutherford descubrió el núcleo atómico en 1911. En la filosofía, las teorías de Bergson empezaron a ganar una mayor aceptación, y Ortega, en Alemania, estuvo bebiendo en las de la fenomenología. En el psicoanálisis, Freud pasó de los sueños a sus interpretaciones del arte, de la moralidad y de la religión (1912-1913). En la antropología, J.G. Frazer estuvo escribiendo, entre 1911 y 1915, su estudio seminal en once volúmenes *The Golden Bough (La rama dorada)*. Y en la lingüística, Saussure dictaba las conferencias que iban a salir en 1916 bajo el título de *Curso de lingüística general*.

Nos parece que existe un consenso sobre la profunda importancia de estos sucesos para nuestra cultura, los que sin duda cambiaron de alguna manera el conocimiento y la vida del siglo veinte. Quisiéramos añadir que, juntos así, estos sucesos dan la impresión de que hubo un principio nuevo; todo lo anterior juzgado por ellos revela, en la ya citada frase del Profesor Kermode, una sensación de finalidad. En la literatura de la primera década por lo general el tono es otoñal, o "crepuscular" (para citar el epíteto de Poggioli en *La teroría del avant-garde*). Muchos artistas, dice David Perkins, eran estilistas melancólicos en retiro del mundo por el cual sintieron una fuerte aversión" (*A History of Modern Poetry* [Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1976], pág. 10). En España, donde después de 1898 hubo sin duda cierta falta de vitalidad, de "razón vital", tenemos la abulia de Baroja, el sentimiento trágico de la vida formulado por Unamuno, y la poesía más o menos morbosa de Juan Ramón entre 1900 y 1911. Graciela Palau de Nemes ha observado que Darío dijo que la poesía de Juan Ramón hasta *Arias tristes* "más que una pena personal, era una pena nacional" (*Vida y obra de J.R.J.*, 2ª ed. [Madrid: Gredos, 1974] pág. 255).

Pero la decadencia no se limitó a España. Hubo una encuesta en Francia en 1912, según Martin Green, en que la generación francesa de la primera década del siglo fue caracterizada como: "pesimista, dudando de sí, moralmente floja, demasiado intelectual e introspectiva, relativista e incapaz de acción. La enérgica nueva generación de 1912, sin embargo, era más pragmática, ambiciosa, y ajustada al mundo moderno. (7)

Pensamos destacar con todo esto que la transformación entre 1911 y 1915 no es solamente una crisis de conciencia en Juan Ramón Jiménez, sino algo mucho más difuso. A nuestro parecer, es hora de reconocerle su verdadera importancia porque define una etapa en el desarrollo del *modernismo*

—cosa en que, nos aventuramos a decir, el mismo Juan Ramón habría insistido.

Pasamos ahora a un segundo núcleo en la obra juanramoniana en el cual otra transformación es de observarse. Nos referimos a los últimos años de los treinta y primeros de los cuarenta de este siglo. Es un cambio total de conciencia, que en su conferencia “El trabajo gustoso”, el poeta mismo ha clarificado. Habla de tres épocas en su vida. La primera, “de niño”, en que, según creía, “el estado normal del mundo y del hombre” era “la paz”; la segunda, que empieza con la “guerra grande”, “los tiempos de mi plenitud”, en que para él lo normal era “por fatal desgracia, y para siempre, la guerra”. Y por fin, “hoy”, es decir alrededor de 1940, la tercera época de: “hombre mayor, en universal guerra civil, en pugna humana, en lucha completa de ‘clases’, creo seguramente que es la paz y que es necesario que sea la paz; el empleo del éstasis dinámico del hallazgo hermoso, el empleo del amor, el empleo de la vida en favor de la única libertad posible” (*El trabajo gustoso*, op. cit., págs. 17-18).

Quisiéramos señalar, textualmente, la presencia de esta última juntura en la obra de Juan Ramón, contrastando el último poema del último libro publicado en los años treinta, *Canción* (1936), con el primero del primer libro de los cuarenta, *Espacio*, cuyo “Fragmento primero” apareció en 1941.

El poema que termina la colección llamada *Canción* reza así:

Acariciar el hombro,
acariciar la ola,
acariciar la nube,
acariciar la roca.

La mano con la luz
sobre el alma con forma.
Melodía del tacto,
eternidad redonda. (8)

Nos interesa el magistral tono de dominio implícito en estos versos. Parece que una voz impersonal con una técnica suprema ha logrado apreciarlo todo, ha podido descubrir en todo un máximo de sensación. Esta *impersonalidad lírica* (si se nos permite la frase) reclama experimentar la más completa satisfacción en todo, en un todo hecho de cinco elementos: la carne (“el hombro”), el agua (“la ola”), el aire (“la nube”), la tierra (“la roca”), el fuego (“la luz”).

La estética que rige aquí es indudablemente “moderna”, pero nos preguntamos si estas estrofas pertenecen a la “poesía abierta” tan admirada por Juan Ramón, y definida así en “Poesía abierta y poesía cerrada”: “la poesía que llamo abierta [...] tiene siempre mucha más cantidad de huida en ansia y la cerrada [...] mucha más de satisfacción en límite”. (*El trabajo gustoso*, op. cit., pág. 96). Creemos que “Acariciar el hombro” tiene mas “satisfacción en límite”, es decir que es “poesía cerrada” y no “abierta”. Un ciclo se cierra; la segunda época se termina. En efecto hay una fuerte sensación de finalidad aquí. Estructuralmente los dos últimos versos funcionan como un resumen o síntesis del poema. Y el resumen final es uno de los recursos señalados por Barbara Smith. Son versos que nos indican las cumbres apolíneas a que ha

llegado esta voz impersonal, cima donde se siente maestro de la belleza, del tiempo, del espacio: "Melodía del tacto, / eternidad redonda".

Este poema puede leerse entonces como otra culminación en la obra juanramoniana. No obstante, es una etapa que se logró a gran costa, y el precio lo vemos simbolizado en la idealización del aspecto infinitivo del verbo en el poema. No se usa más que el infinitivo "acariciar". El artista ha querido desvalorizar los aspectos temporales del verbo; el poeta ha pasado por alto el olor de la humanidad, perfeccionando una técnica impersonal, "deshumanizada", temida por Ortega.

Este es algo que salta a la vista cuando "Acariciar el hombro" es contrastado con el comienzo del "Fragmento primero" de *Espacio*:

"Los dioses no tuvieron más sustancia de la que tengo yo". Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvenir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ese, y si quien lo ignora, más que ese lo ignoro. (9)

Aquí encontramos una voz humana mucho más personal e individual proclamando que se siente igual a todos los ideales más soñados del hombre, y que en su vida es capaz de encarnarlos. Esta voz, desemajante a la de "Acariciar el hombro..." no se esfuerza por hacerse infinito, ni por eternizarse; tampoco proclama su habilidad por dominar las cosas, por darles una finalidad completa. Al contrario, la voz de este sujeto lírico se queda abierta al fluir, sin previa estructuración, de los varios aspectos del tiempo verbal.

Es casi innecesario señalar que de 1936 a 1941 hubo una verdadera y radical transición en campos completamente extrínsecos a las actividades juanramonianas. El desorden político en España y en Europa habla por sí. En cuanto a la literatura, en la península tenemos, en la novela, un muy claro indicio de cambios profundos con la aparición en 1941 de *La familia de Pascual Duarte*; y en la poesía, en 1944, libros muy importantes de Aleixandre y Dámaso Alonso vieron la imprenta. En Hispanoamérica, también en 1944, aparecieron las *Ficciones* de Jorge Luis Borges. Para parafrasear a W. B. Yeats, parece que por estos años los poetas "got down off their stilts" ("bajaron de sus zancos") y que empezaron a luchar "in the foul rag-and-bone shop of the heart" ("en el odioso rastro del corazón").

Algo parecido, en nuestra opinión, es lo que Jiménez inicia a su propio modo y entender con *Espacio*. El se encontró en una tercera época de su obra, la que culminaría en *Dios deseado y deseante*. Después de su primera época crepuscular y sentimental, y la segunda de un intelectualismo y esteticismo controlados, se logra (en terminos hegelianos) una síntesis en que el sujeto lírico esta más integrado con estos fuertes dictados, emocional e intelectual, de su ser poético. La síntesis a que aspiraba Juan Ramón nos la explicó en "Poesía cerrada y poesía abierta". Al comentar la interdependencia de forma y contenido, cuerpo y espíritu, añade: "De modo que la forma poética perfecta sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde; el agua de un vaso, si el cristal se pudiera separar" (*El trabajo gustoso*, op. cit., pág. 90).

Estas tres épocas juanramonianas corresponden, diríamos, en la historia literaria poética, a la poesía *modernista* (término de la crítica española), a la poesía *moderna* (término de la crítica angloamericana), y a la poesía *postmodernista* (término en uso hoy para designar tendencias literarias surgidas desde la Segunda Guerra Mundial) (10). La crítica española todavía no se ha puesto de acuerdo sobre estos términos, a pesar de los esfuerzos por explicarlos principalmente de Ricardo Gullón (11). El ha tratado de puntualizarlos y de demostrar lo que Juan Ramón vió muy claro, que la nuestra es la época moderna, y que "el modernismo" es mucho más que una escuela hispanoamericana de indumentaria francesa del fin de siglo pasado. En homenaje a Juan Ramón en el primer centenario de su nacimiento sería un verdadero tributo que nos pudiéramos de acuerdo sobre este punto ¿verdad? (12)

NOTAS

(1) No nos referimos a *Sonetos espirituales* porque los consideramos más bien de transición. Son poemas que contienen aspectos de la primera y de la segunda época del poeta, y por eso no caben claramente ni en la una ni en la otra. En general diríamos que su léxico, tono y atmósfera son de la primera, con conciencia de terminación, mientras que su disciplina mental es característica de la segunda, con conciencia de recomienzo. Además, como fueron publicados en 1917, pudieron haber sido "revividos" después de 1914, año en que J.R.J. los empezó.

(2) Selecciones de otros libros proyectados aparecieron primero en *Poesías escogidas* de la Hispanic Society de New York; luego en las *Segunda* y *Tercera Antología Poética*; y hace poco en *Leyenda*.

(3) Juan Ramón Jiménez, *Primeros Libros de Poesía*. Recopilación y prólogo de Francisco Garfias. 3ª ed. (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 1326.

(4) Juan Ramón Jiménez, *Libros de Poesía*. Recopilación y prólogo de Agustín Caballero. 3ª ed. (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 81.

(5) Ver Howard T. Young, "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez", *HR*, 44 (1976); y *The Line in the Margin* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1980). Ver también Jonh C. Wilcox, "X.B. Yeats and Juan Ramón Jiménez: A Study of Influence and Similarities and a Comparison of the Themes of Death, Love, Poetics, and the Quest for Fulfilment-in-Time." Tesis doctoral, University of Texas, Austin, 1976.

Para detalles más completos de la vida y obra de Juan Ramón entre 1911 y 1915, se refiere al lector el estudio de Graciela Palau de Nemes, citado en la pág. 8.

(6) Ver John Russell, "Post-Impressionists at the Academy," *The New York Times*, 31 de febrero, 1980. La afirmación es sin duda muy discutible. Al lector interesado se recomienda: *Literary Modernism*, ed. por Irving Howe (New York: Fawcett World Library, 1967); *The Oxford Anthology of English Literature*, 2º vol. (New York: Oxford Univ. Press, 1973).

(7) Ver "European Relatives", reseña de Robert Wohl, *The Generation of 1914* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1979), en *The New York Times Review of Books*, 16 diciembre, 1979, pág. 10.

(8) Juan Ramón Jiménez, *Canción*. Nota preliminar de Agustín Caballero (Madrid: Aguilar, 1961).

(9) Juan Ramón Jiménez, *Tercera Antología Poética (1898-1953)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1957).

(10) En nuestra opinión, la poesía *modernista* de Juan Ramón es *tardía*, y se distingue de una poesía premodernista (es decir, el temprano Rubén Darío), y de la verdadera poesía modernista (p. ej. el Rubén de *Prosas profanas*).

Para el modernismo y postmodernismo angloamericanos, ver: Ihab Hassan, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1975), pág. 48 ff.

En sus "Notas" a "Animal de fondo" J.R.J. habla del "final de mi primera época, hacia mis 28 años" y del "final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años" (*Libros de Poesía*, pág. 1342). J.R.J. tenía 28 años en 1909, es decir muy próximo a la primera "juntura" señalada aquí. Habrá cumplido "unos 40 años" en los 1920, y suponemos que esto se refiere a un cambio experimentado después de *Poesía y Belleza*, libros de poesía de los cuales *Canción* es una selección y depuración por una parte. Por otra parte *Canción* es una prefiguración de *La estación total* (1946). Por eso, para hacer más preciso el presente trabajo, habrá que estudiar esta combinación, y de puntualizar cómo en su tercera época "la poesía cerrada" (muchas de *La estación total*) compite con "la poesía abierta" (que creemos ver brotar con *Espacio*).

(11) Ver *Direcciones del modernismo* (Madrid: Gredos, 1963); *El modernismo: Notas de un curso (1953)* (México: Aguilar, 1962).

(12) Una temprana versión de este trabajo fue leído en Nueva York, en diciembre de 1978 en una reunión de la "Modern Language Society de America"; el autor agradece a los que participaron en la discusión, sobre todo a Paul Olson. El autor agradece también a los que le animaron con la ponencia, sus colegas en 1977-78 en el "Department of Romance Languages" de la Universidad de Cincinnati; y a Howard Young, de Pomona College, por sus sugerencias y lectura crítica.

EL ULTIMO REVIVIR JUANRAMONIANO: *LEYENDA*, en edición de Sánchez Romeralo

Por María A. Salgado
University of North Carolina

El libro *Leyenda* —ordenado y editado por Antonio Sánchez Romeralo— recoge en sus páginas los poemas seleccionados por Juan Ramón Jiménez en los últimos años de su vida para formar parte de la versión definitiva de su obra. *Leyenda* había de ser uno de los siete volúmenes que aparecerían bajo el título general de *Metamorfosis*. Con este título, tan típicamente juanramoniano por lo escueto y sugerente, apunta el poeta a dos características esenciales de su obra: en primer lugar su dinamismo, sugiriendo el cambio radical que ésta ha sufrido; parece verla como espléndida y etérea mariposa, toda belleza y espíritu, que a pesar de haber surgido de humilde y bajo gusano, logra elevarse, toda esencia, hasta las alturas de la poesía neomística de su última época. Y en segundo lugar, y sobre todo, el término metamorfosis alude al cambio en sí, al constante proceso de renovación y recreación a que Juan Ramón somete su obra.

El ansia juanramoniana de preservar su creación es ansia de eternidad; ansia que temática y estilísticamente determina su obra, al empujarle a revivir sus versos hasta impartirles la máxima expresividad y perfección formal. Cada uno de sus poemas es parte de sí mismo y, como él, cada uno es a la vez parte y totalidad de su obra. Sánchez Romeralo cita un texto inédito en el que el poeta dice lo siguiente: “... mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella [su vida], para que cada poema mío fuera todo yo.” (1) Juan Ramón expresa aquí la misma ansia de perfección, de redondeamiento, de unión con su obra que le había impulsado en otra época a querer titularla *Unidad*. Y es ésta la misma ansia que tan genialmente plasmó en su poema “Río-Mar-Desierto”, sobre todo en la estrofa en que exalta su poder de creación que le ha permitido

... poder yo con mis dos manos
palpar, cojer, fundir el ritmo de mi ser escrito,
igualarlo en la ola de agua y tierra. (2)

De estas cifras y títulos se desprende que Juan Ramón consideraba su obra un todo armónico y cohesivo, un todo vivo, y, como tal, capaz de crecer y cambiar. Y creía también que para mantener esta vitalidad y armonía era esencial que puliera y diera forma a las partes que la integraban y que eli-

minara y aun destruyera lo innecesario. *Leyenda* ayuda a comprender este proceso ya que ofrece un cuadro mucho más representativo de la obra juanramoniana que cualquier otra colección anterior. Si lo comparamos, por ejemplo, con la *Tercera antología poética* (1957), colección preparada bajo la cuidadosa atención de Eugenio Florit, todavía en vida del poeta pero concluida ya su producción poética, notamos cambios considerables desde una primera ojeada superficial. En primer lugar está el tamaño; *Leyenda* recoge un mayor número de poemas, 1,303, comparado con las 720 selecciones de la *Tercera antología*, es decir, se han añadido casi 600 poemas, y éstos se distribuyen en 45 libros en vez de los 39 representados en la *Antología*. Juan Ramón incluye en *Leyenda* muchos de sus primeros poemas, de especial interés son aquéllos que habían sido rigurosamente excluidos y hasta violentamente rechazados por él con anterioridad, por ejemplo, las selecciones tomadas de *Ninfeas* y *Almas de violeta*. Otros cambios que saltan a la vista desde el primer instante son: 1. el uso de títulos en todos los poemas, incluso aquéllos, que se han identificado siempre por el primer verso; 2. los cambios en los títulos de sus libros, hasta en los de sus colecciones más conocidas; 3. el mayor uso de la prosa al reescribir los poemas, sobre todo los de la última época; y 4. la reorganización de los poemas, agrupados bien bajo títulos y colecciones no incluidos anteriormente, o bien bajo otras colecciones. Más sutiles son los cambios introducidos en los poemas mismos. A veces se trata tan sólo de la sustitución de un nombre o un adjetivo, pero en otros casos la alteración es tan radical que de un largo poema sólo queda un par de versos esenciales.

Si se observan estos cambios uno por uno y en mayor detalle se hace evidente que todos responden al concepto que Juan Ramón tenía de su obra y a su deseo de redondear y preservar lo que él consideraba válido. En primer lugar es evidente que la adición de 580 poemas le permite ofrecer una selección más representativa, pero además, el cambio es mucho más radical de lo que los simples números sugieren, ya que Juan Ramón ha omitido un alto porcentaje de los poemas de la *Tercera antología* y los ha substituido por otros que obviamente considera más apropiados. Así, de los 14 poemas que en la antología representaban las *Primeras poesías*, sólo uno —“Penas blancas”— pasa a *Leyenda*; pero al mismo tiempo, esta época (1898-1902), representada en la *Antología* por los susodichos 14 poemas, está representada en *Leyenda* por 118 poesías, distribuidas en cuatro libros que cubren los años 1896-1902 de la siguiente manera: 39 en *Nubes de Moguer*; 25 en *Violeta del naranjal* y *Ninfea del pantano*; 27 en *Rima de sombra*; y 27 en *Roces de otras voces*.

En *Leyenda* la inmensa mayoría de estos cambios ocurre en dos lugares específicos: los poemas escritos desde 1896 hasta 1902 y los escritos entre 1917 y 1923. Las composiciones de su primera época, los versos que se extienden hasta *Laberinto* (1913) son los más problemáticos. Sobre ellos ha comentado Francisco Garfias: “El poeta, en vida, luchó denodadamente por hacer olvidar sus quince primeros volúmenes, a los que llamaba ‘borradores silvestres’: desde *Ninfeas* y *Almas de violeta*... hasta *Laberinto*...” (3) Es evidente que a pesar de este constante rechazo de que habla Garfias —rechazo que por lo demás es legendario entre los estudiosos de la obra de Juan Ramón— el poeta parece haber cambiado de opinión en sus últimos años si juzgamos por las selecciones de *Leyenda*. Los libros escogidos hasta *Laberinto*

para formar parte de su obra son 13 en la *Antología* y 16 en *Leyenda*, e incluyen 139 y 396 poemas respectivamente. El aumento en números es en sí respetable, pero no olvidemos que en la mayoría de los casos los poemas seleccionados son muy distintos de los que aparecían en la antología, indicando un cambio de acercamiento mucho más radical. A partir de *Laberinto*, o *Laberinto del sentido* como se llama en *Leyenda*, Juan Ramón continúa la tendencia a aumentar el número de selecciones, pero no introduce cambios, es decir, preserva los poemas que aparecen en la *Antología*. Esta tendencia se mantiene hasta llegar a los libros titulados en la antología *Poesía y Belleza*, escritos entre 1917 y 1923. Estos dos títulos son eliminados de *Leyenda* y parte de los 120 poemas que recogían están distribuidos entre cuatro libros —*La realidad invisible*, *Forma del huir*, *Las tres presencias desnudas* y *Pasada de las almas*— mezclados entre los 170 poemas incluidos en ellos. Además aparece aquí otro libro —*Hacia otra desnudez* (1917-1923)— representado por 49 poemas, sólo dos de los cuales tuvieron cabida en la *Antología*. A partir del siguiente libro, *La estación total*, se restablece el equilibrio, manteniendo las selecciones de la antología y redondeándolas con nuevas adiciones.

El dar títulos a los poemas es consistente con lo practicado por Juan Ramón en casi todos sus libros de madurez. Es éste un cambio llevado a cabo por una variedad de razones pero encaminado siempre a depurar y unificar la obra. Por ejemplo, el poema de *Arias tristes* que empieza “Mi alma es hermana del cielo...” introduce una nota anecdótica y autobiográfica que el poeta elimina por medio del título “Una armonía sin fin”; igual fin persigue en muchas otras poesías: “Yo dije que me gustaba...” se convierte en “Como los almendros”, “He venido por la senda...” en “La vuelta vacía”, y “Me metí en el arbusto...” en “Hoja y agua”. Otro tipo de cambio está dirigido a concretizar el tema: “Si vas deprisa...” se convierte en “El tiempo”, “Saltaré el mar, por el cielo...” en “La evasión”, y “Ese día, ese día...” en “Obra, mar.” Con otro grupo de títulos sugiere la infabilidad de la expresión poética: “¿Te cojí? Yo no sé...” se titula “Grácil” y “Tira la piedra de hoy...” “El ritmo”. Otros títulos sugieren emociones subjetivas que cubren toda la gama de sus sentimientos hacia sí mismo, su obra y el mundo. Para no extendernos innecesariamente señalaremos tan sólo un ejemplo de cada uno de estos tres tipos de poema a los que ahora da título: “Sé bien que soy tronco...” se llama “El firmamento”, “Plenitud de hoy, es...” se llama “Mi órbita”, y “¿El lucero del alba?” se titula “El gozo”.

Los cambios en los títulos de los libros afectan sólo a sus obras relativamente tempranas ya que todos ellos a partir de *Piedra y cielo* se mantienen fieles a los originales. Este cambio se encamina a dar unidad a su obra, a evitar la afectación retórica y a sugerir su dimensión espiritual. El deseo de simplificar salta a la vista: *Arias tristes* es cambiado a *Aire triste*, *Sonetos espirituales* a *Sonetos interiores* y *Estío* a *Verano verde y oro*. En otros casos el cambio sugiere la integración de la temática neomística a la obra total: *Pastorales* se convierte en *Pastorales con Dios*, *Diario de poeta recién casado* en el ya previamente utilizado *Diario de poeta y mar* y *Eternidades* en *Arenal de eternidades*. Otro tipo de cambio parece querer precisar el elemento subjetivo, tal vez para subrayar su derecho a proclamarse el “Andaluz Universal”, así ocurre en *Olvidanzas* que es cambiado a *Olvidanzas del mogueño* o

en *Bonanza* que ahora se llama *Bonanza de Tartesos*. Caso curioso es el de *Ninfeas* y *Almas de violeta*, libros negados consistentemente por el poeta, y que se incorporan a *Leyenda* bajo un título extraordinariamente preciosista —*Violeta del naranjal* y *Ninfea del pantano*— como queriendo señalar la lejana época en que su poesía “se fue vistiendo de no sé qué ropajes” (*Leyenda*, pág. 423).

La admiración hacia la capacidad expresiva y lírica de la prosa que sentía Juan Ramón es de sobra conocida. Esta admiración se inicia por una preferencia por las formas poéticas menos elaboradas, como el romance y el verso libre, y culmina en *Leyenda* al presentar en prosa tantas selecciones de su obra (4). Ya en 1953 Juan Ramón había anunciado a Ricardo Gullón su intención de alterar la composición de sus poemas, anuncio que causó gran consternación en el crítico a juzgar por su reacción:

—No hay prosa y verso... lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa.

— ¡No haga eso!— le pido. La exclamación ha salido espontánea, inevitable, precediendo a la reflexión—. No haga eso; a muchos lectores les produciría, inútilmente, gran confusión.

— ¿Por qué no hacerlo?—replica—. Tome un poema y recítelo pensando que todos los oyentes son ciegos. Precisamente la mayor parte de los lectores se hacen cargo del poema, en primer término, por como lo ven. El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido. El romance se escribía primero en líneas extensas de dieciséis sílabas.

.....
—La poesía puesta en verso —reitera Juan Ramón— no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa (5).

En *Leyenda* el verso libre aparece escrito en prosa y el romance en versos de dieciséis sílabas. Otros cambios no mencionados por Juan Ramón afectan a muchas composiciones publicadas originalmente en versos más cortos, por ejemplo, cuartetos de catorce sílabas, reproducidos ahora en largos versos de veintiocho sílabas (casi prosa) y sin división estrófica. Estos cambios, sin embargo, en la mayoría de los casos se limitan a la forma de distribuir el texto en la página en blanco; el contenido y el vocabulario normalmente permanece intacto. La actitud del lector al verse confrontado con la nueva escritura de tantos poemas conocidos coincide con lo intuido por Juan Ramón: tras la primera reacción de desconcierto ante la página, sigue la lectura y con ella la tranquilidad sentida al asegurarse de que nada ha cambiado. La emoción poética que evoca el poema en prosa es idéntica a la evocada por el verso.

La mayor parte de los ajustes que conciernen la nueva distribución de los poemas se debe a la inclusión en *Leyenda* de libros excluidos de la *Tercera antología*. Por ejemplo, los cuatro primeros libros de *Leyenda* —*Nubes sobre Moguer*, *Violeta del naranjal* y *Ninfea del pantano*, *Rima de sombra* y *Roces de otras voces*— están representados en la antología por un sólo título —*Primeras poesías*— y dos subtítulos —*Anunciación* y *Rimas de sombra*. De toda esta sección tan sólo un poema —“Penas blancas”— pasa a *Leyenda*,

completamente revivido, escrito en verso libre y bajo un nuevo título —“La pena blanca”; las selecciones de *Poesía y Belleza* que pasan a formar parte de *Leyenda* aparecen distribuidas en cuatro libros; y el nuevo libro, *Hacia otra desnudez*, incluye dos poemas —“A los siglos” y “Con las rosas”— que la antología recogía bajo *La estación total*. De distinta índole es el cambio del poema “¡Granados en cielo azul!” que formaba parte de *Pastorales* y que en *Leyenda* se suma a las selecciones de *Baladas de Monsurio*, bajo el título “El corazón en el viento”. En esta ocasión el cambio parece obedecer a la nueva connotación espiritual de *Pastorales con Dios*.

Como ya indicamos anteriormente los cambios más sutiles corresponden a las alteraciones sufridas por poemas individuales al ser revividos por el poeta. Juan Ramón ha comentado la constante revisión a que somete su obra y ha aclarado las razones que le impulsan a efectuarla. Al expresarle Gullón su deseo de “comparar distintas versiones de sus poemas [para] estudiar la significación de sus correcciones” Juan Ramón le contesta:

—Verá usted... sobre mis correcciones se ha fantaseado mucho. Voy a decirle la verdad respecto a cómo se producen. En algunas ocasiones la corrección surge por sorpresa. Despierto de noche con una nueva versión en los labios y tengo que apuntarla inmediatamente; o de día, en las circunstancias más inesperadas, se me ocurre una rectificación y he de salir corriendo a apuntarla, si quiero retenerla...

—Yo... no corrijo. Las correcciones se hacen solas. Llevo el poema en la cabeza, eso sí... y sin pensarlo llega un verso distinto, un verso que altera de alguna manera el poema. A veces no recuerdo la línea original y al querer repetirla surge de otra manera y la corrección está hecha por sí misma.

Escribo siempre de un tirón, luego lo dicto... y lo veo objetivizado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en la lectura el cambio se impone por sí. (Gullón, págs. 80-81).

De las palabras juanramonianas se desprende que habla aquí de dos tipos de corrección muy bien diferenciados. Uno es la corrección consciente y cuidadosa que sigue a la composición inconsciente de un nuevo poema. El otro es una revisión más o menos inconsciente que le sugiere la lectura o el recuerdo de viejos poemas vistos a la luz de su experiencia poética presente. En el análisis final, es éste segundo tipo de revisión el que verdaderamente ha alterado la obra, al afectar los títulos de poemas y libros, la eliminación de ciertas composiciones y la inclusión de otras y la revisión de versos y hasta poemas enteros, para hacerla conformarse a la visión final que de su poesía tenía Juan Ramón.

Debido a la falta de espacio nos limitaremos aquí a examinar tan sólo un poema, “Penas blancas”, ya que ha sufrido cambios drásticos y puede servir para señalar los distintos tipos de revisión a que Juan Ramón somete su obra. A pesar de su extensión reproducimos las dos versiones íntegras pues la distribución del texto en la página es parte esencial del cambio efectuado.

“Penas blancas”

El

Ha querido la luna
 — ¡esa luna de llantos!—
 acercarse a la tierra.
 ¿Para qué? ¡Quién lo sabe!
 ¿Para darme tristeza?
 — ¿Para qué?— ¿tú lo sabes?—
 ha querido la luna
 acercarse a la tierra?—

¡Tanta flor— ¡tanto nardo,
 tanta clara azucena!—
 llena el valle del mundo
 de blancura y de esencia!
 ¿Para qué? ¡Quién lo sabe!
 ¿Para darme tristeza?

— — ¿Para qué— ¿tú lo sabes?— tanta flor llena el mundo
 de blancura y de esencia?—

¿Para qué, aquella tarde,
 enlutada de blanco,
 entre risas y lágrimas,
 me besaste en la tierra?
 ¿Para qué? ¡Quién lo sabe!
 ¿Para darme tristeza?

— ¿Para qué— ¿tú lo sabes?—
 entre risas y lágrimas,
 me besaste en la tierra?—

Ella

¡Qué sé yo!... ¡Para darte tristeza!
 (*Tercera antología*, págs. 25-26)

“La pena blanca”

El muchacho

Se ha quedado la luna (esa blanca de llanto, pensativa y solemne) prisione-
 [ra en la tierra.

¿Para qué?

La muchacha

¡Quién lo sabe!

El muchacho

¿Para darme demencia?
 ¿Para qué (¡tú lo sabes!) se ha quedado la luna prisionera en la tierra?

¡Tanta flor (tanto nardo, jazmín, lirio, azucena)
 llena el valle del mundo de blancura y de esencia.
 ¿Para qué?

La muchacha

¡Quién lo sabe!

El muchacho

¿Para darme demencia?

¿Para qué (¡tú lo sabes!) tanta flor llena el mundo de blancura y de esen-
[cia?

¿Para qué, aquella noche, enlutada de blanco, entre lágrimas y risa te pren-
[diste a mi tierra?

¿para qué?

La muchacha

¿Quién lo sabe!

El muchacho

¿Para darme demencia?

¿Para qué (¡tú lo sabes!) entre lágrima y risa te prendiste a mi tierra?

La muchacha

¿Qué sé yo, mujer, luna, azucena?

(*Leyenda*, págs. 27-28)

Es evidente que al revivir este poema Juan Ramón ha tenido en mente hacerle participar del tono y del estilo de su poesía de madurez. Para lograrlo se ve obligado a modificar su acercamiento, alterando la estructura interna y externa del poema. Aún sin empezar a leer se notan tres cambios: 1. la primera versión está escrita en verso (heptasílabos que preservan cierta semejanza de rima por medio de la repetición de varias palabras y frases y por el uso esporádico de versos en e-a), la segunda parece escrita en prosa (verso libre que se desborda de la página); 2. ambos poemas están contruidos en forma de diálogo, pero mientras el primero es casi un monólogo con un verso final de respuesta, el segundo se fundamenta en una serie de preguntas y respuestas que lo equilibran; 3. la artificiosidad de la puntuación de "Penas" salta a la vista, choca el exceso de interrogaciones, interjecciones, guiones y más guiones dentro del reducido límite del heptásilabo, en "La pena" el verso libre permite acomodar las frases con mayor naturalidad.

Al comenzar la lectura lo primero que se observa es el cambio de título. Ambos preservan la sinestesia que funde un sentimiento (dolor) y un color (blanco) y que imparte su melancolía al poema al tiempo que se carga de significado por medio de las tres imágenes (luna, mujer, flor) a cuyo alrededor gira el tema. Sin embargo, el plural del primer título diluye el impacto poético por ser una sola pena larga infinitamente más poderosa que unas penas a las que la mera abundancia hace mediocres.

"Penas" está estructurada alrededor del monólogo de El y la sola respuesta de Ella: "La pena" es un diálogo entre *El muchacho* y *La muchacha*. El cambio ayuda a concretizar el tema al individualizar a los hablantes sin hacerles perder universalidad. En "La pena" son dos adolescentes, unidos en la eterna confrontación con el misterio de la vida, y, paradójicamente, representan al hombre, quien nunca logra satisfacer su ansia de comprender. Por el contrario, el monólogo que mantiene El en "Penas", a pesar de que apunta a temas trascendentes —el amor, la muerte, la vida—, queda reducido al nivel frívolo de la anécdota amorosa, sobre todo por la manera inconsciente

con que Ella le responde.

Para eliminar este elemento anecdótico, Juan Ramón realiza varios cambios logradísimos. En primer lugar está el ya indicado cambio en el título y en la identidad de los hablantes. Además elimina varias notas subjetivas del vocabulario. En "Penas", el hablante, encerrado en el egoísmo de su monólogo, se considera el eje de la creación y la respuesta de Ella simplemente confirma esta creencia. En "La pena" el hablante es también el centro, pero sus preocupaciones son más trascendentales, y son compartidas por su interlocutora tanto por medio de la exclamación "¡Quién lo sabe!" como por su contestación final, una interrogación abstracta sobre la luna, la mujer y la flor que convierte a las tres en símbolo único del misterio de la existencia humana.

Las tres imágenes (luna-muerte, flor-vida, mujer-amor) han sufrido una metamorfosis que las proyecta a un nivel universal al eliminar la subjetividad. En "Penas" la luna "ha querido" acercarse a la tierra tan sólo para producir tristeza al hablante, las flores crecen y la mujer le besa con igual propósito. En "La pena" la luna no es dueña de su destino (está prisionera), y si las flores crecen y la mujer se prende "de su tierra" es casi sin que intervenga su voluntad. Las tres actúan así porque esa es su naturaleza. Son acciones que en vez de tristeza causan "demencia" en el hablante, es decir, le causan tal desconcierto al no entender el misterio de la vida que se desespera y se proyecta fuera de sí. De la respuesta de la muchacha se desprende que ella comparte su desconcierto, y también lo comparte el lector pues el misterio de la vida no tiene respuesta.

Las diferencias que existen entre las dos versiones de este poema —así como los otros cambios señalados— sólo pueden apuntar a las diferencias que existen entre *Leyenda* y la *Tercera antología* o entre *Leyenda* y cualquiera de los libros anteriores del poeta. En las obras anteriores se observa el movimiento progresivo, el desarrollo total —logros y fallos— del mundo poético de Juan Ramón Jiménez; en *Leyenda* tenemos la OBRA, un monolito dinámico y cohesivo que gira alrededor de su preocupación esencial —la búsqueda de la poesía y su encuentro con ella. Encuentro al que llega al descubrir su dios interior y conseguir la unión definitiva e individualizada con el todo: la fusión del "dinamismo con el éstasis" de que habla en "Río-Mar-Desierto".

(1) Juan Ramón Jiménez, *Leyenda (1896-1956)*, Ed. Antonio Sánchez Romeralo (Madrid: Cupsa Editorial, 1978), pág. XIII.

(2) Juan Ramón Jiménez, *Tercera antología poética (1898-1953)*, Texto al cuidado de Eugenio Florit (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1957), pág. 1001.

(3) Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesías*, Recopilación y prólogo de Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 15.

(4) No olvidemos tampoco las muchas páginas de prosa poética escritas a lo largo de su vida y entre las que se destacan *Platero y yo* (1914), *Españoles de tres mundos* (1914-1942) y *Espacio* (1943, 1944, 1954).

(5) Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid: Taurus, 1958), págs. 114-15. Juan Ramón también expresa muchas de estas ideas —sobre todo su concepto de la similaridad poética entre prosa y verso— en el texto de una conferencia titulada "El romance, río de la lengua española", pronunciada en la Universidad de Río Piedras, el 23 de abril de 1954, y publicada bajo ese mismo título en 1959. Ver "El romance, río de la lengua española" (Puerto Rico: Ediciones de La Torre, 1959), pág. 7. Esta misma conferencia fue incluida en *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Selección y edición de Francisco Garfias (México: Aguilar, 1961), págs. 143-87.

LA ESTACION TOTAL DE J. R. JIMENEZ
O LA PLENITUD RADIANTE

Por Gilbert Azam
Université de Toulouse

Al finalizar su segundo período poético, Juan Ramón Jiménez alcanza la madurez del hombre adulto y posee magistralmente un lenguaje propio. En estas condiciones, ¿cómo hubiera podido negarse a la exaltación más legítima? De esta plenitud, he aquí la confesión en una carta al crítico alemán Ernest Robert Curtius:

“Al volver de un viaje por Andalucía, me encuentro con una carta —23 junio— de D. José Ortega y Gasset, en la que me ruega que envíe a usted algunos libros míos, que usted ha manifestado deseos de conocer. Tengo verdadero gusto en enviárselos.

He elegido libros representativos de diversas épocas y formas de mi poesía. Debo decir a usted, sin embargo, que casi nada de lo que le mando, ni de lo que he publicado hasta el día, lo considero sino como “material poético” para la Obra definitiva que voy —¿este otoño?— a empezar a publicar en hojas sueltas diarias. A mis cuarenta y dos años —y después de veinticinco de incesante trabajo con la Belleza—, siento, pienso, veo claramente que ahora es cuando comienzo; y si vivo quince o veinte años más, creo que podré ver realizada mi Obra —que, de modo informe, existe ya toda—. (1)

Esta carta señala LA ESTACION TOTAL como la realización de ese deseo de elaborar un conjunto completo y definitivo. A partir de 1925, Juan Ramón publica hojas sueltas que expresan ya esta preocupación; se trata de SUCESION, de LA OBRA EN MARCHA, de UNIDAD, de PRESENTE y de HOJAS. Por otra parte, la revista INDICE, de la que es el director-fundador, divulga bajo el título de *Disciplina y oasis* algunos fragmentos de su obra y alude a un ambicioso proyecto de edición de todos sus libros acabados y de todos los que se compromete a escribir cada año (2). LA ESTACION TOTAL reúne los poemas más significativos de estos libros y manifiesta el grado de plenitud alcanzado por el poeta. Todo lo que había sido entrevisto hasta el momento, conoce un extraordinario ahondamiento y se convierte en expresión alegre del misterio de la belleza buscado antes en un éxtasis sensible.

Esta obra que se compone de tres partes, —la primera y la tercera se titulan *La estación total* y la segunda, *Canciones de la nueva luz*—, sugiere la plenitud fuera de los límites habituales de las estaciones de la naturaleza y de la vida del hombre. El libro se situará pues más allá de la división del tiempo: todo lo sucesivo se halla asumido, concentrado, en un presente actual que contiene todos los instantes y supera el pasado y el futuro:

“Las nubes y los árboles se funden

y el sol les transparenta su honda paz.
 Tan grande es la armonía del abrazo,
 que la quiere gozar también el mar,
 el mar que está tan lejos, que se acerca,
 que ya se oye latir, que huele ya.

El cerco universal se va apretando,
 y ya en toda la hora azul no hay más
 que la nube, que el árbol, que la ola,
 síntesis de la gloria cenital.
 El fin está en el centro. Y se ha sentado
 aquí, su sitio fiel, la eternidad..." (3)

Juan Ramón describe, por consiguiente, una experiencia de descanso en la que se le ofrece la eternidad; es lo que expresan los versos siguientes, sacados del mismo poema:

"Para esto hemos venido. (Cae todo
 lo otro, que era luz provisional).
 Y todos los destinos aquí salen,
 aquí entran, aquí suben, aquí están.
 Tiene el alma un descanso de camino
 que ha llegado a su único final". (4)

Todos los elementos del paisaje se funden aquí y conducen a un arrebatto que, en el centro mismo de la conciencia, instaura un sentimiento de plenitud. ¡Qué interesante es observar que el esfuerzo de concentración del poeta, su recogimiento interior, su deseo profundo de belleza total se desarrollan de modo concéntrico, como las ondas que rizan la superficie del agua después de tirar la piedra! He aquí por lo menos un elemento de lo que podríamos llamar una estética del círculo. De todos modos, esa concentración del universo alrededor de Juan Ramón da un sentido a su vida y contribuye a las bodas de la existencia y de la poesía proporcionándole una alegría espiritual. Nada efímero en ésta, pero sí de modo duradero una experiencia de la soledad:

"Sólo en lo eterno podría
 yo realizar esta ansia
 de la belleza completa..." (5)

¿Cómo podría esta belleza enajenar y distraer al poeta del mundo? ¿No será verdad al contrario que lo restablece en la armonía de lo cotidiano y que Juan Ramón, gracias a ella, tiene conciencia de su vocación? La experiencia que describe es una experiencia poética cuya interioridad está vinculada al deseo de un éxtasis eterno, como si lo infinito que lo circunda, se recogiera alrededor de su centro y se transformara en revelación interior.

Cedamos a la necesidad de una comparación: "Su sitio fiel" nos convida al estudio de "Poeta y palabra". Encontramos, en efecto, en ese último poema el mismo movimiento de concentración del mundo alrededor del poeta que se ve magnificado, mientras que asistimos como para una flor al nacimiento del verbo poético:

“Cuando el aire, suprema compañía,
 ocupa el sitio de los que se fueron,
 disipa sus olores, sus jestos, sus sonidos
 y vuelve único a llenar
 el orden natural de su silencio,
 él, a cuyo infinito alrededor se ciñen
 la medianoche, el mediodía
 (horizontes de ausente plata o más allá de oro)
 Se queda con el aire en su lugar,
 dulcemente apretado por la atmósfera
 de la azul propiedad eterna.

Puede olvidar, callar, gritar entonces dentro
 la palabra que llega del redondo todo,
 redondo todo solo;
 que el centro escucha en círculo
 resuelto desde siempre y para siempre;
 que permanece leve y firme sobre todo;
 la vibrante palabra muda,
 la inmanente,
 única flor que no se dobla,
 única luz que no se estingue,
 única ola sin fracaso...” (6)

Así nuestro poeta es depositario de los secretos que él solo posee y de los que alimenta su obra. El fin del poema anuncia ya su conversión a ese “dios” del cual hablará en ANIMAL DE FONDO y al que tenemos que comparar el Dios de la Biblia, tal como era al principio antes de fundar el mundo por el Verbo, hacedor inagotable y arrebatado por una embriaguez creadora, dios unánime por fin que reúne todas las criaturas, feliz de mantener cada día el mundo y de prolongar su génesis:

“Y él es el dios absorto en el principio,
 completo y sin haber hablado nada;
 el embriagado dios del suceder,
 inagotable en su nombrar preciso;
 el dios unánime en el fin,
 feliz de repetirlo cada día todo”. (7)

Como lo subraya Díaz Plaja, esta alegría es ritmada por las sorpresas de la mirada; el poeta alternativamente se abandona al espectáculo del mundo y lo interioriza valiéndose de él como de un símbolo. Tenemos aquí un doble movimiento de enajenación y de identificación que volvemos a encontrar en “Aurora”; de nuevo aparece la luz salvadora. Pero este a modo de creación y de absolución del universo, que es el amanecer de todos nuestros instantes, va siempre ligado con muchas dificultades; sólo existe porque hay que conquistarlo:

“Estará aureando, primero, sobre ti
 el campo seco, Guadarrama rosa;
 aún sonará tu tierra gris en esa lucha dulce
 del sol que viene y la huidera sombra;
 el gorrión accidental, la fija esquila
 gotearán su son, su pío de la hora.

¿Qué plenitud, tú en lo definitivo,
fundido a lo que nunca cambiará de historia;
extensión de tu yedra, tu nueva vida solitaria
por lo real profundo sin pasadiza forma;
semilla verdadera de lo fijo, escultura, conciencia
enquistada en la tierra que no se desmorona!

(Un momento, en su riel, el alto tren del alba
conducirá sus deslumbrados presos de una pena a otra)...” (8)

La menor tentativa para ver fuera de nosotros nos hace volver a nosotros. La evocación del paisaje es tal que el Guadarrama se convierte en algo interior, en símbolo de la experiencia del poeta. Ese sumirse en sí mismo que efectúa Juan Ramón, lo identifica al fin y al cabo con el yo interior, lo que iguala al poeta con Dios en quién subsisten todas las cosas. El alma no tiene límites y recibe todo contenido. A partir de ella se puede inventar cualquier cosa. ¿Cuál es el pensamiento del que puedo decir que no lo tengo, puesto que ya lo tengo? Fácilmente me identifico a todo. Ahora bien es verdad que de cierto modo yo lo soy todo. Pero pensar sin objeto es lo mismo que hablar sin normas. El cuerpo es el objeto del pensamiento de sí mismo, la forma del alma: tal era la lección del DIARIO. Aquí aún constituye la norma de toda palabra, como la tierra constituye el medio nutridor de la conciencia arraigada. Sin embargo, hay que osar y querer pensar según la naturaleza; lo que figura el infatigable poema siempre renaciente de lo imposible:

“¡Tú dentro ya, tú fuera, tú ya libre,
el vivo muere, el muerto es inmortal,
sustancia voluntaria para más alta obra!” (9)

Pero cuando quiere expresar la plenitud, Juan Ramón acude al Otoño como ya lo dejaba presentir en las obras inmeditamente anteriores al DIARIO. Sin embargo, prefería entonces el Otoño porque esta estación excluía las amenazas ligadas a toda renovación primaveral; el motivo era finalmente negativo. En LA ESTACION TOTAL, el Otoño representa más para el poeta y es el resultado de las otras, el tiempo de un desarrollo completo. Este período es el más acabado, el en que se realizan la madurez espiritual de la carne y la madurez carnal del alma. Justifica pues verdaderamente el título del libro. En tiempos del DIARIO, resucitar era el canto de la Primavera. Pero casi siempre la poesía primaveral es un poco diáfana y aérea. Aquí el canto del Otoño se produce en un arranque lleno de alegría cuyos ejemplos son bastante raros en la tradición lírica:

“Estoy completo de naturaleza,
en plena tarde de aurea madurez,
alto viento en lo verde traspasado.
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí (la tierra,
el fuego, el agua, el aire) el infinito...” (10)

Lo más extraordinario en este Otoño, es que no imita ningún género literario. Nace directamente del movimiento del alma; sube de la fuente al árbol, como la savia misma que se acumula en los frutos, los hincha y en ellos

se colorea; Otoño opulento que no puede fatigar con sus vientos las ramas demasiado cargadas de riquezas. El poeta que se expresa en "El otoñado", trata de presentarse en la experiencia de esta plenitud como un ser que concentra en sí mismo lo finito y lo infinito. Es a la vez luz, perfume y sonido. Abraza todos los elementos y recoge en sí el universo entero como si fuera él su centro de expansión:

"Chorreo luz: doró el lugar oscuro,
trasmite olor: la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda música,
filtra sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad." (11)

Todo obedece a las fuerzas de la naturaleza, con una confianza mesurada, bajo un impulso que parece detenerse en los límites de la plenitud, rechazados con delicadeza y subtendidos con firmeza; con una luz más larga y rica de colores; el tumulto orquestado de los cinco sentidos, algo ancho y fluído como la vida que piensa y sabe que ella lo es todo y que todo está en ella; como el dios ya agazapado en la sombra y que, a pesar de la embriaguez, no es quizás el de las vendimias.

Ese desbordamiento de Otoño se comunica al discurso. No hay *crescendo* más admirablemente llevado al paroxismo. Es el poeta el que ahora está a punto de destacarse como una fruta madura. Ya llega el momento en que, separándose de su creación, tendrá para ella el amor y la distancia de un dios. Pero al mismo tiempo, y por esa vacilación misma, toda cósmica, surgen alternativamente vida y muerte, el Todo y la Nada en su antítesis más verdadera: lo vivo, en efecto no deja de oscilar entre ellos. De aquí la declaración final, muy metafísica, y sin embargo, llevada por la "ambición", es decir por el deseo, lo increado en las orillas del que se realiza la obra poética:

"Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,
del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y que es servido
de lo que todavía es ambición". (12)

Se notará, por otra parte, que una de las novedades de este libro reside en la presencia obsesionante de un tema único: a medida que Juan Ramón progresa en su obra, su deseo de totalidad va creciendo y constituye la preocupación mayor, mientras que antes sólo se trataba de unas variaciones sobre la muerte, la creación poética, la belleza...

El poema "Hado español de la belleza" nos presenta a Juan Ramón ocupado en descubrir en el espectáculo de las cosas a este ser misterioso a quien tutea:

"Te veo mientras pasas
sellado de granates primitivos,
por el turquí completo de Moguer.
Te veo sonreír, acariciar, limpiar,
equilibrar los astros desviados

con embeleso cálido de amor;
impulsarlos con firme suavidad
a sostener la maravilla exacta
de este cuartel de incesante mundo..." (13)

Se trata de este ser al que ve en pensamiento adornado de piedras preciosas y que viene a personalizar el paisaje, revelando su presencia en la visión maravillosa de Moguer en el ocaso. A través de la plenitud que experimenta, Juan Ramón se orienta pues hacia una conciencia de lo divino cuya forma parece contaminada con panteísmo:

"Te veo infatigable variando
con maestría inmensamente hermosa
decoraciones infinitas
en el desierto oeste de la mar;
te veo abrir, mudar tesoros,
sin mirar que haya ojo que te mire,
¡rey del gozo en la obra sola y alta,
hado inventor, este continuador
de lo áureo y lo insólito!" (14)

Cabe precisar ahora la índole y el alcance de esa experiencia de la cual habla Juan Ramón a propósito de LA ESTACION TOTAL. Se podría creer a primera vista que se evade en un delirio verbal. Pero se puede también formar la hipótesis menos severa y más justa que esta experiencia corresponde a un conocimiento auténtico: el estudio de algunos poemas nos permitirá seguir cómo se opera la penetración del misterio metafísico del ser y medir la hondura ontológica de ésta. El período que consideramos es el de una conversión hacia lo interior, de un esfuerzo de la inteligencia para alcanzar por el conocimiento poético un objeto que es el ser mismo. La alegría de éste llena el universo entero, no de modo efímero, sino eterno. Este encuentro, conseguido por la contemplación, es fuente de exaltación profunda y de regocijo para el filósofo como para el poeta:

"Cantando vas, riendo por el agua,
por el aire silbando vas, riendo.
En ronda azul y oro, plata y verde,
dichoso de pasar y repasar
entre el rojo primer brotar de abril,
¡forma distinta, de instantáneas
igualdades de luz, vida, color,
con nosotros, orillas inflamadas!..." (15)

El ave es aquí la dichosa criatura —podríamos decir la bienaventura criatura, que revela el ser metafísico mismo, siempre situado más allá de la cosa que lo manifiesta. Sólo se trata, sin embargo, de la trama de lo real, por todas partes difundido en lo concreto transcendental, pero presente en la multiplicidad de los objetos sensibles tomados en el espacio y en el tiempo.

Esta manifestación puede cumplirse no obstante a través de toda criatura y encontramos, en efecto, en este poema una relación entre el ave, que pertenece al mundo aéreo, y el pez, que pertenece al agua, o también entre el árbol y la flor, que son a la vez tierra y cielo. Cuanto más el poeta se alza

a la posibilidad de captar esta revelación de modo permanente, tanto más percibe la singularidad y la universalidad del ser. Para él es como si cada criatura tuviera por papel de manifestarle su presencia y de introducirle al mundo de la “alegría eterna y universal”. El ave, en su medio, es el objeto del amor y de la atención del cosmos entero; el poeta la acoge con un fervor religioso, pues para él siempre habrá una criatura de elección, mensajera de gracia. La especie se perpetúa y la esencia es eterna. Entonces nace la ternura por lo individual que es a la vez pobre ser frágil y el ave —como concepto— que salva su “destino”:

¡No hay temor en tu gloria;
tu destino de volver, volver, volver,
en ronda plata y verde, azul y oro,
por una eternidad de eternidades!

Nos das la mano, en un momento
de afinidad posible, de amor súbito,
de concesión radiante;
y, a tu contacto cálido,
en loca vibración de carne y alma,
nos encendemos de armonía,
nos olvidamos, nuevos, de lo mismo,
lucimos, un instante, alegres de oro.
¡Parece que también vamos a ser
perenes como tú,
que vamos a volar del mar al monte,
que vamos a saltar del cielo al mar,
que vamos a volver, volver, volver
por una eternidad de eternidades!
¡Y cantamos, reímos por el aire,
por el agua reímos y silbamos!...” (16)

La contemplación del poeta se prolonga intensa y cálida en estos versos; un matiz de gravedad y de tristeza la penetra, sin embargo, pues esta experiencia se realiza en la vida cotidiana con tal que esté radicalmente expurgada de toda banalidad. La necesidad que Juan Ramón ha tenido siempre de aislarse, de huir de las preocupaciones materiales, de volver las espaldas por fin a lo que constituye la vertiente prosaica de la vida, tiene que relacionarse con su tendencia contemplativa, ya vibrante, ya melancólica:

“Pero tú no te tienes que olvidar,
tú eres presencia casual perpetua,
eres la criatura afortunada,
el mágico ser solo, el ser insombro,
el adorado por el calor y gracia,
el libre, el embriagante robador,
que, en ronda azul y oro, plata y verde,
riendo vas, silbando por el aire,
por el agua cantando vas, riendo!” (17)

Para el hombre, el ave es mágica puesto que le revela la presencia del ser metafísico puro con el cual se confunde, así como su canto y su individualidad.

Es interesante comparar ahora la visión de Jiménez con la de otro poe-

ta, Jorge Guillén, que es su contemporáneo aunque más joven de una generación. Y para seguir el pensamiento de éste, nos referiremos al poema "Salvación de la primavera":

"Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

¡Eres! Y tan desnuda,
tan continua, tan simple
que el mundo vuelve a ser
fábula irresistible..." (18)

Sigamos el movimiento de la conciencia de Guillén: lo que aparece primero en las dos estrofas iniciales, es el cuerpo desnudo de la mujer, puro elemento de belleza en un universo denso de atmósfera y de claridad. Luego, de repente, es la evidencia revelada, el grito "¡tú eres!". Esto significa: realizas en tu existencia todo tu ser; de aquí este sentimiento de total conformidad. El mundo nace en la conciencia del poeta y el poeta mismo nace al mundo; los objetos cotidianos, hasta el momento ignorados, aparecen bruscamente; son puros prodigios y no poseen ningún poder mágico, porque si su nacimiento es maravilloso, son sobremanera pasivos:

"En torno, forma a forma,
los objetos diarios
aparecen. Y son
prodigios y mágicos..." (19)

En Guillén como en Jiménez, las criaturas van colmadas de ser; todo baña en él, todo rebosa de él. Pero para Jiménez la existencia no puede predominar sobre la esencia. En cambio, Jorge Guillén se complace y se extasía en lo maravilloso de la creación. Aquel canta la magia, el poder creador del ser; éste, el prodigio, el milagro de lo que precisamente existe y hubiera podido no existir. Cuestión de matiz, por supuesto. Pero el Andalúz pone el acento sobre la universalidad del ser; el Castellano sobre su singularidad. Sin embargo, ambos tienen como punto común la expresión de la plenitud. Jiménez la descubre en la contemplación del principio de toda existencia y de su devenir; Guillén, en la del universo creado y de su profusión. En los dos casos, el poeta está en el centro del mundo, pero para el de LA ESTACION TOTAL la perspectiva filosófica es idealista y para el de CANTICO es realista. Podríamos prolongar mucho tiempo el paralelo; sólo encontraríamos en él una confirmación del lazo que une a los dos poetas y del papel renovador de Jiménez frente al grupo de 1927 y a las generaciones posteriores; es Juan Ramón, en efecto, el que tiene el mérito de haber hecho de la poesía un instrumento de conocimiento. Se puede decir ahora sin ambages que todos los poemas de LA ESTACION TOTAL expresan bajo diversas formas este encuentro del poeta y del ser a través de las criaturas "afortunadas".

Es lo que ocurre, por ejemplo, en los versos de "Rosa última". La búsqueda de la belleza propia de la rosa ideal conduce a Juan Ramón hasta el descubrimiento, en su experiencia metafísica, del que iba a llamar su "dios".

vo; pero, al mismo tiempo, ha puesto en dificultad este descubrimiento negándose a salir del círculo cerrado de la Obra en la que se complace y se contempla como en un espejo. Nunca en efecto condena el narcisismo como un vicio, —actitud que lo diferencia de Antonio Machado y que, pese a cierto valor divinizante en Juan Ramón, desfigura el sentido de su búsqueda y lo reduce a un subjetivismo puro:

“¿Qué me copiaste en ti,
que cuando falta en mí
la imagen de la cima,
corro a mirarme en ti?” (35)

Aparte algunos poemas por los que pasa aún un soplo de tristeza que contrasta con la alegría de LA ESTACION TOTAL, su obra consagra el apoteosis del creador poético que puebla su soledad de si mismo y sufre constantemente la tentación de un todo poderoso egotismo que confunde muchas veces con un impulso religioso. En un pasaje de su conferencia titulada: “Poesía cerrada y poesía abierta”, no vacila en declarar:

“El poeta es un creador. Lo que aparentemente no existe, lo crea, y si lo crea es porque sus elementos existen. Si un científico inventa, y a todo el mundo le parece natural el invento, sea práctico o no, ¿por qué no ha de inventar un poeta, que puede hacerlo, un mundo o parte de él? Es lo que lo acerca al mito divino, que es el del Narciso verdadero, como dije tantas veces; crear a imagen y semejanza. Todo dios es narcisista. El misterio católico de la Trinidad ¿qué es sino narcisismo? El Padre se contempla en el Hijo, la creación; como en un espejo, y el Espíritu Santo es el amor entre los dos. ¿Pues qué dice sino eso el poema del persa Abu Saïd a que me referí también tanto? Y ¿qué más da que lo divino sea un mito, si es belleza que tiene un nombre? Nombrar las cosas ¿no es crearlas?” (36)

En tales condiciones, se puede concluir que Juan Ramón en sus últimas obras no ha intentado rechazar su tendencia al narcisismo. Conoce el mundo no por lo que le roba, sino por lo que le ofrece y añade: si mismo. Provoca por impulsión propia la armonía que es el objeto de su conocimiento; pero el Ser universal no se distingue en él esencialmente de su ser particular y la pureza metafísica de su experiencia poética se halla así comprometida. Esto explica que Jiménez haya querido coronar la etapa que culmina en LA ESTACION TOTAL y que califica él mismo de metafísica, por su etapa religiosa y mística.

NOTAS

- (1) J. R. J., *Cartas*, Aguilar Madrid-1962, p. 261, carta del 27 de setiembre de 1924.
- (2) Archivo Histórico Nacional, Madrid, nº 20-144.
- (3) J. R. J. *Libros de poesía*, Biblioteca Premios Nobel, Aguilar, Madrid, p. 1 170
- (4) *Ibidem*, p. 1 170
- (5) *Ibidem*, p. 1 184

asume las cuatro estaciones superándolas:

“Todas las frutas eran de su cuerpo,
 las flores todas, de su alma.
 Y venía, y venía
 entre las hojas verdes, rojas, cobres,
 por los caminos todos
 de cuyo fin con árboles desnudos
 pasados en su fin a otro verdor,
 ella había salido
 y eran su casa llena natural...” (32)

Esta mensajera se identifica con todos los elementos, se hace visible en todos, es toda realidad, elemento del ser:

“Era lo elemental más apretado
 en redondez esbelta y elejida:
 agua y fuego con tierra y aire,
 cinta ideal de suma gracia,
 combinación y metamórfosis.
 Espejo de iris májico de sí,
 que viese lo de fuera desde fuera
 y desde dentro lo de dentro;
 la delicada y fuerte realidad
 de la imagen completa.
 Mensajera de la estación total,
 todo se hacía vista en ella...” (33)

Esa realidad que Juan Ramón alcanza en sí mismo no es exterior ni interior, pues parece rebasar en estos versos un dualismo todavía obsesionante en *PIEDRA Y CIELO*. En cambio, su participación profunda al ser universal suscita en sus adentros una ambición desmesurada, mientras que un poema como “El otoñado” nos lo muestra instalado en el sitio de quien todavía no ha conseguido su nombre, es decir en el sitio mismo de Dios. Notemos además que este conocimiento del ser metafísico es mucho menos de índole racional que existencial y afectivo. Al fin de *LA ESTACION TOTAL* aparece de nuevo un idealismo recurrente que corresponde a su esteticismo y que le impide mantener la exigencia y la pureza de su experiencia metafísica. Se pueden distinguir, por consiguiente, en este libro dos corrientes de inspiración: la que expresan de modo tan admirable los textos en los que se celebran las bodas del poeta con la naturaleza y su encuentro con el ser; la de los poemas en los que vemos a Juan Ramón víctima del solipsismo, del narcisismo y del falso idealismo poético:

“No sois vosotras, ricas aguas
 de oro las que corréis
 por el helecho, es mi alma...” (34)

Así el conocimiento poético del ser se reduce al del alma por sí misma. Encontramos aquí un profundo parentesco con el idealismo filosófico de Berkeley. Juan Ramón ha llevado al paroxismo el conocimiento poético y, como lo atestigua *LA ESTACION TOTAL*, ha llegado a un resultado posi-

se echa en el viento, viene y va,
con deleite de sentirse ella,
sobre el alto verdor en flor mecido.

¡Qué claro y qué constante
en el azul, su cuerpo transparente,
que lo convierte en tienda de su dicha;
sobre el agua, qué plenamente exacto
al movimiento líquido
que encuentra en sostenerlo su destino;
qué rico entre lo verde
de la tierra espesada en alegría,
con posibilidad de fruto eterno!” (29)

En la continuación del poema, la descripción de la gracia se hace cada vez más precisa; todo pasa como si ella invadiera todas las cosas para deleitarse en ellas. Sin la gracia, en efecto, no podríamos ser, puesto que ella se identifica con la luz que acompaña todo lo que existe. Basta buscarla para encontrarla y ponerse en armonía con el ser escondido en las cosas:

“Las sendas naturales
que por tierra, aire, agua, fuego,
conducen a su cuerpo y a su alma
en oriente, poniente, sur y norte,
las tenemos que abrir con alma y cuerpo,
entera embriaguez embelesada
de pájaro, de flor, de ola, de llama:
la locura conciente...” (30)

Los caminos naturales que nos conducen pues a la gracia, “a su cuerpo y a su alma”, son los elementos: tierra, aire, agua y fuego. La sabiduría del poeta, por consiguiente, no es ilusoria: no es una huída, ni un delirio verbal, sino que aparece como la de un vidente cuya lucidez se ofrece a nosotros revelándonos el objeto del conocimiento metafísico accesible a todos. No se trata aquí de conseguirla por “un desarrollo de los sentidos” como en Rimbaud; el DIARIO DE UN POETA RECIEN CASADO confirmaba ya el cambio espiritual de Jiménez y su resurrección a bordo del barco; su amor concluía así su período de sueños y lo introducía a otro modo de investigación espiritual que se aparentaba con la videncia. Para Juan Ramón nuestra vocación precisamente es conocer la gracia; es también la suya como lo indica el fin del poema en el que todas las primaveras convergen en este encuentro, verdaderas bodas espirituales con la naturaleza:

“Y, ¡qué feliz el que la alcanza
en el presente único;
quien puede sorprenderla en su ansia de nosotros
istante universal en que concurren
para nosotros y ella,
ante la complacencia de lo eterno,
gracia, todas las primaveras!” (31)

En “mensajera de la estación total”, esta gracia anuncia la etapa suprema de la vida, situada a la vez en el tiempo y fuera de él. Es el otoño el que

lo habita. La revelación de éste ya no suscita el deseo angustiado que enajenaba antes al poeta volviéndolo hacia un más allá supra-terrestre, sino se realiza gracias a una penetración en la intimidad circunstancial de lo Bello.

Cabe notar que esa embriaguez del conocimiento poético conduce a una superación y dilatación del alma. El poema "Mirlo fiel" sirva de ejemplo: con él reaparece el tema del ave proyectando al poeta en una locura consciente. El sueño lúcido, provocado adrede, nos hace salir de nuestros límites y saboreamos esta expansión infinita al centro de la cual toda aprehensión intuitiva profunda introduce la alegría:

"Cuando el mirlo, en lo verde nuevo un día
vuelve, y silba su amor, embriagado,
meciendo su inquietud en frasco de oro,
nos abre, negro, con su rojo pico,
carbón vivificado por su ascua,
un alma de valores armoniosos
mayor que todo nuestro ser.

No cabemos, por él, redondos, planos,
en nuestra fantasía despertada.
(El sol, mayor que el sol,
inflama el mar real o imaginario,
que resplandece entre el azul frondor,
mayor que el mar, que el mar".
Las alturas nos vuelcan sus últimos tesoros,
preferimos la tierra donde estamos,
un momento llegamos,
en viento, en ola, en roca, en llama,
al imposible eterno de la vida" (27)

Los comparativos de superioridad que expresan este desarrollo súbito del alma son numerosos: "mayor que todo nuestro ser... el sol, mayor que el sol... el mar mayor que el mar..."; una comparación con Jorge Guillen es aún necesaria; ¿no nos muestra el poema "Salvación de la primavera" la conciencia dilatada del poeta?

"Mi atención, ampliada
columbra. Por tu carne
la atmósfera reúne
términos. Hay paisaje..." (28)

Es la gracia estética la que provoca esa ampliación del alma. Para Juan Ramón, esta gracia es más real que la realidad de las apariencias que hacen impresión en nuestros sentidos. Ella es aquel encanto que se incorpora a toda cosa para darle el ser y para ser ella misma. En el poema titulado precisamente "La gracia", Jiménez da un cuerpo de luz a esa calidad espiritual que materializa así:

"Está en el aire, como uno,
como una más bella que nosotros,
más bella que ninguna, que ninguno;
de todo toma luz, color, esencia;
y si el aire se aumenta y se conmueve,

En la época de LA ESTACION TOTAL, cierta emoción religiosa se manifiesta ya, pero el pensamiento teológico juanramoniano no se ha desarrollado aún. Sólo más tarde, en medio del tercer período poético, efectuará la superación del plano metafísico y realizará una experiencia de diferente carácter y específicamente religiosa.

Patentizamos aquí un enfoque esencial al poeta de Moguer: a partir de un modernismo literario en el que muchos veían un mero estilo, Juan Ramón descubriría rápidamente el espíritu que lo animaba y la enorme pujanza liberadora y renovadora que venía a significar. Al mismo tiempo, empezaba a denunciar en ese fenómeno artístico toda una corriente de espiritualidad nueva y proclamaba que existía una relación entre el modernismo literario y el teológico. Hay que confesarlo, esta afirmación suya ha sido ignorada en absoluto y rechazada, o también, en algunos casos, limitada en su alcance, por aquellos mismos que aparecían como los partidarios más convencidos del pensamiento juanramoniano según el cual el Modernismo podía definir el siglo XX, como el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo habían definido otras épocas. Ricardo Gullón, por ejemplo, se halla en esta situación, pero para él el concepto de dios en Jiménez no se destaca de una visión metafísica y queda incluso estrechamente ligado a una creación estética. Dicho de otro modo, Juan Ramón sería incontestablemente un poeta, pero no un teólogo. Pensamos por nuestra parte que la crisis teológica de principios del siglo no puede separarse de ciertas manifestaciones artísticas: así Rubén Darío renuncia en sus últimos libros a la opulencia formal que él mismo había inventado, para abrirse a unas inquietudes nuevas; sabemos también lo que representa el afán de Unamuno tanto en el dominio de la pura especulación como en el del quehacer poético; ahora bien, sólo nos queda que concluir que Juan Ramón recoge y supera esa doble influencia creando en su propia obra este lazo íntimo entre la crisis del arte y la de la teología: hemos mostrado en otros estudios (20) que su modo de pensar es genuinamente el de los pensadores modernistas como Loisy al que se refiere varias veces. No parte de un Dios trascendente para llegar a la creación y a las criaturas, pero de manera inversa el poeta, a partir de sí mismo y en su propia conciencia, por las vías de la inmanencia, crea su propio dios. Además tenemos que fundamentar que si su pensamiento espiritual es modernista (ciertos críticos empiezan a admitirlo), no se limita por lo tanto a un plano estético, sino que desemboca verdaderamente en una concepción teológica ni más ni menos ortodoxa que la de Loisy, de Sabatier o de Tyrrel. Rechazar esta tesis, es reducir la obra juanramoniana quitándole libros tan importantes como los ROMANCES DE CORAL GABLES, ANIMAL DE FONDO, DIOS DESEADO y DESEANTE o aun ESPACIO. Por eso pensamos que un estudio muy atento de la producción poética de Jiménez no puede contentarse de una división en dos períodos articulados alrededor del DIARIO DE UN POETA RECIENCASADO; es preciso comprender también que después de LA ESTACION TOTAL se verifica un cambio tan capital como el instaurado por el DIARIO. Esos versos de "Rosa última":

— ¡Cójela, coje la rosa!
— ¡Qué no, que es el sol!

La rosa de llama,

La rosa de oro,
la rosa ideal.

— ¡Qué no, que es el sol!

La rosa de gloria,
la rosa de sueño,
la rosa final.

— ¡Qué no, que es el sol!
¡Cójela, coje la rosa!” (21)

marcan una ansia poética de belleza eterna cuya concretización en un dios sólo se cumplirá algunos años más tarde. Desde este punto de vista, LA ESTACION TOTAL consituye, por consiguiente, una iniciación. Echamos ahora una ojeada por el lado de los teólogos; ¿cómo explica Loisy la fe y el nacimiento del sentimiento religioso? Para saberlo podemos referirnos a una carta suya, pero recordemos antes que para él, el concepto de Dios sólo es una proyección ideal de la subjetividad, un a modo de “yo superior” que resulta de una división de la conciencia humana. Pero aquí también la interpretación psicanalítica releva la crítica sociológica:

“Y siendo también la conciencia individual una conciencia social, ese yo superior es igualmente la personificación trascendente de la sociedad, de la humanidad. Todo ese trabajo del pensamiento religioso no es más ilusorio que el del pensamiento científico, cuyo progreso sólo está hecho, en suma, de vacilaciones”. (22)

Para los modernistas, la necesidad de lo divino suscita en el alma dedicada a la religión un sentimiento que tiene por particularidad de envolver a Dios como objeto y como causa íntima, y de unir de cierto modo al hombre con Dios. En él se halla pues la fe. No hay que creer que lo desconocible se ofrece aislado y desnudo a éste; al contrario, se relaciona estrechamente con un fenómeno que no deja de desbordarlo aunque pertenece a la esfera de la ciencia y de la historia: será un hecho misterioso de la naturaleza, o aún un hombre cuyo carácter, actos y palabras desconciertan las leyes habituales de la historia. El sentimiento religioso, que brota así por inmanencia vital de las profundidades de la conciencia, es la semilla de toda religión. Oscuro, casi informe en el principio, fue progresando bajo la influencia secreta del principio que le dio el ser, al nivel de la vida humana de la que es una forma. Pero la inteligencia tiene también su parte en el acto de fe. En efecto, el sentimiento al que nos referimos, hace surgir a Dios en el hombre de manera todavía tan confusa que Dios no se distingue verdaderamente en él del hombre mismo. Es necesario, por consiguiente, que una luz venga a irradiarlo, poniendo a Dios en relieve gracias a cierta oposición con el sujeto. Aquí está el papel de la inteligencia, facultad de reflexión y de análisis útil para traducir, primero en representación intelectual, luego en el plano verbal, los fenómenos de la vida. De ahí ese dicho de los modernistas: “El hombre tiene que pensar su fe”; también era éste el camino seguido por los Krausistas. La inteligencia se sobrepone pues al sentimiento y, primero por un acto natural y espontáneo, traduce la cosa en una aserción sencilla y común; luego hace inter-

venir la reflexión y trabajando sobre su pensamiento interpreta la fórmula primitiva por medio de las fórmulas más profundizadas y distintas que el magisterio de la iglesia tendrá, por fin, que aprobar.

Así se puede decir que para Loisy, los dogmas, y de modo general la institución eclesiástica son necesarios como objetivaciones del concepto de Dios. Cristalizan, encierran en sus estructuras y desarrollan, en efecto, cierta conciencia de Dios. En Jiménez, este papel es asumido por la poesía; a ella acude cada vez más para fijar su representación intelectual de lo divino y para expresarla en el plano verbal, según el movimiento mismo del pensamiento teológico de los modernistas.

Otro poema de LA ESTACION TOTAL permite completar este estudio sobre el despertar del sentimiento religioso aún privado de su objeto en la medida en que la subjetividad que lo crea, no se ha concretizado todavía en una obra acabada. Se trata de "Rosa íntima": las rosas existen, individualizadas como las demás criaturas; pero hay también "la rosa", el concepto, el nombre cuyo poder da al hombre la capacidad de apoderarse de los diversos objetos designados; de nuevo surge una de las grandes pulsiones de la creación juanramoniana: la Obra, el Verbo poético. Pero ¿quién habla aquí de soledad? ¿No traducen estos versos, al contrario, la comunión universal del ser en la intimidad de la rosa única?

"Rosa, la rosa... (Pero aquella rosa...)
La primavera vuelve
con la rosa
grana, rosa, amarilla, blanca, grana;
y todos se embriagan con la rosa,
la rosa igual a la otra rosa.
¿Igual es una rosa que otra rosa?
¿Todas las rosas son la misma rosa?
Sí (pero aquella rosa...)..." (23)

Para Jiménez, todas las rosas participan de la misma esencia; son réplicas, ejemplares variados de la misma rosa ideal. A pesar de las apariencias, la perspectiva de Jorge Guillén es muy diferente: sólo es a partir de la suma de todas las rosas concretas que el espíritu puede hacer una síntesis y formar el concepto de "la rosa ideal"; en él la esencia no precede la existencia como en Jiménez:

"Con la Florida tropecé.
Si el azar no era ya mi fe,
Mi esperanza en acto era el viaje,
¿El destino creó el azar?
Una ola fue todo el mar.
El mar es un solo oleaje.

¡Oh concentración prodigiosa!
Todas las rosas con la rosa,
Plenaria esencia universal.
En el adorable volumen
Todos los deseos se sumen.
¡Ahinco del gozo total!" (24)

Esa rápida confrontación de textos muestra que la influencia de Juan Ramón en los poetas de 1927 es imprescindible. Aparte las querellas de susceptibilidad, todos la reconocen fácilmente ya que es impulsión y no sujeción. Por otra parte, esta comparación hace resaltar la maestría de Jiménez que en *LA ESTACION TOTAL* alcanza el apogeo de su plenitud. ¿No será maravilloso que la realidad circundante no esté diluída en un idealismo vago y abstracto, sino que al contrario resulte más rica, pulposa y perfecta por su participación al ser? Singularidad gracias a la cual esta rosa es efectivamente ésta y no otra cualquiera! No hay otro objeto de conocimiento: la intuición poética abarca la belleza concreta, íntima; la contemplación de las criaturas sólo puede conducir al poeta hacia la flor que aísla y designa por la expresión “aquella rosa”. Es la inteligencia la que desprende lo particular y único, al mismo tiempo que lo ideal y revelador del ser:

“La rosa que se aísla en una mano,
que se huele hasta el fondo de ella y uno,
la rosa para el seno del amor,
para la boca del amor y el alma.
(...) y para el alma era aquella rosa,
que se escondía dulce entre las rosas,
y que una tarde ya no se vió más.
¿De qué amarillo aquella fresca rosa?” (25)

Es necesario distinguir esta rosa ente las demás para penetrar el misterio de su esencia. En la conclusión, asistimos al ensanchamiento de este conocimiento puesto que si el poeta, solo, puede llegar a la alegría que procura la revelación del ser, el objeto de esta alegría es, sin embargo, accesible a la inteligencia y al amor de todos. Lo esencial es ponerse en estado de gracia poética:

“Todo, de rosa en rosa, loco vivo,
la luz, el ala, el aire,
la onda y la mujer,
y el hombre, y la mujer y el hombre.
La rosa pende, bella
y delicada, para todos,
su cuerpo sin penumbra y sin secreto,
a un tiempo lleno y suave,
íntimo y evidente, ardiente y dulce.
Esta rosa, esa rosa, la otra rosa...
Sí (pero aquella rosa...)” (26)

Lo que está revelado, es la esencia que cada rosa manifiesta sin agotarla. Ese modo de existencia que nos descubre Juan Ramón y que es el ser de belleza, el conocimiento poético lo alcanza directamente en el estado lírico. Tal es el alcance de su búsqueda en esa segunda época definida por él como “de conquista mutua”: aprehende intuitivamente en lo concreto el ser al cual este concreto participa y llega a la belleza de un descubrimiento objetivo. El resultado de esta operación es el éxtasis lúcido: cualquier cosa, en efecto, en su realidad, está en éxtasis respecto a sí misma. Volvemos a encontrar así la condición habitual a las criaturas de elección. El gozo de la belleza es completo cuando se añade a la visión de su objeto la aprehensión del misterio que

- (6) Ibidem, p. 1 171
- (7) Ibidem, p. 1 172
- (8) Ibidem, p. 1 166
- (9) Ibidem, p. 1 166
- (10) Ibidem, p. 1 140
- (11) Ibidem, p. 1 140
- (12) Ibidem, p. 1 140
- (13) Ibidem, p. 1 154
- (14) Ibidem, p. 1 154 - 1 155
- (15) Ibidem, p. 1 247
- (16) Ibidem, p. 1 248
- (17) Ibidem, p. 1 248 - 1 249
- (18) Jorge Guillén, CANTICO, "Salvación de la primavera", 1928, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p. 93
- (19) Ibidem, p. 93
- (20) Cf. mi tesis doctoral: *L'oeuvre de J. R. Jiménez (continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole)*, librairie Champion, Paris, y también mi estudio: *La crise moderniste en Espagne*, Bulletin de Littérature Ecclésiastique, n° 3, julio-septiembre de 1979, Toulouse.
- (21) J. R. J., LIBROS DE POESIA, op. cit. p. 1 200
- (22) A. Loisy, Carta del 22 de abril de 1906 al P. Salmeria, in MEMOIRES, tomo 2, p.469.
- (23) J. R. J., LIBROS DE POESIA, op. cit. p.1254
- (24) J. Guillén, CANTICO, op. cit. p.352
- (25) J. R. J., LIBROS DE POESIA, op. cit., p.1 254
- (26) Ibidem, p. 1 255
- (27) Ibidem, p. 1 261
- (28) J. Guillen, CANTICO, op. cit. p. 94
- (29) J. R. J., LIBROS DE POESIA, op. cit. p. 1 278
- (30) Ibidem, p. 1 279
- (31) Ibidem, p. 1 280
- (32) Ibidem, p. 1282
- (33) Ibidem, p. 1283
- (34) Ibidem, p. 1 226
- (35) Ibidem, p. 1 191
- (36) J. R. J., PAJINAS ESCOJIDAS, Prosa, Gredos, Madrid, 1958, p.189

CONFERENCIAS

GIOVANNI BOCCACCIO Y EL MUNDO CLASICO

Por Félix Fernández Murga

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el día 22 de Abril de 1977

Aunque no podré menos de tocar luego el tema, prescindiendo por el momento de la cuestión sobre si Giovanni Boccaccio ha de ser considerado como un hombre de mentalidad medieval o se le debe incluir entre los primeros impulsores del Humanismo italiano y europeo. En realidad, fue lo uno y lo otro ya que, aunque quisiéramos considerar antitéticos estos conceptos de medieval y de humanista, no serían necesariamente excluyentes en una determinada persona; y, desde luego, no lo fueron en Boccaccio. Lo veremos más adelante.

De momento, y entrando ya de lleno en el tema de esta conferencia, podemos afirmar que el mundo clásico está casi constantemente presente en la obra de ese gran escritor toscano, padre de la prosa narrativa italiana.

El hecho de esa presencia del mundo clásico en la obra de un escritor italiano del siglo XIV, no tiene nada de sorprendente ni nada de excepcional. Es bien sabido que en Italia y, aunque en menor medida, también en el resto de Europa, el culto de la antigüedad clásica no se apagó totalmente en ningún momento de la historia y que, incluso en los que se suelen llamar “siglos oscuros”, la llama de ese culto llegó a tener momentos de particular intensidad e importancia, como ocurrió en el siglo IX, en la llamada “renovación carolingia”, bajo la dirección de Alcuino, y como ocurrió también en la no menos significativa “renovación del siglo XII”: renovación ésta que, siguiendo el magisterio de los grandes autores clásicos, propugnaba ya de alguna manera una “civilización autónoma de la mente” (1).

Ni siquiera la demoledora campaña de Tertuliano en el siglo III, en su célebre tratado *De idolatria*, había conseguido desarraigar del todo el interés y la admiración hacia aquel mundo y hacia su cultura. Lo demuestran con su propio ejemplo san Agustín y san Jerónimo; si bien es cierto que el recelo y las prevenciones de la Iglesia contra esa cultura, en la que veía un claro peligro para la pureza del dogma y de la moral cristiana, acabaron por condicionar seriamente aquel interés. Frecuentemente se recordaban los reproches que Cristo en persona había dirigido a San Jerónimo en un sueño, por el interés excesivo que éste demostraba hacia los escritos de Cicerón. Lo cuenta el mismo santo en su célebre carta, del año 374, a la doncella Eustoquia (2). Y, con el recuerdo de aquellos reproches, se había divulgado también el de la dura flagelación a que los ángeles lo habían sometido por este motivo: un episodio que, en nuestro barroco siglo XVII, tuvo abundante versión pictórica. Recuérdese, entre otros, el conocido cuadro de Zurbarán en el monaste-

rio de Guadalupe, o el de Valdés Leal, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y, algo anteriores a ellos, el de Miguel Jiménez en la iglesia de san José de Toledo, y el del monasterio del Escorial, atribuido a Diego Polo el Joven. Se dice que, contemplando alguno de esos cuadros, Francisco de Quevedo compuso una letrilla contra Pérez de Montalbán:

“Varas al santo le dan
 porque a Cicerón leía.
 ¡Dios mío, qué le darían
 si leyera a Montalbán!”

Pero, en tiempos de Boccaccio, esa prevención estaba ya plenamente superada. Su amigo y maestro Petrarca podía escribir con plena convicción (*Familiars*, XXI, 10): “Neque enim vereor ne parum cristianus sim, si ciceronianus fuero; nichil enim contra Cristum Cicero loquitur” (3). Y, sin prevenciones de ningún tipo, acogió y aprovechó aquella cultura Boccaccio, seguro también él de poder hacerlo sin menoscabo de su siempre profesada y sentida fe cristiana.

En realidad, en toda la historia de la cultura italiana, el peso de la latinidad clásica ha sido tan intenso y tan constantemente operante, que bien ha podido afirmarse que “espíritu italiano y espíritu latino se influyen mutuamente” (4).

La misma Iglesia cristiana, a pesar de las antedichas prevenciones, recurriendo o no a la siempre posible interpretación alegórica, había aprovechado abundantemente los tesoros de aquella gloriosa civilización, tanto en el campo de sus letras (5) como en el de sus artes plásticas. Baste recordar a este respecto esas figuras de apóstoles de algunas iglesias góticas, copiadas de conocidas estatuas antiguas, como ocurre con la estupenda cabeza de san Pedro en el pórtico norte de la catedral de Reims (1220-1225), copia fiel del busto de Antonino Pío, que ahora se conserva en el Museo Nazionale de Roma (6); o, más conocidas aún, las figuraciones de Cristo como divino Orfeo en las catacumbas.

Hasta tal punto había aprovechado el Cristianismo la cultura del mundo clásico, con el expediente de someter a interpretación alegórica no ya sólo obras como las Eglogas de Virgilio sino hasta la misma *Ars amandi* de Ovidio, que, para justificarlo, Elmerich de Erlangen recurría a una imagen poco elegante pero muy eficaz. La Iglesia había aprovechado aquella cultura antigua como se aprovecha el estiércol en los campos para lograr más sazonados frutos: “sicut stercus parat agrum ad proferendum satius frumentum” (7).

Pero Boccaccio no se sintió obligado a tales justificaciones. Lo mismo que les ocurrió a los demás humanistas italianos, sintió siempre aquella cultura como un rico legado que con pleno derecho le pertenecía. Veremos cómo utilizó en su obra esa rica herencia.

La obra juvenil.

Los títulos de varias de sus obras son ya de por sí bastante significativos a este respecto. La primera de ellas, la *Caccia di Diana*, cuya atribución está

ya fuera de toda duda, y con la que abre hacia el año 1334, es decir, cuando apenas tenía veintidós años (8), la serie de su juvenil producción napolitana, es un poema en tercetos dantescos en el que, bajo la ficción alegórica de una cacería presidida por la casta diosa, contra la que, incitadas por Venus, acaban por rebelarse sus fieles seguidoras napolitanas, se presenta el joven poeta transformado de ciervo en hombre, por la fuerza omnipotente del amor.

Casi contemporánea es la novela *Filocolo* que, en la intención del autor, poco familiarizado con el griego, quería significar “fatiga de amor” y que, por tanto, habría debido titularse *Filocolo* (9). En esta obra, dice Francesco De Sanctis, “el joven Boccaccio aprovecha todos sus conocimientos mitológicos y, a la menor ocasión, hace acto de presencia la historia griega o romana”. Se trata de una reelaboración más de la conocida leyenda medieval de Flores y Blancaflor, con intervención continua de los antiguos dioses y diosas, bajo cuyos nombres y actuaciones se encubren personajes y hechos de una historia entonces contemporánea. Más importante que subrayar su falta de originalidad es, en este caso, el constatar la abundante utilización del *Ars amandi* de Ovidio en la presentación de los episodios amorosos, así como la de los *Metamorphoseon*, y la evidente sugestión del mundo antiguo clásico, que, para Boccaccio, sigue siendo todavía viva sustancia de arte, aunque, dada la típica despreocupación del hombre medieval por los anacronismos, aparezcan los héroes de ese mundo clásico mezclados como personajes de la era cristiana.

Otro tanto ocurre con los dos poemas en octavas reales escritos durante el mismo período napolitano: el *Filostrato* o “vencido de amor”, y el *Teseide*. El primero desarrolla un episodio de la leyenda troyana difundida en Europa por la literatura caballeresca francesa del siglo XII: el *Roman de Troie*, de Benoit de Sanit-More. También en este caso, el hibridismo del título (del griego *filos* y del latín *stratus*) delata los vacilantes conocimientos filológicos de Boccaccio. Y también en este caso “la fábula clásica se convierte en simple pretexto para la libre transcripción poética de una realidad autobiográfica sentimental” (10).

En cuanto al *Teseide*, en el que quiso igualmente verter bajo la ficción poética las diversas vicisitudes de sus amores con la bella napolitana Fiammetta, el tema épico se lo brindó la lectura de la *Tebaida* de Estacio o de sus refunciones medievales, que cantaban la guerra de Teseo contra las Amazonas y su casamiento con la reina de éstas, Hipólita; y, en estrecha relación con este tema central, los rivales amores de dos príncipes tebanos cautivos, Arcitas y Pelemón hacia la bella Emilia, hermana de Hipólita. Una vez más, y así ocurre siempre en Boccaccio, nos interesa ese aprovechamiento de los mitos y leyendas clásicos para encubrir bajo su hermoso ropaje personales vicisitudes sentimentales.

Menos interés tiene, en este caso, el subrayar la falta de verdadero aliento épico en dichos poemas; cosa que ya era de esperar en un temperamento eminentemente elegiaco, como era el de su autor. Vale, sin embargo, la pena recordar, aunque sólo sea de paso, el acierto del joven Boccaccio al prescindir en ellos del prestigioso terceto dantesco, que había utilizado en su *Caccia di Diana*, y al adoptar la humilde octava real, que los poetas populares toscanos empleaban en sus rudos *cantari* y que Boccaccio fue el primero en utilizar para la literatura de arte, abriendo el paso a esa estrofa para su futura em-

pleo en los grandes poemas épicos italianos y europeos.

El doloroso regreso a Florencia (1341), a causa del fracaso financiero de su padre, no cambió por el momento ni los gustos poéticos ni los hábitos literarios de Boccaccio. Así lo demuestran las cuatro obras que, en el espacio de sólo cinco años (1341-1346), compuso después de su regreso: el *Ameto*, la *Amorosa visione*, la *Fiammetta* y el *Ninfale fiesolano*.

El *Ameto*, o *Ninfale d'Ameto*, llamado también *La commedia delle ninfe fiorentine*, es una novela idílico-alegórica, que se desarrolla mediante una serie de narraciones, entremezcladas con poemas, como ya habían hecho antes otros autores (entre ellos, Dante en la *Vita Nuova*) y como haría más tarde J. Sannazaro en su *Arcadia*. Siete ninfas (símbolo de las tres virtudes teologales y de las cuatro cardinales) cuentan al pastor Ameto, en la fiesta de Venus, la historia de sus amores. Enamorado de una de ellas, de Lía, el rudo Ameto se somete, por indicación de Venus, a un baño purificador, gracias al cual siente disiparse en su mente las tinieblas de la ignorancia y surgir en su corazón un amor que lo regenera y ennoblece y que le permitirá un día la visión de Dios.

El concepto de la regeneración del hombre por el amor era típicamente dolcestilnovístico; y la intervención de deidades paganas en alegorías de sentido cristiano era práctica literaria frecuente en la Edad Media. Pero en el *Ameto* de Boccaccio, y apoyado en la presencia de esos mitológicos seres, palpita ya, con novedoso sabor humanista, un anhelo de soñada vida ideal, a la que aspirarán frecuentemente los protagonistas de la futura literatura pastoril.

En la *Amorosa visione* vuelve el autor a la imitación dantesca, no sólo por el hecho de emplear nuevamente el terceto sino, sobre todo, por el carácter alegórico que da al poema. Por otra parte, los triunfos de la Ciencia, de la Gloria, de la Riqueza y, sobre todo, el triunfo del Amor, que decoran la sala del castillo en que es introducido durante su visión el poeta, recuerdan muy de cerca los *Triunfos* de Petrarca, sin que en este caso pueda hablarse precisamente de imitación por parte de Boccaccio.

Excepto en el episodio del soñado encuentro del poeta con su amada Fiammetta, puede decirse que la poesía está ausente de este poema, en el que abunda, en cambio, la erudición clásica. Pero esta erudición aparece ya animada del sentido de conquista personal de una cultura nueva, que se llamará luego Humanismo.

La *Fiammetta*, o más exactamente, *Elegia di madonna Fiammetta*, es la melancólica historia del gran amor napolitano de Boccaccio; una historia vista y llorada desde el alma de la protagonista, supuesta víctima de aquel fracasado amor.

Aparte el hecho de que el tema está inspirado en el epistolario poético femenino que Ovidio compuso con el título de *Heroides*, los personajes y los mitos del mundo clásico sirven a Fiammetta de constante punto de referencia en los desahogos de su traicionado corazón; hasta tal punto, que esa erudita sobreestructura clasicista acaba por constituir un verdadero lastre en el ritmo narrativo de esta sentimental novela.

Ese mismo mundo de la mitología clásica aparece, en cambio, recreado con plena eficacia poética, sin las implicaciones simbólicas del *Ameto*, en el *Ninfale Fiesolano*, redactado, como el *Filostrato* y el *Tesiede* en octavas rea-

les. Se trata de un poema de carácter etiológico, en el que, recurriendo a un tipo de fabulación de gusto helenístico, canta el origen mítico de Fiésolo y de los ríos Africo y Ménsole, que un día fueron pastor y ninfa respectivamente y que, a despecho de la venganza de Diana por sus sacrílegos amores, continuarán uniéndose eternamente sus destinos, en su metamorfosis de ríos, al entregar juntos sus aguas al Arno, abrazándose en él para siempre. También este poema idílico-mitológico sería fecundo en imitaciones en el humanismo italiano: la más bella, aunque con tema distinto, las *Stanze per la gios-tra* de Poliziano.

Cultura medieval y humanismo en el "Decameron"

Vittore Branca, el más diligente y mejor informado entre los actuales estudiosos e intérpretes de la vida y de la obra de Boccaccio, subraya el desdén de los humanistas de aquel tiempo hacia la que hoy consideramos como la obra cumbre de nuestro autor. el *Decameron*; desdén o indiferencia, de los que podrían ser un reflejo las frías palabras que su maestro y amigo Petrarca le escribía en una de sus cartas, la última de las *Seniles* (XVI,3): "librum tuum... vidi; nam si dicam legi, mentiar".

La razón de aquel desdén, estribaba, ante todo, en la entonces tan debatida "cuestión de la lengua", que para aquellos primeros humanistas se resolvía en la aceptación exclusiva de la lengua latina como único instrumento válido para la expresión científica o literaria. Pero estribaba también aquel desdén en el casi total desinterés que aquellos hombres advertían en esta obra de Boccaccio hacia la veneradísima cultura clásica.

Efectivamente, como escribe Branca, "aun en los momentos en que parecen presentársele naturales y sugestivos los modelos clásicos, Boccaccio parece evitarlos y excluirlos deliberadamente, para dirigir sus ojos a los admirados textos medievales. El único cuento de ambiente greco-latino, que es el de Gisippo y Tito Quinzio Fulvio (G. X, n.8), demuestra a las claras una escenografía enteramente convencional e iluminada por las características luces formadoras de la literatura medieval". Y los otros dos, para los que se podría acudir a una fuente clásica, el de Pietro de Vinciolo (G. V, n.10) y el de Peronella (G. VII, n.2), además de derivar de las *Metamorfosis* de Apuleyo, escritor al que la cultura medieval consideró casi como un predecesor suyo, están intermedios y contaminados por posteriores versiones populares. Pero, además, "aunque las fuentes medievales no se le hubieran impuesto con tanto avasallamiento, hasta el punto de hacer caso omiso de las clásicas, bastaría —continúa Branca— la despreocupada tendencia de Boccaccio a contaminarlas para caracterizar como medievales su técnica artística y su misma fantasía de poeta". Por lo demás, añade, eso de fundir alegremente y sin preocupaciones los textos y ejemplos más diversos, era en él "inclinación innata" (11).

Su misma noble y elegante prosa, modelo para los futuros escritores hasta el siglo XIX, apenas podría relacionarse tampoco con la de los grandes autores clásicos; y, en todo caso, no habría que relacionarla con la de Cicerón, como suele hacerse, sino con la de Tito Livio, cuya obra estaba vulgarizando precisamente en los mismos años en que redactaba el *Decameron*.

Típicamente medieval es ese *cursus planus* que predomina en el solemne cuadro inicial, el de la peste negra de Florencia, inspirado en la *Historia Longobardorum* que escribió en el siglo VIII Paulo Diácono, monje de Montecassino (12).

Desde luego, tanto el copioso anecdótico como su ambientación e incluso, si queremos, la técnica narrativa del *Decameron*, encajaban perfectamente dentro de los gustos medievales, tan en consonancia, por otra parte, con los del gran público burgués y mercantil a cuyo solaz estaba principalmente destinada esta obra.

Pero, por debajo de ese contenido anecdótico y de esa inmediata finalidad pragmática, palpita en el *Decameron* un nuevo espíritu, que tiene sus raíces más hondas precisamente en la cultura clásica, y que se identifica con el de eso que llamamos *humanismo*.

Al hablar de la obra humanista de Boccaccio, solemos referirnos normalmente a su obra latina. Y, de hecho, es humanista esa obra en lo que se refiere a la forma ya que, al menos intencionalmente, cumple con una de las primeras exigencias del humanismo, que era la dignidad formal. Dignidad y decoro que, para la mayor parte de los humanistas del siglo XIV italiano, sólo podía lograrse mediante el empleo de la lengua latina, y ésta elaborada sobre el modelo de los grandes escritores de la antigüedad clásica.

Pero, por lo que se refiere a los que eran principios fundamentales del Humanismo, es decir, la autonomía del pensamiento racional, la consiguiente libre determinación y responsabilidad humana, la búsqueda de unos ideales modos de convivencia social y, cuando para ello fuera necesario, el uso de la sátira o de la amable ironía contra los vicios que pudieran perturbar o corromper esa convivencia y, de modo especial, contra cualquier tipo de hipocresía, todo eso podemos hallarlo más fácilmente en el *Decameron* que en la obra latina o en cualquiera de las otras obras de Boccaccio. Y todo eso el Humanismo moderno lo encontraba en la cultura clásica latina, que a su vez, lo había recibido de la cultura helénica.

Ciertamente, las palabras *humanismo* y *humanista* no las había pronunciado la antigüedad clásica, ni se pronunciaron tampoco en tiempos de Boccaccio. El primero que escribió la palabra *humanista* en la literatura italiana fue, siglo y medio más tarde, Ludcvico Ariosto en la sexta de sus *Sátiras*, o epístolas en verso, dirigida a su amigo Pietro Bembo (13). Pero sí que se había pronunciado la palabra *humano* con el mismo sentido que le darían luego los promotores del humanismo moderno: el de participación de cada uno en todo lo que atañe a la condición de hombre, terrena y espiritual al mismo tiempo, y en todo lo que se refiere al destino humano en esta tierra y en el más allá.

Se han repetido muchas veces, a este respecto, las palabras de Terencio: "homo sum; *humani* nihil a me alienum puto" (*Heaut.* 77); y, aunque menos conocidas, no son menos significativas estas otras de su comedia *Andria* (vv. 113-114): "haec ego putabam esse omnia *humani ingeni*/ mansuetique animi officia", en las que esa casi aposición equiparativa entre *humani ingeni* y *mansueti animi* anticipa claramente una de las primeras aspiraciones del humanismo, que es la de la mutua comprensión y tolerancia, la de la participación afectiva en las vicisitudes de los demás, es decir, la *simpatía* o, si queremos, la *filantropía*.

Esa palabra *humano* aparece también repetidamente en Cicerón, que fue uno de los principales intermediarios entre la cultura helenista y la civilización romana; y aparece para significar esa atención y ese espíritu de coparticipación que hace a los hombres verdaderamente sociables, verdaderamente civilizados. Así, en el *Brutus*, 85: “erat omnino tum mos, ut in reliquis rebus melior, sic in hoc ipso *humanior*, ut faciles essent in suum cuique tribuendo” (14).

Pues bien; esa misma palabra *humano* y con ese mismo significado de comprensión y de participación en las vicisitudes dolorosas de los demás, es la primera que escribe Boccaccio en el *Decameron*, como apertura del solemne “Proemio”, en el que narra la antedicha terrible peste negra de Florencia, el año 1348: “*Umana cosa è l’aver compassione agli afflitti*”.

Hay otros conceptos, especialmente gratos a la ideología humanista y renacentista (y también anticipados en la civilización clásica) que, si no explícitamente declarados, están implícitos en diversos momentos del *Decameron*. Por ejemplo, el concepto de *virtud*: la *virtus*, que es la cualidad y el modo de comportamiento más excelso y noble del hombre, y que Cicerón identificaba con la fortaleza de espíritu y con la magnanimidad, en frase que tanto gustaba a don Francisco de Quevedo: “Y Cicerón, en el segundo de las Tusculanas, dice: *Viri propria maxime est fortitudo et magnanimitas*” (15).

Se trata de una cualidad espiritual, gracias a la cual puede el hombre hacer frente a los más fuertes condicionamientos de su libertad, que son, por una parte, la *Naturaleza* y, por otra parte, esa fuerza oscura que obra constantemente al margen y por encima de la voluntad humana, y que se llama *Hado* o *Fortuna*: la *Naturaleza* y la *Fortuna*, “las dos ministras del mundo”, como las llama el mismo Boccaccio en el cuento de Cisti el hornero (G. VI, n.2), en que trata especialmente este tema.

Esta *virtus* de los humanistas puede coincidir, o no coincidir, con la virtud cristiana, que es también fuerza de la voluntad, pero orientada principalmente al dominio de sí mismo, de las propias pasiones. Al *Príncipe* de Maquiavelo, por ejemplo, no ha de preocuparle mucho esa antedicha coincidencia. En cuanto al *Decameron*, la coincidencia se daría ciertamente, por ejemplo, en el cuento protagonizado por la paciente Griselda (G. X, n.10), que es el último relato de toda la obra y el que le da un final ejemplarmente feliz, como exigía el concepto medieval de comedia, a esa gran comedia humana, que es el *Decameron*.

Pero, para Boccaccio, como lo serían también para los autores clásicos, son actos de magnanimidad los estoicos suicidios de Guismonda de Salerno (G. IV, n.1) y de la bella mujer de Guillermo de Rosellón (G. IV, n.9); y lo sería también, en última instancia, el sacrilegio final de aquella antología de vicios que fue micer Cepparello o Ciappelletto de Prato que, en trance de muerte, hace una confesión refinadamente falsa para que lo tengan por santo, y lo consigue (G. I, n.1).

Dante, a pesar de la evidente simpatía que sentía hacia ellos, situó en los correspondientes lugares del infierno al suicida Pier delle Vigne (*Inf.* XIII, 31-108) y también al gran Ulises (*Inf.* XXVI, 52-142) que, a pesar de profesar noblemente que el fin del hombre es “conseguir la virtud y el saber a diferencia de las bestias”, privando de todo sentido transcendental a esa virtud y a esa sabiduría (16), había convertido su propia sabiduría en dolosa astu-

cia y había llevado su valor, su *virtus*, hasta el extremo de violar una prohibición divina (la que estaba escrita en las columnas de Hércules) para conocer mundos aún no explorados por el hombre.

En cambio, en Boccaccio, no hay sentencias condenatorias para sus personajes y, aunque comenta que el tal micer Ciappelletto bien merecería el infierno, no deja de admirarlo de alguna manera, como admiraba siempre, dice B. Croce, a los hombres “avisados y hábiles”, que saben servirse de la estupidez humana para sus propios fines”, porque en ellos advertía esa “fuerza humana... hecha de inteligencia, de experiencia, de imaginación, de voluntad, de palabra, que es una de las sublimaciones más singulares de la sagacidad y de la astucia”: una fuerza o virtud humana, que puede llevar a los hombres al infierno cristiano. Pero —comenta un tanto volterianamente el mismo Croce— “los hombres del Renacimiento decían que había que ir al infierno para poder gozar de la compañía de la gente del ingenio” (17).

Por lo que se refiere a los determinantes condicionamientos impuestos al hombre por su propia naturaleza y por la fortuna, Boccaccio apenas supera en el *Decameron*, y tampoco las superará en su obra posterior, las ideas del Medio Evo. Pero, aunque en él no se dé todavía la gallarda consideración de un Leon Battista Alberti, cuando afirmaba (un siglo más tarde) que la fortuna sólo puede imponer su yugo a quien se le somete: “tene giogo la fortuna solo a chi se gli sottomette”, hallamos ya en la obra de Boccaccio, a veces, una actitud que también se ve en la obra de otros humanistas: la de doblegarse a esa fortuna, pero tratando de arrancarle al mismo tiempo el máximo provecho. Es lo que supo hacer Andreuccio da Perugia (18), protagonista de uno de los más celebrados cuentos del *Decameron* (G. II, n.5).

El sentimiento de las ruinas

No se advierte en el *Decameron*, aunque sí en otras obras de Boccaccio, el llamado “sentimiento de las ruinas”, motivo poético que hace vibrar la sensibilidad de otros humanistas y que tiene una de sus más bellas expresiones en el poema latino *Ad ruinas cumarum*, del napolitano Jacobo Sannazaro.

Las ruinas de los grandes monumentos de las civilizaciones griega y latina se ofrecían a la contemplación de las gentes desde la desaparición del imperio romano, en todos los pueblos a los que dicho imperio se había extendido. Las más grandiosas de esas ruinas eran las de la misma Roma.

Pero el cristiano del Medio Evo y, sobre todo, el cristiano que acudía en peregrinación a Roma, lo que solía ver en aquellas impresionantes ruinas era, una vez más, el rostro del espíritu del mal, del diablo (19).

En cambio, para el humanista, aquellas ruinas eran el testimonio más tangible de la gran obra de un pueblo ejemplarmente civilizado, destruida por otros pueblos inciviles, los bárbaros, y entregada a la corrosión del tiempo y de los agentes de la naturaleza. Y esas ruinas, que a él no le inspiraban temor sino admiración, orgullo de heredero e inevitable melancolía (20), podían ser lo mismo la meta de sus paseos eruditos que la de sus citas amorosas.

Esos son los sentimientos que se traslucen en Boccaccio cuando firmaba

sus cartas latinas “sub monte Falerno”, “apud busta Maronis Virgilii” (21) y que se nos presenta en su juvenil *Filocolo* (22) yendo en amorosa peregrinación con sus amigos a esa misma tumba del admirado Virgilio: la famosa pseudotumba de Virgilio, en la que todavía pueden leerse aquellos célebres versos: “Mantua me genuit...”.

La contemplación de las grandiosas ruinas de la antigüedad clásica en los diversos lugares por que atraviesa Fileno, rival de Florio en el amor de Biancifiore, son para él motivo de admiración y sedante consuelo en su penoso peregrinar por las diversas ciudades de Italia. Y lo son, de modo especial, las ruinas de Roma, evocadoras de una grandiosa historia e “imposibles de imaginar a quien no las haya visto” (23). Otro tanto le ocurre a Filocolo en su visita a Bayas y a los lugares virgilianos próximos a Nápoles (24). Contemplando las ruinas de esos monumentos que un día cantara Virgilio, Filocolo y Biancifiore, de regreso ya de sus felices bodas, no sólo se complacen en la contemplación de tales “veneradas antigüedades”, sino que, contemplándolas, sus almas se engrandecen, participando de la misma grandeza de quienes fueron los creadores de semejantes maravillas: “essi tal volta guardando l’antiche meraviglie vanno e negli animi come gli autori di quelle, diventano magni” (25). Para los hombres de ahora, insiste de nuevo en su *Elegia di madonna Fiammetta* (cap. V), esas ruinas son sólo motivo de solaz para el alma: “donna, come tu sai, poco di là dal piacevole monte Falerno, in mezzo dell’ antiche Cume e di Pozzuolo, sono le dilettevoli Baie... e la sepoltura del gran Miseno, dante via ai regni di Plutone; quivi gli oracoli della Cumana Sibilla, il lago d’Averno e il teatro, luogo comune degli antichi giuochi, e le piscine, e monte Barbaro, vane fatiche dello iniquo Nerone: le quali cose antichissime e nuove, ai moderni animi sono non picciola cagione di diporto ad andarle mirando”.

La obra latina

De la obra latina de Boccaccio trató ya el profesor don Joaquín Arce en la docta conferencia que, sobre *Boccaccio humanista y su penetración en España*, pronunció hace dos años en esta misma sede (26). Poco más podré añadir yo.

Ya hemos dicho que, efectivamente, al hablar del Boccaccio humanista, solemos referirnos normalmente a su obra escrita en latín; y, con toda razón si, como escribe Huizinga, “el despertar del Humanismo no tuvo otra causa que hecho de que un círculo erudito empezara a preocuparse, algo más de lo usual, por escribir con una sintaxis pura, latina y clásica” (27).

Se renunciaba, pues, al latín escolástico, que el Medio Evo había forjado suficientemente apto para expresar su pensamiento filosófico o científico y sus creaciones poéticas, pero carente de elegancia. En Italia, el último gran escritor que había utilizado con espontánea naturalidad ese latín escolástico había sido Dante en algunas de sus obras. El cual Dante, por otra parte, cuando se decidió a renunciar a ese latín en la redacción de su obra de mayor empeño artístico y moral, no fue para adoptar el otro latín, más elegante y más noble, de los autores clásicos, sino para emplear, como lo había hecho en la

obra de su juventud, la lengua vulgar toscana, que cada día presionaba con mayor pujanza incluso en los medios intelectuales. pero sabemos que los humanistas más intransigentes nunca quisieron perdonarle semejante abdicación.

Para los humanistas, el verdadero maestro y modelo más inmediato que imitar era Francisco Petrarca, capaz de emular al mismo Virgilio con su poema latino *Africa* y que, si escribía versos en la lengua del vulgo toscano, lo hacía, según su propia declaración, por mero pasatiempo.

Por eso, y por otros motivos, fue decisivo para Boccaccio su encuentro, a finales del año 1350, con Francisco Petrarca cuando, peregrino éste a Roma para ganar el Gran Jubileo (era el segundo jubileo de la historia), hubo de pasar por Florencia.

Boccaccio se hallaba entonces entregado a la redacción del *Decameron* y siguió trabajando en esa redacción probablemente durante otro año. Pero los apuntes recogidos en su libro secreto, conocido con el nombre de *Zibaldone Magliabechiano*, demuestran que fue precisamente por entonces cuando comenzó a recoger el material histórico y legendario que le serviría luego para ejemplificar, con fines moralizadores, las caídas de ilustres personajes y los ejemplos de virtud, o de depravación, de muchas ilustres mujeres (28).

Esta empresa moralizadora y la compilación erudita de las genealogías de los dioses gentiles, suprema invención poética de la cultura greco-latina, ocuparían ya casi todo el resto de la vida del clérigo Boccaccio. Quien, sin duda alguna, lo animó más a ello, fue Petrarca, que a esa misma actividad moralizadora estaba dedicando, desde hacía varios años, sus mejores esfuerzos.

En Boccaccio, esta nueva vocación respondía probablemente a un sincero deseo de acomodar más su vida a su condición de eclesiástico y de enmendar su no muy ejemplar comportamiento. A ello, según confesión propia, en carta dirigida al padre Martino (*Epist.* XXIII), lo estimulaba también Petrarca: "Gloriosum preceptorem meum Franciscum Petrarcam, cuius monitis sepiissime michi persuasum est, ut omissa rerum temporalium oblectatione, mentem ad eterna dirigerem, et sic mores meos, etsi non plene, satis tamen vertit in melius" (29). Es decir, que Petrarca conseguía lo que no habían conseguido anteriormente las numerosas críticas que, aun antes de que terminara el *Decameron* ni le diera título, le habían hecho algunos de los lectores de los cuentos incluidos en las tres primeras jornadas de la obra. Dichas críticas se centraban, sobre todo, en su excesiva afición a las mujeres y en lo poco serio de tales inclinaciones en un hombre de su edad, aunque la verdad es que no había cumplido todavía los cuarenta años. El se defendió, en la introducción a la cuarta jornada, diciendo que esa inclinación se la había dado la naturaleza y que él no estaba dispuesto a ir contra la naturaleza. Y, de hecho, así pareció demostrarlo en el resto del libro.

De todos modos, aquellas críticas, y quizás también algunas otras que podrían referirse a ciertas irreverencias que sonaban casi a blasfemias, como ese cínico comentario final que pone en boca de Masetto da Lamporecchio, consolador de monjas enclaustradas (G. III, n.1), esas críticas, repito, es de suponer que le harían reflexionar más de una vez sobre la discutible legitimidad, en un plano moral, del gran éxito de su libro. Y, por si a él no se le había ocurrido pensarlo, se lo hizo meditar seriamente la visita que, en la

primavera del año 1362, le hizo cierto monje para comunicarle que su salvación eterna estaba en grave peligro, según había manifestado en trance de muerte el santo cartujo Pietro Petroni. Tal fue en Boccaccio la impresión de aquella advertencia, que hasta llegó a pensar en quemar su *Decameron*. Escribió sobre ello a Petrarca y éste le aconsejó lo que Boccaccio seguramente deseaba; es decir, que no lo hiciera. Y no lo hizo. Tal vez, sólo trataba de imitar el conocido gesto de Virgilio con su *Eneida*. Pero, una vez terminada la redacción del *Corbaccio*, en que volvía a dar pruebas de sus excepcionales dotes de narrador y de su genial vena humorística y satírica, y a no volvió a cultivar la literatura de mero entretenimiento. Dio los últimos toques a algunas de sus obras latinas que venía escribiendo desde los años inmediatos a su primer encuentro con Petrarca, rindió homenaje al admirado autor de la *Commedia*, que Boccaccio fue el primero en calificar de “divina” (30), en su *Trattatello in laude di Dante*, y dedicó los últimos años de su vida al comentario público de esa misma *Divina Commedia* por encargo de la Señoría de Florencia en la Iglesia de Santo Stefano della Badia. Testimonio de esos comentarios, realizados de acuerdo con los métodos de la exégesis medieval, es su última obra: las *Esposizioni sopra la Comedia*.

La obra latina de Boccaccio comprende, aparte de las epístolas, cinco títulos: *Bucolicum Carmen*, *De casibus virorum illustrium*, *De mulieribus claris*, *Genealogia deorum gentilium* y un repertorio geográfico de carácter erudito, titulado *De montibus, silvis, montibus...* etc., interesante para ver la extensión y los límites de sus conocimientos en esta materia, que eran los conocimientos comunes en su época.

La sugestión del ejemplo de Petrarca es continua en la redacción de estas obras latinas; y se refiere esa sugestión tanto a la forma como al contenido.

El *Bucolicum Carmen* (trece églogas en hexámetros) lleva el mismo título que otra obra del admirado maestro, publicada algunos años antes. En esas églogas, siguiendo el esquema tradicional de ascendencia virgiliana, se encubren alegóricamente, bajo la ficción bucólica, personajes y hechos referentes a su propia biografía, como ocurría en las obras de su juventud.

También el tratado *De mulieribus claris* y el *De casibus virorum illustrium* recuerdan muy de cerca otra obra de Petrarca: el *De viris illustribus*, inspirada a su vez en otras obras que llevaron ese mismo título y cuyos autores más leídos fueron Suetonio, san Jerónimo, san Isidoro de Sevilla, san Ildefonso de Toledo y Giovanni Colonna.

La nueva actividad literaria de Boccaccio suponía, pues, una renuncia a la espontánea expresión de su propia personalidad y, en definitiva, una doble involución que pesaría considerablemente, con peso negativo, en el que habría debido ser normal desarrollo de la literatura italiana. La involución se refería, por una parte, al contenido, cuya necesaria función moralizante era un freno excesivamente condicionador para la autonomía artística de la obra literaria; y, por otra parte, se refería al instrumento expresivo, a la lengua, al admitir y sancionar la incapacidad del vulgar italiano para la expresión artística o, por lo menos, si no su incapacidad, su absoluta inferioridad frente al latín.

Había también en esta toma de posiciones una deliberada intención elitista, que puede sorprendernos en el autor del *Decameron*, pero que vemos

explícitamente declarada cuando, en un poema que dedicó a Petrarca en el verano de 1350, le recomendaba que no permitiera que sus admirables escritos anduvieran "inter vulgares etiam profanosque" (31).

La lengua latina la conocía bien Boccaccio, no sólo por su reciente condición de clérigo, sino por haberla estudiado en su juventud. Y en aquella época conocía también el griego, a diferencia de Petrarca. El hecho de que ese latín suyo dejara mucho que desear en cuanto a perfección estilística en el momento de escribirlo, hasta el punto de resultar muchas veces "excesivamente glosemático y enigmático", como dice Ernesto Giacomo Parodi (32), no tiene demasiado interés ahora para nosotros.

Las primeras traducciones españolas de su obra latina

Pero sí que tuvo su importancia ese latín, tan personal y "enigmático", de Boccaccio, en los primeros momentos de la penetración de su obra en España.

Esos primeros momentos se refieren a los años finales del siglo XIV o a los comienzos del XV. Y la primera obra que aquí se le tradujo fue precisamente uno de esos primeros tratados latinos, el *De casibus virorum illustrium*. El contenido moral del mismo satisfacía plenamente los gustos de aquella época, y esto ocurría no sólo en España sino también en otros países de Europa, donde también a Petrarca se le leía porque era un escritor "devotissimus catholicus ac celeberrimus philosophus moralis", como escribía Jean de Monstreuil (33).

Al enfrentarse con la traducción de esa obra, que en la versión castellana del canciller López de Ayala recibió el acertado y bello título de *Caída de príncipes*, el docto canciller, que en su adolescencia había cursado los estudios eclesiásticos bajo la dirección de su ilustre tío don Pero Barroso, Cardenal de España (34), no parece que encontrara dificultades mayores. Pero sí que las encontraron, en cambio, los continuadores de esa traducción, que él dejó inconclusa en el capítulo primero del libro noveno, y penúltimo de la obra.

Cuenta Juan Alfonso de Zamora, secretario que fue del rey don Juan II de Castilla, y colaborador en la ultimación de la referida traducción, que, cuando se decidió a llevarla a cabo, en Castilla no le fue posible encontrar dicha obra, ni en latín ni en romance; que en Barcelona sí que la encontró en latín; pero "quien me lo tomase en nuestra lengua allí hallar no pude. E después, acá en Castilla, assaz de letrados dello requiriendo, no me daban a ello remedio, diciendo que la retórica de él era muy escura para romançar" (35).

Tuvo luego la suerte Juan Alfonso de Zamora de tener que realizar una misión diplomática en Portugal, en compañía del "muy reverendo y sabio doctor Alonso García, deán de las iglesias de Santiago y Segovia", y conseguir que, dada "la gran suficiencia que en el dicho deán era para romançar lo que del dicho libro fallecía", éste se decidiera a hacerlo. El mismo Juan Alfonso de Zamora le sirvió de amanuense y, al fin, pudo certificar: "Acabóse esta obra de romançar en la embaxada recontada a treynta días del mes de

setiembre. Año del Señor de mill e quatrocientos y veynte dos años’.

La gran aceptación que esta versión del canciller Ayala tuvo en España queda demostrada por las varias ediciones que de ella se hicieron, una vez introducida la imprenta en la península: la primera en Sevilla, en 1495; otra en Toledo, en 1511; y otra en Alcalá de Henares, en 1552. Y esa gran aceptación hizo que en las referidas ediciones se pudiera ya hablar de su autor italiano como de “el famoso varón Juan Bocacio de Certaldo”. No es de extrañar tal éxito en una obra que, según declaraba su autor en el primer capítulo del libro primero, trataba cosas tan “deleitables de oyr” como eran el “reprehender las tachas e condiciones de los que mal obraban y alabar e loar las virtudes de los buenos gobernadores”; es decir, un libro tan a tono con las apetencias literarias de aquel entonces.

El título que le dio el canciller Ayala en su versión responde mejor que el original de Boccaccio al contenido del libro, ya que en él no sólo se habla de varones ilustres, sino también de ilustres mujeres; es decir, de *principes*, o personajes principales, que era el significado que a esta palabra daba el canciller Ayala, como se lo dio más tarde Maquiavelo, fueran éstos, o no lo fueran, personajes de sangre real, y se tratara de hombres o de mujeres. Efectivamente, por esta obra de Boccaccio desfilan esos ilustres personajes, como dice su autor en ese mismo capítulo primero, “del comienzo del mundo hasta el día de hoy”: desde nuestro primer padre Adán hasta “Francisco Petrarca, mi señor y amigo y maestro”, que protagoniza el capítulo primero del libro octavo; y ello pasando por la reina Dido, “casta, noble y bien acondicionada”, por la trágica Bruniquilda, hija del español Leovigildo y reina de los francos, y por los aventureros hijos de Fernando III el Santo, don Enrique, senador de Roma, y don Federico, también relacionado con la historia italiana de aquel tiempo, y que murió de muerte cruel por culpa, según Boccaccio, de su hermano Alfonso X el Sabio.

Protagonista verdadera de toda la obra es esa otra gran prosopopeya medieval, que se llama *fortuna*. El estampador Juan de Brocar, en cuya casa de Alcalá se hizo la edición de 1552, lo entendió bien esto; y, al frente de esa bella edición, puso una estupenda xilografía, en la que aparece esa poderosa matrona haciendo girar su rueda. A ella están amarrados cuatro reyes; uno sube y dice ilusionada: “reinaré”; otro está en la cumbre y proclama satisfecho: “reino”; otro comienza a declinar y añora: “reiné”; el cuarto está en lo más bajo de la rueda y se lamenta: “sin reino soy”.

Claro está que Boccaccio, aunque utilice, como hacemos tantas veces nosotros mismos, esa prosopopeya tópica de la Fortuna “que todas las cosas trastorna e revuelve” (libro dezeno, cap. XX) e incluso dialogue con ella (en el capítulo primero del libro sexto), o nos la presente en “disputación y contienda” con la Pobreza (cap. segundo del libro tercero), no puede creer que la fortuna sea una divinidad que maneje a su capricho su “desordenado poder... e su rueda” (cf. conclusión de la obra en la ed. de Toledo de 1511). Y, para que no lo crean tampoco sus lectores, se preocupa de aclarar desde el comienzo de la obra (cap. primero del libro primero) que “los que esta obra quisieren haber, cuando oyeren nombrar algunos grandes y poderosos príncipes que por la su soberbia y soltura y desordenanza de buenas costumbres por juicio de Dios cayeron, entenderán el gran podería de Aquél que lo pudo hacer, el cual es Dios”. Lo había dicho aún más claramente en el *incipit* de

ese libro primero: "decidí servirme de ejemplos para demostrar lo que Dios omnipotente, o la fortuna, para emplear su mismo lenguaje (el de los lectores) puede hacer y ha hecho a veces".

Menos claro es el propósito moralizador que preside la redacción de la otra gran galería de personajes históricos y legendarios, compuesta por Boccaccio, hacia los años 1361-1362, con el título de *De mulieribus claris* (36). Se trata en este caso de una galería exclusivamente femenina, dedicada a mujeres que, de alguna manera, por sus buenas o malas hazañas, llegaron a ser famosas. En todo caso, el motivo de su magnanimidad en sentido positivo o en sentido negativo. Y el impulso que estimuló esa *virtus* fue el deseo de dejar fama de sí en la tierra, de sobrevivir de alguna manera en la memoria de los hombres, que era también una de las supremas aspiraciones de la nueva generación humanista.

De las mujeres que buscaron la gloria en el mundo del más allá, es decir, de las que el Cristianismo llamó santas, no se ocupa Boccaccio en esta obra porque, como él mismo indica en el "Proemio", eso ya lo han hecho los hagiógrafos. Por ello, si en el *De casibus* el mundo greco-latino y el mundo medieval le proporcionaban en parecida medida el material anecdótico, en esta otra obra las ciento seis biografías de mujeres se refieren casi exclusivamente a personajes de la historia y de la mitología clásicas: todas, menos la primera, que trata de Eva, y las seis últimas, que hablan de heroínas medievales, como la papisa Juana.

A esa mitología clásica está dedicada la más importante de las obras latinas de Boccaccio, la *Genealogia deorum gentilium*. En esta mitología el mundo clásico había dado, con su estupenda capacidad de fabulación, un incomparable ejemplo de creación poética, si es que, como piensa Benedetto Croce, la poesía no es otra cosa que "sentimento innalzato a fantasia" (37). Y de la belleza de esa fantasía poética, encerrada en la mitología clásica, Boccaccio había nutrido ya abundantemente, como hemos visto, casi toda su obra anterior. Lo harían también más tarde otros muchos escritores italianos, como Poliziano y Marino, por ejemplo, y con más altos resultados poéticos. Pero en esta *Genealogia* la belleza de esa poesía quedaba en buena parte desfraguada, al tratar de explicar en los trece libros de la misma la génesis de esos mitos, empeño muy en consonancia, por otra parte, con las exigencias filológicas del primer Humanismo.

En aquel vasto repertorio mitológico, al que Boccaccio dedicó largas fatigas durante más de tres años (1357-1360), se esfuerza en demostrar, como hacía la exégesis cristiana con muchos pasajes de la Biblia, que tras la fábula se escondía siempre una verdad conceptual, moral o religiosa, y que siempre era posible descubrir en esos mitos alguno de estos tres sentidos, si no los tres simultáneamente: el literal histórico, el alegórico moral o el anagógico cristiano. El, personalmente, emplea en unos casos la llamada interpretación evermerista (del filósofo griego Evémero, s. IV-III, a. C.), según la cual los dioses no habrían sido más que simples hombres mortales, a los que, por sus excepcionales cualidades, se les había atribuido condición divina. En otros casos, su interpretación es de tipo naturalista: de la Aurora se dice que es hija del Sol y de la Tierra porque su luz proviene del Sol que va a surgir y porque, al verla aparecer tras los montes, parece como si naciera de la Tierra. Otras veces, en fin, recurre a la interpretación alegórica: Narciso, transformado en

flor, vendría a significar la caducidad de la humana belleza.

Según todo eso, le objetaban algunos detractores, los poetas no son más que simples inventores de fábulas, a veces tan absurdas e incomprensibles, que más bien parecen hijas de la demencia; y, además, muchas veces, añaden lo inmoral a lo absurdo.

Para defender a la poesía y a los poetas de tales acusaciones, Boccaccio se sintió en la necesidad de añadir años más tarde, a aquellos trece libros de la primera redacción, otros dos más. En esos libros, el XIV y el XV, que, por otra parte, constituyen "la primera autobiografía intelectual" de la literatura italiana, expone (libro XIV, cap. 7) el origen divino de la poesía, que es un fervor inventivo "que procede del seno de Dios" y se traduce humanamente en palabra exquisita. El soplo divino que inspira la poesía es, pues, el mismo que inspiró las sagradas escrituras; e idéntica es la misión de ambas: exponer a los hombres las verdades divinas por medio de la palabra. Lo peculiar de la poesía es la belleza de esa palabra.

En realidad, como ya decía Aristóteles, el poeta sería un verdadero teólogo. Y, entre los griegos, los primeros poetas fueron efectivamente considerados teólogos. Tales fueron, dice Boccaccio, Museo, Lino y Orfeo (lib. XIV, cap. 8). Fueron también auténticos poetas aquellos que escondieron esas verdades eternas bajo las ficciones mitológicas; los cuales poetas, si sabemos leerlos debidamente, también pueden conducirnos, mediante la belleza, a la verdad y al bien (lib. XIV, cap. 16). No sería lícito llamarlos embusteros por el hecho de que hayan empleado una ficción mítica, que sólo a un lector superficial podría llevar a engaño. También san Juan evangelista y otros profetas se sirvieron de figuraciones para exponer las verdades que Dios les había revelado. Sería necio —continúa (lib. XIV, cap. 13)— pensar, deteniéndose en la corteza de la fábula, que Virgilio y otros grandes poetas paganos hayan creído en la existencia de varios dioses. El lector inteligente ha de saber encontrar el verdadero sentido que se encubre siempre bajo esas alegorías.

No pudo hacer más conmovedora apología Giovanni Boccaccio para salvar lo que él llama "los restos del antiguo naufragio" de aquel tesoro de poesía, que fue la mitología clásica: "veteris naufragii... fragmenta" (lib. XIV, *Prohemium*). Siguiendo su ejemplo, algunos años más tarde, el notario humanista Coluccio Salutati (1331-1406) tratará de rescatar cristianamente el fecundo mito de Hércules en su famoso tratado *De sensibus allegoricis fabularum Herculis*, que, según él, no serían otra cosa que una representación estoica de la vida activa y de la lucha contra las malas pasiones (38).

La herencia antigua

Además de ese noble afán de Boccaccio por salvar todo lo salvable de aquella civilización antigua y de sus creaciones poéticas, se advierte en él, lo mismo que en los demás humanistas italianos, el orgullo de sentirse herederos directos de esa civilización. Tenían buenos derechos para ello. Pero, a veces, no se limitaban a sentir y pregonar ese legítimo orgullo, sino que lo exhibían con un alarde de superioridad cultural frente a los demás pueblos de Europa.

Por su parte, esos pueblos, convencidos también de la superioridad de la

civilización greco-romana, habían tratado de vincular a ella, de alguna manera, sus propias tradiciones históricas y culturales. Así, en España había surgido la leyenda de un Hércules, progenitor de la monarquía española. Pero esas pretendidas vinculaciones ni convencían a los eruditos italianos ni atenuaban sus antedichos juicios peyorativos.

Uno de esos eruditos, Francisco Petrarca, tras hablar de la consabida "tedesca rabbia", en su famosa canción *Italia mia*, se preocupaba al menos de añadir: "io parlo per ver dir / non per odio d'altrui né per disprezzo" (vv. 63-64). Pero Boccaccio no suele preocuparse de tales paliativos y, a veces, insulta a los pueblos cuyos antepasados se habían resistido un día a la dominación romana y a la penetración de su cultura, y califica de bárbaros y de salvajes a sus descendientes.

Naturalmente, a los lectores afectados, esas apreciaciones no podían dejar de parecerles, por lo menos, impertinentes. Cuando el canciller Ayala, que era fino político y diplomático, se encontró, al emprender la traducción del *De casibus*, con uno de esos insultos, en la misma dedicatoria al caballero Mainardo dei Cavalcanti, se limitó a hacer caso omiso del mismo, traduciendo de esta manera el "hispani, semibarbari et efferati homines" etc.: "los de ciertas comarcas del mundo fueron tenidos poco menos que bestias e llamados bárbaros por cuanto no curaban de saber letras nin esciencias morales". En cambio, no tuvo ningún inconveniente en traducir casi literalmente otros análogos juicios cuando iban referidos a franceses, ingleses, húngaros o sicilianos.

Pero, a finales del siglo XV, cuando ya en esos pueblos europeos se había agudizado el sentimiento de su personalidad política y el orgullo de sus propias tradiciones culturales, y cuando uno de ellos, concretamente España, acababa de realizar empresas, que se consideraban capaces de emular las más altas de los romanos, como eran la victoria de Granada y el descubrimiento de un Nuevo Mundo, no comprendían por qué sentirse acomplejados ni por qué tratar de ennoblecer su historia enrizándola en la de Roma. Y lo mismo el castellano Rui Sánchez de Arévalo que el aragonés Fabricio de Vagad y que el catalán Margarit i Pau, adoptaban una actitud abiertamente negativa, por ejemplo, ante esa leyenda exaltadora de un Hércules español (39).

Probablemente, fue uno de esos tres polémicos humanistas españoles y concretamente el monje Fabricio de Vagad, o alguien de cultura y de sentimientos muy afines a los suyos, quien, a finales de ese siglo XV, tradujo al castellano otra de las obras latinas de Boccaccio, el *De mulieribus claris*. Aparte las habituales amplificaciones, desdoblamientos sinonímicos etc., frecuentes en aquel tipo de traducciones, este anónimo traductor suele ser fiel al texto de Boccaccio. Pero, al final de numerosas biografías, añade por su cuenta largos paréntesis, enjuiciando desde diversos puntos de vista las afirmaciones o simples noticias. Generalmente, cuando toca el tema de la supremacía cultural italiana, que suele pregonar Boccaccio, el traductor se limita a demostrar que también España y otras naciones europeas (sobre todo, la Alemania de su editor Paulo Hurus, reciente inventora de la imprenta) tenían méritos más que suficientes para ser consideradas naciones cultas. Pero, en uno de esos paréntesis, el añadido al final de la biografía que lleva el número XLIII y que se refiere a Rhea Ilia, madre de Rómulo y de Remo, dicho anónimo traductor pasa al contraataque para decirle a Boccaccio que el ser

descendientes de aquella sacrílega y degenerada mujer, que había llegado a abandonar a sus propios hijos, más bien que motivo de orgullo, debería serlo de vergüenza, como también era motivo de vergüenza “el membrar su rayz e principio, que fue el alevoso Eneas que, después de haber a Troya vendido y fasta su mujer Creusa, vino a plantar en Italia una simiente alevosa, tirana e cruel” (40).

No sabemos lo que hubiera querido y podido replicarle Boccaccio, que hacía ya más de un siglo que había muerto.

Yo solamente me he limitado en esta conferencia a tratar de demostrar lo mucho que para el gran Boccaccio representó el mundo clásico y su gloriosa civilización, de la que en todo momento sintió el hondo y legítimo orgullo de ser hijo y directo heredero.

NOTAS

- (1) J. de Ghellinck, S. J., *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Bruxelles-Paris, 1946; S. Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1965, p. 29, n.1.
- (2) *Cartas de san Jerónimo* (Edición bilingüe. Introducción, versión y notas por Daniel Ruiz Bueno), Madrid, B.A.C., 1962, t. 1, p. 192: carta 22, “A Eustaquia”.
- (3) Rodolfo de Mattei, *Il sentimento politico del Petrarca*, Firenze, Sansoni, 1944, pp. 2-13.
- (4) T. Sorbelli, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature classiche*, en “Letterature comparate, Milano, Marzorati, s.a., p. 330.
- (5) Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (traducción de Margit Erek Alatorre y Antonio Alatorre), Madrid-México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976², t. 1, pp. 94-96, 111-112 y sigs.; t. II, pp. 519 y sigs.
- (6) Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (versión española de María Luisa Balseiro), Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 109 y figuras 35 y 36.
- (7) Augusto Mancini, “Umanisti e Umanesimo”, en *Antologia della critica letteraria*, a cura di M. Fubini-E. Bonora, Torino, Petrini, 1964, vol. 2, p.2.
- (8) Vittore Branca, “Giovanni Boccaccio. Profilo biografico”, en *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967, p.40.
- (9) Salvatore Battaglia, *Le epoche della lett. it. cit*, p. 340.
- (10) Daniele Mattalia, en A.A.V.V., *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, vol. III, Milano, Bompiani, 1956.
- (11) V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 4-10.
- (12) V. Branca, *Boccaccio medievale cit.*, pp. 29-30, 33.
- (13) S. Battaglia, *Le epoche della lett. it. cit.*, p. 685.

- (14) A. Meillet, "L'hellénisation de la culture romaine", en *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris Hachette, 1948³, pp. 191-226.
- (15) F. de Quevedo, "Anacreón cristiano", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, t. II, p. 740.
- (16) S. Battaglia, "Il romanzo di Ulisse", en *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 24.
- (17) B. Croce, "Il Boccaccio e Franco Sacchetti", en *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1967⁵, pp. 85, 89, 90-91.
- (18) N. Sapegno, "Boccaccio", en *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1963, p. 324.
- (19) Luigi Barzini, "Il perenne pellegrinaggio", en *Gli italiani*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 39-71.
- (20) Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (traducción del alemán por Jaime Ardel), Barcelona, Iberia, 1951, p. 168.
- (21) C.F. Giuseppe Billanovich, *Restauri boccaccheschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 68.
- (22) G. Boccaccio, "Filocolo", lib. IV, cap. 14, en *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, cit., t. II, p. 377.
- (23) G. Boccaccio, o. cit., libro III, cap. 33.
- (24) G. Boccaccio, o. cit., libro IV, cap. 73.
- (25) G. Boccaccio, o. cit., libro V, cap. 5.
- (26) J. Arce, *Boccaccio humanista y su penetración en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pp. 20-27.
- (27) Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (traducción del alemán por Vicente Gaos), Madrid, Revista de Occidente, 1967⁷, p. 496.
- (28) V. Branca, "Giovanni Boccaccio. Perfil biográfico" cit., p. 91.
- (29) G. Billanovich, o. cit., pp. 179-180, n.1.
- (30) G. Boccaccio, "Trattatello in laude di Dante", en *Opere in versi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1965, p. 634.
- (31) V. Branca, "Giovanni Boccaccio. Perfil cit. p. 84.
- (32) V. Branca, "Giovanni Boccaccio. Perfil" cit., p. 45.
- (33) J. Huizinga, o. cit., p. 499.
- (34) Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, *Introducción a la biografía del Canciller Ayala, con apéndices documentales*, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1950, p. 57.
- (35) J. A. de Zamora, "Prólogo" al *Libro llamado Cayda de Príncipes compuesto por el famoso varón Juan Bocacio de Certaldo*, Alcalá de Henares, en casa de Juan de Brocar, 1552.
- (36) Vittorio Zaccaria, "Introduzione" al *De mulieribus claris* de G. Boccaccio, en *Tutte le opere di G. Boccaccio* cit., t. X, pp. 1-16.
- (37) B. Croce, "Cervantes" en *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1950³, p. 248.
- (38) Ottavio di Camillo, *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, F. Torres ed., pp. 72-73 y 77-78.
- (39) Robert B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV* (versión española de Jesús Díaz), Madrid, Gredos, 1970, pp. 15-25.
- (40) Cf. F. Fernández Murga-J. A. Pascual Rodríguez, "La traducción española del *De mulieribus claris* de Boccaccio", en *Filología moderna*, nº 55, dedicado a G. Boccaccio, Madrid, 1975, pp. 499-511; Id. id., "Notas sobre la traducción española del *De mulieribus claris* de Boccaccio", en *Studia Philologica Salmanticensia*, I, Salamanca 1977, pp. 53-64.

SANTA TERESA DE JESUS

Por Marcelle Auclair

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el día 31 de Mayo de 1979

Yo no soy tímida pero por las palabras tan honrosas que acaba de dedicarme D. Pedro, me siento más tímida que una niñita a quien acaban de dar un premio en la escuela, así que disculpen.

Bueno, señoras, señoritas, señores, más bien diría yo amigos míos porque veo tantos rostros conocidos y amigos que verdaderamente me siento como en mi casa. Debo tener fe en la fidelidad de mis amigos españoles para hacerles una proposición: yo quisiera que hagamos de esta conferencia una conversación, ¿Cómo?. Sencillamente: apenas termine yo, quisiera que cualquiera de Vds. que tenga una pregunta que hacer la haga, y así empezaremos un diálogo que no va a ser muy largo, pero me gustaría poder contestar a las preguntas que se les ocurra hacer.

Para comenzar voy a contestar a una pregunta que me han hecho repetidas veces por carta unos cuantos lectores españoles. La pregunta es ésta ¿cómo se le ocurrió a Vd., francesa, consagrar un grueso libro a la biografía de una santa española?. La verdad es que fue un milagro, y como fue un milagro muy bonito, se lo voy a contar.

Mis relaciones con Santa Teresa se remontan a muchos, muchos años. Yo tenía unos 14 años y vivía entonces en Chile; un amigo chileno me regaló un librito de obras escogidas de Santa Teresa con el que me encariñé tanto, que cuando fui ya mayor, cuando tuve unos veinte o veinticinco años, no recuerdo exactamente, compré la obra completa de Sta. Teresa y me dediqué a leerla. Tan metida estuve en aquel libro, que no pasaba día sin leer un fragmento de la Santa. Y cuando estalló la guerra y nos fuimos de París, fue el único libro que me llevé conmigo; eso prepara el terreno del milagrito en cuestión.

Acabada la guerra, mi marido, el padre de mis hijos, había muerto combatiendo; mi hijo mayor, que tenía 16 años, recibió la "cruz de guerra" por hechos heroicos en la resistencia; había pasado yo las peores angustias y me encontraba sin alojamiento en París porque los alemanes habían ocupado mi piso que después, fué imposible recobrar.

Buscaba dónde alojarnos y el Ministerio de la Guerra se ofreció a ayudarme a buscar un piso; buscábamos hasta que un día digo en alta voz como si hubiera estado frente a mí la Santa: Sta. Teresa, Vd. que ha pasado tantas dificultades para alojar a sus hijos, por favor deme un piso, un apartamento para alojar a mis hijos y yo le prometo, si me hace ese favor, traducir al francés su "Libro de Las Fundaciones". Para que Vd. vea que yo

creo que va a cumplir mi deseo, mi necesidad, empiezo inmediatamente...” Fui a buscar el “Libro de Las Fundaciones”, papel, mi máquina de escribir, y empecé... Esa noche iba a cenar a casa de unos amigos, bastante lejos de mi casa. En esos tiempos el “metro” terminaba muy temprano, a las 10 u 11 de la noche, así que me quedé a dormir allá. Salí por la mañana de su casa, y lo que no me pasa nunca porque yo no salgo mucho por la mañana, me encontré fuera y dije: “Bah! voy a pasar por el Ministerio de la Guerra por si acaso tuvieran algo...”

Cuando llego, eso se lo garantizo, apenas me ve el oficial que se ocupaba de mí, me dice: “*Es un milagro que haya venido Vd. hoy porque tengo un piso pero no podía llamarla por teléfono ya que estaba seguro que si mis compañeros me oyen me lo cogen...*”

Yo le digo inmediatamente al oficial: “Ese apartamento de que Vd. me habla, lo tomo”. El dice: “Pero, señora, Vd. no sabe cuántos pisos hay, no sabe cuánto cuesta, no sabe dónde está”. Contesté “Yo sé lo que digo, yo sé que es el apartamento que necesito”.

Lo fui a ver, era un apartamento estupendo. Creo que algunos amigos de aquí lo han conocido; quedaba cerca del Sena, y no era demasiado caro. Santa Teresa había hecho un milagro más. Yo traduje “Las Fundaciones”.

La traducción de “Las Fundaciones” se publicó en París con un maravilloso prólogo del Dr. Marañón.

En cuanto a mí, acabada la traducción, eché de menos mis relaciones diarias con mi querida santa y se me ocurrió (puede ser que se le haya ocurrido a ella y me haya pasado la idea) ¿por qué no escribir su biografía?. Dicho y hecho. Comencé inmediatamente.

Los cinco años más o menos que dediqué a ésta obra puedo contarlos entre los más felices de mi vida. Durante esos años mi santa cuidó de todo lo necesario para la obra con tanto cariño, que hasta me consiguió del Ministerio de Turismo un coche con mecánico para visitar las fundaciones. Se ocupaba hasta de conseguirme medios económicos...

Les voy a contar rápidamente una anécdota muy graciosa. Un día llega mi hijo con dos sobres. Me da uno, lo abro; era Hacienda que me pedía 99.000 francos. No tenía un centavo para pagar. Abro la otra carta que venía de Inglaterra ¿qué veo? Un cheque de 99.000 francos. Pensé que estaba viendo visiones. Entonces mi hijo me dijo: “Tu santa paga tus impuestos”. Le contesté “Ay! Lo que pasa es que esos ingleses ya me han pagado esta suma; tengo que devolverla...” Les devolví pues el cheque; a vuelta de correo me lo enviaron de nuevo con una carta casi insolente, diciendo que cómo se me podía ocurrir que una contabilidad inglesa pudiera equivocarse... Entonces pagué mis impuestos, y fui poco a poco poniendo dinero aparte para devolverlo a los británicos el día que se dieran cuenta de que había un error... Dos años se demoraron... Tenía en aquel tiempo justo los 99.000 francos para devolverlos... Les aconsejo a todos que cuando tengan un problema pidan a Santa Teresa que se lo resuelva; lo hace muy, muy bien.

Cuando acabé el libro, salió con mucho éxito, cosa que me sorprendió porque yo no esperaba ningún éxito de público de aquella biografía. Pero el problema era que yo ya no tenía nada que ver con Santa Teresa. ¿qué se le iba a hacer!

Fue entonces cuando se me ocurrió traducir su obra, su obra completa;

un trabajo inmenso, un trabajo quizás inútil puesto que existen otras ediciones, pero pienso que toda gran obra se debe volver a traducir cada 50 ó 100 años porque cada traductor traduce en el idioma de su época: por ejemplo cuando el Padre Gracian, según lo que dice Santa Teresa, habla de la Virgen María, la llamaba “mi enamorada” Cuando se tradujo al francés en el siglo XVIII el traductor escribió en francés “ma maitresse” que es el modo de expresarse de Racine pero en el siglo XIX un jesuita muy beato tradujo “mi enamorada” por “ma celeste bien-aimeí... Las diferencias que la misma palabra puede tener de un traductor a otro y de una época a otra son convincentes.

Me metí, pues, en esa obra colosal: la obra completa en la edición francesa tiene exactamente 2.080 páginas. Dedicué a este trabajo 2 ó 3 horas diarias casi durante 14 años. Me dieron un premio, el único premio que haya tenido en mi vida, el gran premio de traducción de la Academia francesa en el año 1965. Igual que Santa Teresa decía: “Qué buen amigo es Cristo”, digo yo: “Qué buena amiga es Santa Teresa...”

Apostaría que más de una persona en esta sala no está muy de acuerdo con la idea que tenía de consagrar esta charla a “Santa Teresa, mujer moderna”.

Digamos inmediatamente que no tengo la intención de maniatarme con el tema. Dejemos que cierta fantasía siga su curso...

¿En qué pienso yo cuando se me ocurre que nuestra santa es moderna?. En dos rasgos bien importantes: 1º) Que ella no rehusó en sus conventos que se mezclasen las clases sociales; junto a hijas de la alta aristocracia castellana allí estaba, por ejemplo, Ana de San Bartolomé, campesina, hija de labriegos. 2º) Ha escrito: “Quién quiere comer, ha de trabajar”. Creo que esta gran verdad aparece por primera vez en el mundo en sus “Constituciones”. Sus conventos no tenían rentas; les estaba prohibido a las monjas mendigar; podían recibir limosna pero no pedirla; sólo les quedaba la norma del hombre o mujer de hoy día: trabajar para comer.

En ese tiempo las carmelitas se ganaban la vida esencialmente hilando, cosa que algunos conventos modernos siguen haciendo... Santa Teresa no estaría conforme; parece broma, pero a ella le gustaría un modo de trabajo más moderno. Yo creo que está de acuerdo con las que se dedican a otro tipo de actividad.

Mujer moderna ¿significa que la mujer vale más que el hombre? En la época teresiana no había esperanza de alcanzar ciertos niveles intelectuales siendo mujer. No estaba permitido en aquella época el que una mujer demostrase tener tanta energía como lo hacía la santa.

Ejemplo: un religioso le preguntaba al padre Ibañez: ¿“Quién es esa Teresa de Jesús?, No hay que fiarse mucho de la virtud de las mujeres”. El padre Ibañez le contestó: “Como vuestra paternidad va a Toledo, podrá verla y comprobar que merece que la estimen”. En efecto el provenzal Juan de Salinas la vió en Toledo durante toda la Cuaresma y la confesó; más se las arregló para mantenerse en su posición diciendo al Padre Ibañez: “Me habeis engañado diciéndome que la madre Teresa es mujer. Que es varón, y merece llevar barba”.

Mujer moderna cuando dice “De devociones a bobas nos libre Dios”. Mujer moderna por su autoridad; bien la pinta una anécdota de su priorato en la Encarnación: las monjas allá habían tenido mucha libertad y la Madre

les impuso la observancia de las reglas y Constitución con todo su rigor. Lo que significaba entre otras cosas el control de las visitas. Un señorito fue a la puerta de la Encarnación, con unos cuantos compañeros, a decirle a la Madre cuatro verdades respecto a tal medida, después de lo cual triunfantes penetrarían todos juntos en el locutorio. Sin rechistar la madre le escuchó. Contestación: "Vuestra merced dejará el monasterio en paz para siempre; si vuestra merced se obstina acudiré al rey". El galán no tuvo mas remedio que escabullirse, comentando: "No hay broma con la madre Teresa de Jesús y del locutorio hay que despedirse..."

Mujer moderna ¿significa acaso un feminismo afirmado?. El caso es que no hay persona menos feminista que nuestra santa. Para ella ser mujer significaba ser débil; les pedía a sus hijas que se portasen como varones esforzados, y no como mujeres...

En cuanto a ella, siempre encuentra réplica en los casos difíciles o delicados, hasta con el mismo Señor Dios... Me cruza por la memoria una respuesta suya que me encanta. Iba camino de Burgos a fundar el Carmelo de la Ciudad de los Reyes; regio camino, con pésimo tiempo. Al cruzar por un puente un rio más que caudaloso, los que estaban en la ribera vieron el carruaje de la Madre quedar como colgado sobre el torrente... La Madre saltó con el agua hasta las rodillas, y al saltar se lastimó. Excepcionalmente se quejó al Señor Dios: "Señor, entre tantos daños me viene éste..." La voz de Dios le contestó: "Teresa, así trato yo a mis amigos", atreviéndose a responder: "¡Ah, Señor! por eso teneis tan pocos".

En fín, ruin porque mujer, incapaz porque mujer, según ella misma. ¿Santa Teresa mujer moderna? Se encuentra en ella la fusión de Marta y de María; la fusión del amor con la acción, Así vivimos hoy.

"Entre pucheros anda el Señor" decía la Santa, y eso puede pensar la madre de familia y la mujer que trabaja fuera de casa, las secretarias, y tantas otras. Cuántas veces pienso: "En la máquina de escribir ante el Señor..." Santa Teresa mujer puede ser para la mujer moderna la mas amable y eficaz de las guías por el camino de la fusión de la vida espiritual con los humildes problemas materiales. La Madre Fundadora alcanzó el dominio de la vida diaria a tal punto que nada turbaba su paz interior mientras que su persona física estaba eficazmente metida en el tráfico de sus Fundaciones.

Su sobrina Teresita cuenta que en Burgos, es decir en medio de las peores dificultades, la madre Teresa seguía sonriente como un niño y tan absorta en Dios que se podía entrar en su celda, hablar, hacer ruido, sin distraerla de su contemplación interior.

Podríamos estudiar los pormenores de su santa vida sólo con curiosidad, convencidos de que su glorioso itinerario no pasa por delante de nuestra puerta... Preferimos buscar en las enseñanzas de la real carmelita todo lo que nos prueba que una vida interior profunda no es incompatible con una vida exterior activa, y hasta logra darle mayor amplitud. La gran castellana va a buscar a sus discípulos en el santo suelo, les hace subir un peldaño, dos peldaños; les susurra que basta, al principio, con un pequeño esfuerzo de determinación, "una determinacioncilla", dice ella; los anima, sonrisa aquí, dos palabras allá. No hay pretexto que valga; consigue que el más tímido ponga en obra lo que hasta ahora le parecía mera ilusión..

La santa que se ha alzado hasta la experiencia sublime de la séptima mo-

rada, resume su convicción a la hora de la muerte con unas palabras sencillísimas: “Hijas mías y señoras mías por amor de Dios las pido que tengan gran cuenta con la guarda de la Regla y la Constitución, que si la guardan con puntualidad que deben no es menester otro milagro para canonizarlas...”

Para el hombre y la mujer que viven en el siglo, esto significa que no se les pide otra cosa que el cumplimiento con gran amor de sus deberes de estado, y de los mandamientos y del evangelio. Sólo eso, y eso es todo.

Teresa pide que se la comprenda con las entrañas, es decir, debemos asimilar lo que nos enseña en lo más hondo de nuestro ser. Le da tanta importancia a una apertura espiritual hecha de amor, fé y esperanza, contra la misma evidencia, que ella que me apreciaba tanto la inteligencia llega a decir: no haga caso del entendimiento que es un moleador”. En este caso tiene razón, el entendimiento sólo entiende los motivos del entendimiento. O sea que para comprender lo que susurra el espíritu, debe estar abierto en nosotros ese oído espiritual, al cual alude nuestro Señor. El espíritu, como el corazón, tiene razones que no entiende la razón.

Mujer moderna: modernos en su tiempo eran los conventos que fundaba la Santa. Si hoy nos dan la impresión de ser antiquísimos es porque no han seguido la evolución de los tiempos.

Parece mentira que la carmelita del año 1.979 no tenga para lavarse otra cosa que un jarro y una palangana, aparte de la disposición eventual y rarísima de una ducha o un baño. En el siglo XVI no podían disponer de otra cosa: al visitar en Madrid la casa de Lope de Vega puede verse el jarro y la palangana del gran autor dramático. Hoy el escritor más modesto tiene su cuarto de baño; hoy Santa Teresa pondría en la celda de sus hijas un lavabo con agua corriente. Algunas lo han entendido. Yo conozco conventos en Francia, conventos carmelitanos recién construídos, que tienen agua corriente en cada celda.

No hay que confundir la Regla con el folklore. Recuerdo el convento donde la madre priora me dijo disculpándose: “Hemos tenido que poner electricidad porque las lámparas de aceite que son de tradición, cuestan demasiado caro”. Bendita sea esa priora: ha comprendido que el espíritu tereciano es vivir en su tiempo, con su tiempo.

Modernas, las que en vez del hábito de estameña, groseramente tejido a mano, que era signo de pobreza por los años 1.500, usan ahora un tejido fabricado industrialmente, porque la estameña no es ya un tejido pobre...

Un día se me ocurrió a mí dar un estilo carmelitano a mi dormitorio en mi casa de campo y ponerle el cubrecamas y cortinas marrón del tejido que usan las carmelitas. Tuve que renunciar porque costaba diez veces más caro que el más lujoso tejido del más snob de los decoradores... Santa Teresa aprobaría el hábito actual, como aprobaría la modernización del modo de ganarse la vida del cual hablabamos ahora. Por ejemplo, unas carmelitas francesas amigas mías viven de la explotación de sus tierras. Andan por sus cosechas, por los campos, con sus botas, y lo curioso es que la Priora de estas monjas es de Avila; el primer convento en que estuvo, es el convento de S. José... Fue esa carmelita española exiliada en Francia la que puso modernísimo el convento francés.

Desde este punto de vista de la modernidad de Santa Teresa es muy interesante la fundación de Malagón. Sabemos los problemas que tenían que

resolver las monjas con las casas que compraban, pero la Madre pudo hacer realidad en Malagón el convento ideal, pues lo construyó, como quien dice "del polvo de la tierra". Tuve la suerte de penetrar en la clausura del monasterio y me vino a la memoria la exclamación de la santa: "la casa está como un paraíso". Un paraíso de modernísimo confort. Parece mentira, pero esa multitud de aparatos que usamos en la cocina para mezclar, batir, machacar, tiene su tatarabuelo en el convento de las carmelitas de Malagón. Una máquina para machar almendras, invención auténtica de la Madre Fundadora, que también fué precursora en lo que se refiere a la dietética: decía que las almendras son buenas para las que no comen carne... Cuanto más miro de cerca los procederes de Santa Teresa, más me asombra y maravilla. En un subterráneo de Malagón vemos también al tatarabuelo de los refrigeradores, un sistema de jarra de barro y cañerías para conservar fresca el agua...

¿No será Santa Teresa mujer moderna?. Sin ton ni son, surge a mi memoria un rasgo de la vida de Santa Teresita de Lisieux que sufrió tanto, como todos saben, a causa de sus hermanas que estaban en el convento con ella. Y recuerdo una de las reglas a las cuales Santa Teresa se aferraba más testarudamente: que no halla dos mujeres de la misma familia en el mismo convento ¡Qué sicólogo era y cómo comprendía el ser humano!

Bueno, todo esto de que hablamos aparece en su obra, por eso es de tanta importancia leerla. Su obra completa e incluso la correspondencia, dechado de profundidad y gracia.

Si no tienen Vds. inconveniente, hablemos un poco de sus escritos. Sé que gran número de hombres y mujeres han retrocedido ante los 9 tomos de la edición de Burgos, hasta que un editor los ha juntado en un mismo libro muy apretado. Los comprendo. Yo tuve la suerte de familiarizarme con la obra de la Santa gracias al librito de que les hablé al empezar. Quiso Dios, o quiso mi santa, que el primer libro de su obra completa que llegó a mis manos fue el "Libro de las Fundaciones". Casi siempre el que desea iniciarse en la obra de nuestra santa se precipita primero sobre "Las moradas" Hay que confesar que su lectura es muy, muy difícil, muy austera; cava muy hondo, vuela muy alto; hay que entender mucho de mística para comprender... Diré más, jamás se acaba de comprender bien a fondo porque no basta el entendimiento para asimilar sus conceptos. Tiene que intervenir el espíritu, el alma; hay que tratar de vivirla interiormente.

A la persona que no haya abierto nunca un libro de la Santa le aconsejaría yo, pues, empezar por el "Libro de las Fundaciones". Puede suscitar el interés hasta de los no creyentes. Aquí también la Santa se muestra de nuevo mujer moderna. El "Libro de las Fundaciones" es un gran reportaje. Santa Teresa es un reporter de primera categoría; reporter del cielo y de la tierra; debería ser la patrona de los periodistas. ¿Por qué no? Los periodistas no tienen patrón que yo sepa.

Relata detalladamente las fundaciones de Medina del Campo, Toledo, Burgos, Malagón, Valladolid, etc., todas las que ha hecho... Luchaba contra las dificultades con un buen humor cuyo santo y seña es Dios. Frasecitas como ésta "donde teníamos paja teníamos cama", crean un ambiente inolvidable. Los acontecimientos son enfrentados con una alta espiritualidad; alta, pero accesible para el lector con ayuda del Espíritu Santo. Libro de gran sutileza psicológica también. En las Fundaciones se encuentra el famoso capítulo sobre el modo de llevar a las religiosas que tienen melanco-

lía, diríamos hoy depresión nerviosa. Quizá algo severo pero de una clarividencia que maravilla.

Tal es la mujer que nos dice también que cada vez que iniciaba una fundación la tenían por loca y la ponían mil dificultades. Pero comenta: “Me daban contento las grandes contradicciones...” No se me olvide decir que cuanto ha escrito Santa Teresa ha sido por obediencia a sus consejeros y confesores espirituales, a cual más letrado y más exigente. No tenía ella amor propio de autor... Cuentan que terminado uno de sus libros, no recuerdo cual, le hicieron críticas tan severas que cogió el manuscrito y lo tiró al fuego. Por suerte una monjita, a escondidas, le había sacado copia; una monjita que la madre había sobrenombrado “Urguillas” por lo aficionada que era a meterse en lo que no le correspondía. Esta salvó una obra maestra; creo que fue el “Camino de perfección”.

Después de las Fundaciones yo aconsejaría leer ese “Camino de perfección”; obra que la santa llama “el librito”. En “el librito” el lector se siente tomado de la mano y llevado por el camino de la oración. Desde la oración vocal más simple hasta la más alta contemplación.

Que muchos lectores franceses tengan predilección por el “Camino de perfección” no es extraño. Oigan a la santa explicando cómo y cuándo lo escribió. “En este tiempo” dice ella, “vinieron a mi noticia los daños de Francia y los estragos que habían hecho esos luteranos y cuánto iba en crecimiento esa desventurada seta. Dióme gran fatiga, y como si yo pudiera algo u fuera algo lloraba con el Señor y le suplicaba remediase tanto mal. Parecíame que mil vidas pusiera yo para remedio de un alma de las muchas que allí se perdían”.

El tono de toda la obra es sencillo, luminoso, y encontraréis unos 15 capítulos que son el comentario más admirable del Paternóster que se haya escrito. Leer “el librito” es un deleite, además de la enseñanza que nos da. Tratar de vivir lo que nos enseña debería ser nuestro afán, nuestra esperanza.

Bien asimilado “el librito”, el lector puede abordar la autobiografía de la Santa, el libro en que relata su vida ¿Difícil? Sigue el hilo de la historia de su vida y de su extraordinaria evolución espiritual. Nada más nítido, más sencillo, diré más entretenido que el principio de su vida. Su infancia, la familia, los hermanos, la lectura de libros de caballería, las coqueterías, alguna flor por aquí y por allá... Pero muerta su madre, su padre la encierra en un colegio convento de Nuestra Señora de Gracia, donde nace en ella un asomo de interés hacia la vida conventual. Y llega el día en que se fuga de casa para meterse de monja en el convento de La Encarnación, y eso más por desprecio del mundo que por atracción hacia la vida religiosa. En ese año 1536 Teresa tenía 21 años. Las fechas tienen su importancia; nos permiten ver que pasaron diecisiete años entre esta entrada en la Encarnación y el comienzo de su gran evolución espiritual, diecisiete años de altibajos; siempre en un estado de salud fatal. Hasta el día en que tuvo la súbita revelación de seguir adelante, el único fin, el único propósito de su vida siendo desde entonces el amor a Dios.

¿Cómo cuenta ella su encuentro con Jesús? ¿Cómo describe ese choque del alma? No puedo dejar de leerles esas líneas; se encuentran en el capítulo 9 del libro de su Vida. Dice allí: “Pues ya andaba mi alma cansada, y aunque quiera, no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaeciome

que entrando un día en el oratorio, ví una imagen que habían traído allí a guardar que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que en mirandola, toda me turbé de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí, de lo mal que había agradecido aquellas llagas que el corazón me pareció que se me partía y arrojome cabe El con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”. Tal es el principio de su inmensa evolución. En 1.553, decíamos; la Santa tiene pues 38 años. Ya lo he dicho, el relato de su vida es el de esa extraordinaria elevación espiritual.

Termina el libro en julio de 1.572, el mismo año en que funda el convento de San José. Este es su primer monasterio de Descalzas, “el palomarcito”, como decía ella.

El relato de su Vida es en gran parte el relato de las mercedes sobrenaturales que le ha hecho el Señor. Por eso no es tan fácil de leer, por eso es útil para prepararse a trepar muy alto, caminar antes por el felizmente llamado “Camino de perfección”.

Mientras tanto el lector puede recrearse leyendo su vivísima correspondencia. En cualquiera de las cuatrocientas y tantas cartas reunidas, tropieza con textos admirables. ¡Qué variedad de tono, qué gracia! La Madre Fundadora le escribe a su hermano Lorenzo “riéndome estoy, como él me envía confites, regalos, dinero, y yo cilicios...” ¡Cómo manifiesta su afecto! A Ana de Jesús, una monja a quien quería mucho le escribe: “Mi hija y mi corona”. Y cómo reacciona ante la gravedad de ciertas circunstancias. En el 79 le escribe a su buen amigo el arzobispo don Teutonio de Braganza: “Hay amenazas de guerra entre Portugal y España”. No puedo, no puedo pasar de leerles fragmentos de la carta que la madre Teresa escribe al arzobispo, pariente del duque portugués: “Vuestra Señoría me mande saber si hay allí alguna nueva de paz, porque me tiene harto afligida lo que por acá oigo. Porque si por mis pecados este negocio se lleva por la guerra, temo grandísimo mal en ese reino y a este no puede dejar de venir gran daño. Dícenme es el Duque de Braganza el que la sustenta y en ser cosa de Vuestra Señoría me duele en el alma... Por amor de Nuestro Señor, pues de razón Vuestra Señoría será mucha parte para esto, con su Señoría procure concierto y se tengan delante los grandes daños que pueden venir. Mire Vuestra Señoría por la honra de Dios, como creo que lo hará, sin tener respeto a otra cosa”.

“*Por la honra de Dios*” ¡Señor mío!, ese “por la honra de Dios” a mí me sofoca, ¡qué grandiosidad y qué atrevimiento! ¡la torpeza de la criatura capaz de menoscabar la honra del Creador! ¡Qué santa! ¡Qué madre Teresa!

Sí, os deleitaréis con su correspondencia y con tantas otras obras; tal es “Conceptos del amor de Dios”, inspirado en el Cantar de los Cantares, el cual por momentos, cuando el entusiasmo subleva a la autora, tiene algo de poema en prosa.

En fin el espíritu preparado puede abrir la puerta del “Castillo del alma...” Ese libro que le inspiró a la Santa Dios mismo, mostrándole un hermosísimo globo de cristal a manera de castillo con siete moradas; en la séptima central, estaba el Rey de la Gloria, con grandísimo esplendor.

La puerta de entrada de este castillo es naturalmente la oración. Santa Teresa no hizo más que comunicar en el Castillo Interior todo lo que le inspi-

raba Su Majestad. Puso allí todo lo que era ella, toda la experiencia de más de 60 años de vida consagrada a la busca de Dios, o a la vida con Dios, activa y contemplativa al más alto grado de vida consciente.

No intentaré resumir este libro admirable; hay que leerlo, leerlo y meditarlo. Recordaré al pasar una comparación que se ha hecho célebre: la Santa, en cierto capítulo, compara el alma con un gusanito que hila día a día el capullo de su perfección, hasta volverse mariposa. Y les transmitiré, como un tesoro que puedan llevar consigo hoy, con las palabras tan características de Santa Teresa, pues se expresa en un estilo sencillísimo, una inmensa y profunda verdad: “No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho”. Repito: “No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho...”.

La Santa Madre terminó “El Castillo Interior” el 5 de noviembre de 1.577. Demos un gran salto de 4 siglos. He aquí nuestra Santa canonizada. Pues bien, recientemente el Santo Padre nombra a Santa Teresa de Jesús, Doctor de la Iglesia... Es la primera mujer a quien la Iglesia haya concedido ese honor. La segunda será Santa Catalina...

¿Quién es esencialmente un Doctor de la Iglesia?. Confieso que consulté el diccionario. Dice el Larousse: “Escritor eclesiástico excelente de grandísima autoridad, notado por la pureza de su ortodoxia, la santidad de su vida, la magnitud de su saber”.

Santa Teresa dice: “Soy tan ignorante y de tan rudo entendimiento que algunas veces me espantaba; me confesaba de mi ignorancia”. Ella, que no quería admitir en su convento las que llamaba “monjas latinas”, ella, que le le escribe a María de San José, algo pedantona a sus horas” No sea tan letre- ra...”

Doctor de la Iglesia y mujer: otra contradicción. Sabemos la gracia con que expresa su desprecio por las mujeres; merece alguna citación: “Esas palabras regaladas son muy de mujeres y no querría yo, hijas mías, no fueseis en nada ni lo pareciereis. Tengo experiencia de lo que son muchas mujeres juntas...” Y se podría dirigir al Santo Padre una de sus preguntas a un letrado: “¿De dónde pensabais que tuviera una mujercilla como yo para tan grandes obras? La torpeza natural es muy grande, en especial en las mujeres...” Pero basta de citaciones...

Falta una muy importante, que se eleva en el corazón de todo el que ama a la Madre Fundadora cuando recuerda el favor extremado que le ha impartido la Santa Iglesia: “Alabemos todos al Señor que así resplandece su grandeza en una flaca mujercilla”. Aquí vemos a la flaca mujercilla en grandiosa compañía.

De anunciárselo algún profeta por los años 70 u 80, seguro que hubiera tenido esto, y usamos una de sus expresiones, por una calumnia. Cuando la calumniaban, y fue mucho, ella rehusaba contestar, defenderse; a los que la incitaban a protestar, contestaba que sólo tres veces en su vida la habían calumniado: primero, en los tiempos de su juventud, cuando le decían que era hermosa; segundo, cuando algunos pretendieron que tenía mucho talento: “Gran mentira”, les decía ella. El tercer falso testimonio a su parecer fue el proclamar que era grande su santidad. “Se equivocan, bien sé lo equivocados que estaban, pues yo sola conozco mis errores”. De seguro el nombrarla Doctora de la Iglesia, de divina sabiduría, le hubiera parecido la calumnia número cuatro y la mayor de todas.

Dios me libre de calumniar a mi Santa querida, pero de tener yo que buscar una definición de la Santa Doctora de la Iglesia Santa Teresa de Jesús, quizá pondría de relieve en ella el equilibrio hecho mujer.

Eso lo repito porque lo tengo por muy importante: Santa Teresa de Jesús era el equilibrio hecho mujer, la frente en el cielo y los pies en la tierra. Vemos en ella una prodigiosa, una sobrenatural inspiración que engendra y sostiene un excepcional buen sentido humano.

Y terminaremos como termina ella muchos capítulos de sus escritos: "Sea bendecido Dios para siempre".

Nota: Esta conferencia no fué escrita, sino improvisada. Si hay algunos errores en las citaciones hechas de memoria, quiera el lector excusarlas....

AUTOBIOGRAFIA Y REALISMO EN "EL SÍ DE LAS NIÑAS" DE MORATIN

Por Russell P. Sebold

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el día 7 de Noviembre de 1979

Para mi propósito, la importancia relativa de los términos literarios que figuran en mi título es la inversa de la que pudiera sugerirse por el orden en que se hallan usados. En otro tiempo, cuando el método biográfico gozaba de la aprobación general, la crítica tendía a mirar la obra maestra de Moratín, no como el "documento histórico", representativo de su época y las costumbres de ésta, que Larra tenía cierta razón en ver en ella,¹ sino como un mero testimonio para la iluminación de la vida de su autor. Yo, en cambio, usaré los nexos existentes entre la vida de Inarco Celenio y *El sí de las niñas* para tratar de esclarecer el alcance del realismo en la obra.

La comedia clásica y neoclásica es desde el principio un género fundamentalmente realista: no otra cosa significan las palabras de Horacio cuando aconseja a los comediógrafos que se guíen por la observación del "exemplar vitae morumque", procurando "veras hinc ducere voces", o sea que atiendan al "modelo... de la humana vida y moral trato", buscando "la expresión más verdadera y propia", según traduce Tomás de Iriarte². Incluso los proponentes de la crítica biográfica parecen haber vislumbrado que el verdadero mérito de *El sí de las niñas* radica en ser un ejemplo máximo de ese clásico realismo horaciano, y quizá algo más. Hacia el principio del artículo "Moratín en su vida íntima" (1877), Patricio de la Escosura hace una pregunta reveladora: "¿Por qué y cómo Moratín... se muestra en *El sí de las niñas*, sin abandonar en las formas nunca el estilo cómico, en la esencia tan tierno, tan exquisita y noblemente sentido?... Pues bien —responde el mismo Escosura—; todo ello se explica y aclara hasta la evidencia con sola una brevísima frase: *El sí de las niñas* es la verdad, una verdad que, sentida y padecida por un hombre de honrado corazón y superior inteligencia, pasó al teatro"³. Los buscadores de fuentes literarias para *El sí de las niñas* tampoco logran soslayar la conclusión de que la visión realista de Moratín es mucho más importante para su arte que cualquier deuda literaria. Así, José Francisco Gatti, que descubrió la principal fuente literaria del tema y el argumento de *El sí de las niñas*, la comedia *L'Ecole des mères* (1732) de Marivaux, concluye comentando la unicidad de la comedia de Moratín: "a pesar de la serie de paralelos que hemos establecido, hay algo que la separa de *L'Ecole des mères* de una manera profunda... El mundo dramático de Marivaux... es irreal, esplendoroso, brillante... Mundo alejado de la vida común y vulgar... [por lo contrario] el mundo

dramático de Moratín... está profundamente enraizado en la tierra, se forma de la agrupación de múltiples detalles triviales, cotidianos, sencillos"⁴.

Siendo todo esto así, ¿por qué nos interesa aquí el elemento autobiográfico de *El sí de las niñas*? Al responder a esta pregunta, también quisiera tomar en cuenta ciertas líneas de Azorín sobre la técnica de Inarco Celenio. (La innovación que Martínez Ruiz atribuye a Moratín probablemente pertenece en realidad a Torres Villarroel o el padre Isla; mas, fuera de esto, el juicio que voy a leer es exacto.) "Moratín es un realista —dice Azorín—. La precisión, el orden, la lógica entran por primera vez con él en la literatura española moderna... Superficial e incongruente era el teatro... y la novela. Ni en uno ni en otro género vemos observación justa y real de la vida y de los hombres. Moratín es el primero que lleva al arte literario la observancia lógica, coherente y exacta... Para juzgar... de las comedias moratinianas, es preciso ir observando, examinando, recogiendo todas estas gradaciones y matices esparcidos acá y allá... Es preciso leer detenidamente a Moratín... [fijándose en] estos detalles, al parecer insignificantes, inocentes"⁵.

Ahora bien: para este trabajo he intentado realizar la lectura detenida propuesta por Azorín con el fin de aclarar en lo posible los orígenes del realismo que muchos han creído ver en Moratín, pero que nadie hasta ahora ha explicado. Afirmar que un escritor determinado sea realista requiere el estudio de la relación entre los modelos reales que ese escritor haya imitado y las efigies literarias que les corresponden. Así la investigación de los elementos autobiográficos contenidos en *El sí de las niñas* podrá ser útil en la medida en que nos lleve a documentar los modelos reales de Moratín y así a suplir materiales para la reconstrucción de la trayectoria desde la realidad hasta la simulación de una realidad semejante en el texto moratiniano. Si existieran otros documentos para el estudio de los originales de los personajes de *El sí de las niñas* tan completos como el *Diario* y el *Epistolario* moratinianos, nos acogeríamos a ellos con igual frecuencia. (Recurriendo a la deducción, la analogía y las alusiones de literatos contemporáneos, será posible, eso sí, medio documentar algún detalle no verificado por el *Diario* ni el *Epistolario*.)

Los modelos reales que hemos podido documentar más completamente son los psicológicos, pues Moratín no reconoce mérito alguno en "el poeta que no haya estudiado el corazón del hombre, que no haya observado de qué manera influyen en el carácter particular de cada individuo el temperamento, la edad, la educación, el interés, la legislación, las preocupaciones y costumbres públicas". Inarco insiste a la vez en la importancia de "aquella sensibilidad con que un buen poeta sabe revestirse de los mismos afectos que finge, e identificarse con los caracteres que copia de la naturaleza"⁶. Y en efecto: en *El sí de las niñas*, Moratín se ha identificado con doña Irene, se ha identificado con doña Francisca, se ha identificado con don Carlos, y se ha identificado con la criada Rita, porque todos estos personajes tienen modelos reales que él ha tratado; pero sobre todo se ha identificado con don Diego, para el que él mismo ha servido de modelo.

Lo sorprendente es que el paralelo del que en años recientes se ha dudado más es justamente el de Moratín-don Diego, y de allí se ha pasado a poner en duda la validez de todo el paralelo autobiográfico-dramático, alegando que como Leandro leyó ya *El sí de las niñas* a un grupo de amigos en 12 de julio de 1801, que como una noche de enero de 1806 llevó a doña Francisca Muñoz y doña María Ortiz —"Paquita and Mother", según escribe él mismo— a una de las primeras representaciones de *El sí de las niñas*, y que como la doña Francisca real no se casó con su militar hasta muchos años después —aun las consultas sobre otras posibles bodas de la Muñoz con Moratín u otro fueron posteriores al estreno de la comedia⁷—, no puede admitirse la posibilidad de una relación significativa entre los personajes de la vida del dramaturgo y los de su drama cómico. En relación con doña María Ortiz viendo a doña Irene en la escena, no hay que olvidar los versos de Boileau: "L'avare, des premiers, rit du tableau fidèle / D'un avare souvent tracé sur son modèle" (*L'Art poétique*, chant III, vv. 355-356).

Además, nadie pretende ya hallar una correspondencia exacta entre las peripecias vitales de Moratín y el argumento de *El sí de las niñas*; mas de lo que no cabe duda es que el parecido fue suficiente para que el tímido y sensible Leandro lo notara y así se inspirara para copiar ciertos caracteres de la realidad. En la vida lo mismo que en la comedia la influencia de la madre fue un factor determinante en la relación entre la chica y el "novio" de edad provecita: de las 123 ocasiones en que Moratín menciona en su *Diario* haber visto a Paquita Muñoz, en 101 estuvo presente también doña María Ortiz, o sea que durante más del 82 por ciento del tiempo que pasó con su "novia", les acompañó la madre de ésta⁸. El padre de doña Francisca, don Santiago, era militar —en carta a Paquita años después Moratín tiene motivo de recordarle que su madre sabe "por experiencia" lo que es la vida militar (*Epistolario*, pág. 397)—, y lo más probable es que durante los tres primeros años de la amistad entre Leandro y Paquita (1798 a 1801), por razones profesionales o sociales, pasase por el domicilio de don Santiago algún joven militar, como suele suceder en tales casas, quien de camino atrajese la atención de la ninfa. Poco más hacía falta para que Moratín imaginase el posible desenlace, sobre todo estando sugestionado por el ejemplo literario de *L'Ecole des mères*, en cuyo galán viejo debió de reconocerse, así como por cierto rasgo psicológico muy suyo que ha sido investigado por Lázaro Carreter en relación con las dificultades políticas de Leandro en años posteriores: quiero decir, la "resignación presuntiva" de Moratín, por la cual ni luchaba contra la adversidad, ni aun la esperaba, sino que se sometía anticipadamente, sintiéndose seguro del fracaso ante cualquier presagio de oposición⁹.

La temprana fecha del primer borrador de *El sí de las niñas* —1801— tampoco obsta para que todavía se reflejara en la obra alguna posterior irresolución amorosa de Moratín: "No se olvide —escribe René Andioc— ...que entre 1801 y finales de 1805, fecha de la edición príncipe de *El sí de las niñas* median más de cuatro años, y el autor bien pudo modificar el texto primitivo... hasta ahora no ha aparecido ningún manuscrito de la obra maestra de Inarco"¹⁰. En todo caso, como lo

psicológico interesa mucho más que lo episódico para el estudio de los personajes realistas de *El sí de las niñas*, disponemos de abundantes materiales utilizables, pues cuando se trata de la influencia de esas características psicológicas que son permanentes en los modelos reales, también es lícito consultar documentos posteriores a la composición de la obra.

La casquivana, egoísta, regañona y locuaz cincuentona de doña Irene pertenece por desgracia a un tipo humano tan universal, que todos la reconocemos. Moratín también conocía a más de un ejemplar vivo: ahí está doña María Ortiz, pero a la vez viene a la memoria la descripción moratiniana de la mujer del poeta Meléndez Valdés: "la más sardesca, cavilosa, pesada, impertinente, maliciosa, insufrible y corruptente vieja que he conocido jamás" (*Epistolario*, pág. 392); y con ésta doña Irene también comparte varias características. Así no es imposible que Moratín haya tomado en cuenta más de un modelo para este personaje recurriendo a la más usada de todas las técnicas miméticas, que él analiza en la forma siguiente: "El que imite de la naturaleza universal, con el debido acierto, los caracteres y las acciones que pone en el teatro, hará sospechar muchas veces a las gentes de poca instrucción que retrata individualmente"¹¹. Pero en *El sí de las niñas*, más que en cualquier otra obra, Moratín ha tendido a retratar individualmente. No por eso desde luego se ha de creer que él haya abrazado nunca el concepto vulgar de la literatura como copia exacta de la realidad extraliteraria; pues afirma en sentido general, en el Prólogo a sus comedias, que "el poeta observador de la naturaleza... compone un todo que es ... semejante al original, pero idéntico nunca"¹².

¿Cuales son entonces las "semejanzas" entre doña Irene y su principal modelo de carne y hueso, doña María Ortiz? Hasta ahora los especialistas no han señalado sino dos: (1) al creer que don Diego la abandona a ella y a su hija, doña Irene le amenaza con los mojicones que le habría dado su "último difunto" (ac. III, esc. 11), y se sabe que don Santiago, marido de doña María Ortiz, de hecho hartaba de mojicones algunas veces a su señora e hija¹³; y (2) doña Irene se enorgullece de haber tenido un importante pariente, que era obispo de Michoacán, y doña María Ortiz tenía en efecto un pariente que era obispo en América¹⁴. Lo que, en cambio, no se ha hecho notar en conexión con estas "semejanzas" es que algún detalle relativo a la profesión y carácter de don Santiago Muñoz está atribuido a los "difuntos" de doña Irene.

Esta señora menciona como ejemplo de las proezas de su tercer marido que en cierta ocasión dio de mojicones a un "comisario ordenador" (ac. III, esc. 11), que era entonces una especie de funcionario en la burocracia militar. ¿Era militar el "último difunto" de doña Irene, como el esposo de doña María Ortiz? El primer marido de doña Irene era un hombre que difícil era hallarle "más divertido y decidor" (ac. I, esc. 4); rasgos tan frecuentes como la irascibilidad en quien es devoto del "Dios de Nisa", o sea alcohólico, como lo era don Santiago Muñoz, según confirmación de Moratín en su *Epistolario* (pág. 367). Otras alusiones epistolares también nos presentan a un don Santiago tan "divertido y decidor" como la fugaz sombra que se conserva de él en *El sí de las*

niñas: "Mucho me alegro de las noticias... de la [buena salud] de don Santiago y de su buena conducta. ¿Quién sabe si acompañándose con gente decente y honrada se contendrá? (pág. 308)... Dé vm. mis finas expresiones... a don Santiago... encargándole que no se apoltrone, que ande y se divierta, y acuda a todas las fiestas y entretenimientos que no cuesten dinero" (pág. 359). Creo oportuno mencionar aquí estas características de figuras que en realidad no aparecen en escena, no solamente porque son testimonios del realismo autobiográfico de los más pequeños detalles de la obra, sino porque habiendo vivido doña María Ortiz y su trasunto cómico con borrachos de genio alternamente irascible y divertido, y además militares, lo cual significa ausencias inquietantes, se entiende que una y otra sean susceptibles, nerviosas, volubles, ilógicas, dadas a repetir las cosas y, en una palabra, un tanto chifladas, creyéndose a la vez víctimas de un injusto abandono.

Para la caracterización de doña Irene, personaje tan convincente por estar modelado sobre la realidad, lo más curioso del detalle del paciente obispo es que lo mismo doña María Ortiz que doña Irene introducían ese tema en las conversaciones del modo más inconexo, no cansándose nunca ninguna de ellas de repetirlo con sus pelos y señales. En la comedia (ac. I, esc. 3), doña Irene se refiere por primera vez a su obispo, fray Serapión de San Juan Crisóstomo, al estar hablando de la buena educación de su hija, donde escasamente viene a cuento. Se ve la delectación con que la buena señora vuelve una y otra vez a tratar este tema, pues es uno de aquellos de que se aprovechará la criada Rita para entretenerla y así darles a doña Francisca y don Carlos la oportunidad de hablar: "Yo me quedaré con la señora mayor —dice Rita—, le hablaré de todos sus maridos y de sus concuñados, y del obispo que murió en el mar" (ac. I, esc. 9).

Al final de sus días, la doña Irene real, doña María Ortiz, también sigue contando la historia de su eclesiástico americano, según se ve por una referencia jocosa a ella en carta de Moratín de 8 de noviembre de 1822 a la doña Francisca real: "la exhorto a que cuente a su yerno el viaje del Guárico y el de Vera Cruz y aquello del obispo que tomó el brebaje del indio y cagó los Kiries, y el precio a que se vendían los zapotes y los patos grandes. Todo esto es necesario que lo repita; y a Cabezas no le vendría mal oírlo de nuevo, porque con su larga ausencia y sus ocupaciones, se le habrá olvidado" (*Epistolario*, pág. 526). (Lo de los patos y los zapotes también lo repetía con frecuencia doña María Ortiz, según se ve por otras cartas [*Epistolario*, págs. 510, 539].) Abundaron, en efecto, las ocasiones para que Moratín observara en esta dama la psicología de las repetidoras chifladas. El epíteto que Inarco aplica a la madre de la Paquita real en otra carta tiene trazas de ser una descripción impertinente que repetiría la "señora mayor" siempre que pronunciaba el nombre de su pueblo natal: "Dé vm. memorias... a su madre de vm., María Ortiz, natural de Rin, un lugarcito que se destruyó años hace, y estaba a la orilla de los Templarios, en tierra de Campos, cerca de Galicia" (*Epistolario*, pág. 261).

El vertiginoso nerviosismo de doña Irene parece estar inspirado en el mismo modelo vivo. En diferentes cartas a Paquita Muñoz Moratín

incluye consejos para doña María Ortiz: "Dé vm. expresiones a su madre, y que se cuide y coma, y no se sofoque, y viva despacio... A doña María... que se pasee, que no haga nada y que de nada se fastidie" (*Epistolario*, págs. 255, 367). ¿No sería esta misma doña María, sofocada y fastidiada, la primera en haber emitido las siguientes quejas que Moratín pone en boca de su personaje doña Irene: "Cualquiera cosa así, repentina, me remueve toda y me... Desde el último mal parto que tuve quedé tan sumamente delicada de los nervios... y va ya para diecinueve años, si no son veinte, pero desde entonces... cualquiera friolera me trastorna..." (ac. III, esc. 11).

Cuando don Diego quiere explicarle a doña Irene por qué él no quiere ya casarse con doña Francisca, la bendita señora se convence sin más ni más de que las quiere abandonar del todo, no quiere escuchar y empieza a llorar —"¡Pobre de mí!... sola y sin medios... soy una pobre viuda"— hasta tal punto que el caballero tiene que increparla: "luego que usted sepa lo que hay, llore, gima y grite y diga cuanto quiera... Pero, entre tanto, no me apure usted el sufrimiento, por amor de Dios" (ac. III, esc. 11). Doña Irene es en esta ocasión tan exasperante y tan irrisoria porque esta escena también reproduce numerosas reales que Moratín observó en casa de los Muñoz. En carta de 22 de marzo de 1817 a Francisca Muñoz, Moratín apunta lo siguiente sobre la propensión llorosa de "Paquita and Mother": "en mi vida he visto mujeres más plañideras, y es una liorna lo que se llora en esa casa, sin que nadie sepa dar razón por qué" (*Epistolario*, pág. 361). Si de hecho se introdujeron algunos cambios en el texto de *El sí de las niñas* después de 1801), según hipotiza Andioc, muy posible es que el tono de la riña entre doña Irene y don Diego se inspirara concretamente en lo que pasó entre Moratín y doña María Ortiz en 17 de agosto de 1802: "magna cum Mother disputatio super voyage" —según se resume en la abigarrada jerigonza del *Diario* (pág. 276).

Hay numerosos detalles referentes a doña Irene que no es posible documentar, pero que son tan consecuentes con los ya notados, que cuesta trabajo convencerse de que no se hayan observado en el mismo modelo. Sobre la *verdad* de tales detalles Moratín sin duda hubiera podido decir algo semejante a lo que Galdós escribe sobre la sinceridad de lo contado en ciertos capítulos de *El amigo Manso*: "pongo mi deber de historiador por delante de todo, y así se apreciará por esta franqueza la sinceridad de las demás partes de mi narración" (cap. XXI). Me refiero ahora a pormenores relativos a doña Irene como el colmar ella a un indefenso tordo de atenciones pegajosas (mecanismo de compensación psicológica para probarse a sí misma que no es en realidad egoísta); el gozarse en hablar de los muertos y las monjas; el rezar el tordo el "Gloria Patri" y la oración del Santo Sudario, lo cual subraya la hipocresía de su ama; el poder dormir ésta a pierna suelta, pese a su supuesto insomnio, mientras gritan ante su misma puerta y tiran objetos por las ventanas, por creerse ya heredera en vida de don Diego.

A la inversa, el *Epistolario* contiene algún detalle referente a doña María Ortiz no incorporado a *El sí de las niñas*, pero que si se hubiese utilizado se compaginaría maravillosamente con el carácter de doña Ire-

ne: por ejemplo, la contrafigura real de ésta, en sus cartas, escribe, según Moratín, "con unas letras de cartel de toros... la letra que vm. gusta —sigue diciendo a la interesada—, vm. misma se la inventó" (pág. 284). En fin, los procesos mentales de doña Irene (y su modelo) recuerdan lo dicho por Galdós sobre los de doña Paca en *Misericordia*: "las ideas... zumbaban en su cabeza como las moscas cuando se estrellan contra un cristal, queriendo atravesarlo para pasar de la oscuridad a la luz" (cap. XXXIV).

Santiago Melón ha estudiado el problema de la introversión y la extraversion en Inarco Celenio, así como el de la timidez del gran neoclásico, y concluye que como compensación psicológica "en Moratín era inevitable el exponer su persona como objeto de contemplación"¹⁵. Don Diego es un autorretrato realista en que Moratín ha podido contemplarse; el personaje es otro "pajarraco huérfano, sin pollos", según Leandro se describiría a sí mismo años más tarde (*Epistolario*, pág. 539). En sus relaciones sociales don Diego es tan tímido, tan retirado como Moratín. Sus compañeros predilectos son los clérigos. Hablando con doña Irene, don Diego explica su tardanza en volver de un paseo: "Apenas salí tropecé con el rector de Málaga [eds. de 1805 y 1806: el padre Guardián de San Diego] y el doctor Padilla, y hasta que me han hartado bien de chocolate y bollos no me han querido soltar" (ac. II, esc. 5). A partir de 1798, Moratín, que estaba ordenado de primera tonsura y gozaba de beneficios eclesiásticos, apunta frecuentemente en su *Diario*: "Scola Pia; cum Padre Juan, chocolate"; y podrían citarse otras amistades clericales chocolateras de Inarco.

Don Diego y Moratín parecen compartir las mismas ideas ingenuas sobre las diversiones favoritas de las muchachas respetables de edad núbil. De las del personaje doña Francisca don Diego dice: "Bordar, coser, leer libros devotos, oír misa, y correr por la huerta detrás de las mariposas, y echar agua en los agujeros de las hormigas, éstas han sido su ocupación y sus diversiones" (ac. I, esc. 1). En una carta de 1826 Moratín le recuerda a la Paquita real sus regocijados juegos de la época en que se componía *El sí de las niñas*: "a principios de este siglo andaba vm. muy bien... y corría de una parte a otra, iba al prado, veía las procesiones y corría detrás de los ahorcados, y volvía a su casa" (*Epistolario*, pág. 671). Moratín, que era tímido con las chicas respetables y no parece haberse permitido nunca ninguna forma de intimidad sexual salvo con las rameras, manifiesta a lo largo de su amistad con Paquita Muñoz casi el mismo concepto inocentón de los gustos de las jóvenes burguesas: a lo más que se atreve con ella es a regalarle un abanico o unos pendientes, a comprarle un refresco en el paseo, a aceptar de ella el regalo de una botella de vino, o a robarle un besito delante de los otros, según se ve repetidamente por el *Diario*.

En la inclinación al retiro que se acusa en el personaje don Diego se refleja la parecida tendencia de Moratín. En la primerísima escena de la comedia se halla el siguiente trozo de diálogo entre Simón y su amo, don Diego, que casi parece avergonzarse de sus cercanas nupcias: "SIMÓN. —Ello también ha sido extraña determinación la de estarse usted dos días enteros sin salir de la posada... DON DIEGO. — Ha sido conve-

niente el hacerlo así. Aquí me conocen todos, y no he querido que nadie me vea". En un típico pasaje del *Epistolario*, el propio Moratín dice: "Vivo tranquilo, oscuro... gozando de aquella honesta libertad que sólo se adquiere en la moderación de los deseos" (pág. 593).

A don Diego y a Moratín, típicos solterones por los puntillosos y perfeccionistas, les gusta que en su casa todo esté en su sitio y en perfecto estado de mantención. Sobre la casa de don Diego, doña Irene exclama: "¡Y qué casa tiene! Como un ascua de oro la tiene... Es mucho aquello. ¡Qué ropa blanca, qué batería de cocina y qué despensa, llena de cuanto Dios crió!" (ac. II, esc. 4). De una de sus muchas casas nuevas, Moratín escribe: "Hasta ahora no tengo adornado más que el cuarto chiquitito... Tengo mi buena cama de caoba, un jergón, un buen colchón, sábanas y manta de algodón, todo nuevo. Cuatro sillas, un sillón grande, una mesa de escribir, todo igualmente de caoba. Está muy bonito el cuarto" (*Epistolario*, pág. 396).

El carácter de tales hombres los lleva inevitablemente a reñir con las amas. "Siempre lidiando con amas —dice don Diego—, que si una es mala, otra es peor, regalonas, entremetidas, habladoras, llenas de histérico, viejas, feas como demonios" (ac. I, esc. 1). De un ama que tuvo en Barcelona Inarco se queja así: "En cuanto a la asistencia doméstica, de cada vez va peor. La tía María se está en la cama hasta las once de la mañana", etc. (*Epistolario*, pág. 350). Dicho sea entre paréntesis que al mismo tiempo que Moratín se fastidiaba con estas sirvientas, se gozaba en la observación de sus pintorescas costumbres, en las que encontraba materiales para la caracterización de personajes plebeyos, por ejemplo, el desparpajo de la criada Rita en *El sí de las niñas* y sus "dichitos" populares, que según Mor de Fuentes Leandro también recogía sistemáticamente entre las verduleras¹⁶.

El odio a las amas y el creer entender cabalmente de la economía doméstica parecen constituir juntos uno de los motivos por los que don Diego ha considerado la posibilidad del matrimonio. Don Diego hace una significativa pregunta retórica a su criado: "¿Y sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo?" (ac. I, esc. 1). Al propio Moratín también le fascinan todos los arreglos caseros, según se ve por lo que escribe a Paquita Muñoz sobre los "trapos" que él dejó tras sí al salir desterrado de Madrid: "hagan vms. de ellos lo que les dé la gana... De la casaca negra puede hacerse la Mariquita una basquiña; de la de color de clavo hágase vm. un chal y unos botines, y de los calzones y el chaleco (cosiéndolo uno con otro) puede hacerse doña María una buena mantilla para el día de Corpus. Y no hablemos más de la materia" (*Epistolario*, pág. 307). El tono de Moratín es aquí casi de ama de casa, y casi casi parece que sabe coser.

Cierto amor a los niños, más teórico que práctico, también impulsa a don Diego a pensar en el matrimonio; y una vez más el original psicológico del personaje lo tiene Moratín en sí mismo. Don Diego se entristece al "ver rodeados de hijos a muchos que carecen del talento, de la experiencia y de la virtud que son necesarios para dirigir su educación" (ac. I, esc. 4). Pero luego le parece entrar cierto miedo al casi se-

sentón de don Diego al saber que al primer marido de doña Irene le nació póstumo su añorado hijo porque el padre murió a los cincuenta y seis años después de sólo siete meses de vida conyugal con una mujer de menos de veinte años (loc. cit.).

El don Diego real, es decir, Moratín, está encantado con los juegos de los niños cuando se comportan bien. "La casa de Arnao —escribe en el *Epistolario*— es la única que frecuento: sus chiquillos me quieren, y allí me paso las horas viendo sus dibujos, oyendo su música, y hablándoles en su lenguaje pueril" (pág. 406). Un parlamento del personaje don Diego parece una glosa anticipada de las palabras de Moratín sobre sus visitas a los niños de Arnao: "Un embeleso el verlos jugar —dice el personaje—, y acariciarlos, y merecer sus fiestecillas inocentes" (ac. I, esc. 4). Mas el don Diego de carne y hueso siente un hondo horror ante la gente menuda cuando se desmandan: "... los chiquillos, / canalla descreída, / —se queja Moratín en un poema jocoso— Me aturden con sus golpes, / Llantos y chilladiza"; y en el mismo lugar confiesa: "Yo... del matrimonio / Renuncié las delicias, / Por no verme comido / De tales sabandijas" (*Los días*, BAE, t. II, pág. 591a).

La tensión y la incomodidad que caracterizan a la actitud de don Diego a lo largo de buena parte de la obra, desaparecen cuando resulta que es su sobrino, y no él mismo, quien se ha de casar. Tanto don Diego como Moratín parecen haber querido disfrutar de las ventajas y los consuelos de la vida en familia sin arriesgarse, sin embargo, en los escollos del matrimonio y la paternidad. Así se explica la ternura y entusiasmo de don Diego en su último parlamento y el que termine esta vez una comedia neoclásica, no con la usual máxima moral, sino con la traslación de una auténtica actitud humana directamente observada y por esto especialmente conmovedora: "Paquita hermosa —dice—, recibe los primeros abrazos de tu nuevo padre... No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez... Vosotros seréis la delicia de mi corazón; y el primer fruto de vuestro amor... si, hijos, aquél... no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos podré decir: 'A mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa'." (ac. III, esc. 13).

Sin correr ningún riesgo, Leandro, igual que Diego, quería, en su familia, "estar en todo" como esas esposas modelo que él admiraba. Contestando una carta de la Paquita real, Moratín escribe: "me habla vm. de sus cosas y de su familia, y de sus proyectos y sus planes, y todo ello me interesa como cosa mía" (*Epistolario*, pág. 414). Tan violenta transacción entre las inclinaciones personales y las normas matrimoniales y familiares aprobadas por la sociedad no podía menos de llevar en Moratín (y su personaje) a cierta insatisfacción parcial con la propia suerte; y así se explica, según creo, esa melancolía que se siente por toda la obra; melancolía que a las veces no ha dejado de interpretarse muy incorrectamente. Mas con la confrontación de fuentes y textos que acabamos de realizar, se demuestra una vez más la exactitud de la siguiente observación de Francisco Ruiz Ramón sobre la tonalidad de *El sí de las niñas*: "En cuanto a la melancolía que los críticos han destacado siempre, resultado de la sutil fusión de ironía y ternura, más que anuncio de

romanticismo es para mí cabal revelación de la personalidad básica del hombre Moratín”¹⁷.

En otros trabajos he hablado de las influencias filosóficas y técnicas que se combinan para dar nacimiento al moderno realismo literario durante el siglo XVIII. Entre los ejemplos de la práctica de tal realismo precimonónico (en lo social y literario el siglo XVIII se extiende por lo menos hasta 1808) —la *Vida* de Torres Villarroel, el *Fray Gerundio* del padre Isla, el *Eusebio* de Pedro Montengón, las comedias de Tomás de Iriarte, etc.—, *El sí de las niñas* es sin duda el caso más concluyente, porque sus enlaces con la realidad extraliteraria son los más concretamente documentables, a lo menos en lo que se refiere a los dos personajes principales. Más arriba aludí de pasada a los modelos reales para la sirvienta Rita; y ahora para concluir, quisiera sugerir solamente cuáles puedan ser los orígenes reales de otro de los personajes secundarios, así como de la ambientación de la comedia. Aunque no desprovistos de su interés como figuras realistas, Simón, Calamocha y doña Francisca tienen por una u otra razón fundamentos reales menos documentables (por ejemplo, en el caso de doña Francisca hay muchas cartas de Moratín dirigidas a Paquita Muñoz en las que se habla de doña María Ortiz, pero pocas dirigidas a ésta en las que se describa a aquélla).

Por lo tanto, me limitaré a glosar los acertados apuntes de René Andioc sobre el amante de doña Francisca, don Carlos. Andioc explica la actitud sumisa y dócil del militar don Carlos ante su tío y rival en el amor, la decisión del sobrino de no recurrir al duelo aun antes de saber quién sea su rival, y el contraste entre la docilidad del joven teniente coronel y la bravuconería de héroe cómico tradicional que su criado Calamocha espera de él, observando que el carácter del galán joven, lejos de incidir en la cobardía, representa el respeto de los “ilustrados” por la autoridad y el orden públicos y privados¹⁸. Sin embargo, interesa señalar que aquí no se trata únicamente de la expresión de unas ideas sociales que pudiera abrazar cualquier “ilustrado”, sino de un intento de pintar de la realidad la figura y personalidad de un típico racionalista y caballero de la Ilustración.

En la primera escena de la comedia, se alude al hecho de que don Carlos ha estudiado y ahora enseña las matemáticas, sin duda en alguna academia militar; y las matemáticas, recuérdese, eran uno de los principales fundamentos del racionalismo y el pensamiento modernos a partir de la época de Descartes, así como el criterio por el cual se juzgaba de la perfección de cualquier actividad o producto intelectual: por ejemplo, para el conde de Campomanes el estilo de las obras de Feijoo era “fluido y armonioso, y el método de tratar las materias ordenado y geométrico”¹⁹. Incluso en boca del jactancioso ordenanza Calamocha se pone alguna alusión a la ciencia “ilustrada” de la que él debió de oír hablar a su amo. Se trata de la mención de un museo fundado por Carlos III, pues sobre la habitación que les ha tocado en la posada Calamocha comenta: “Colección de bichos más abundante, no la tiene el Gabinete de Historia Natural” (ac. I, esc. 7). Es sabido que los caballeros del setecientos eran muy dados a las ciencias naturales y a coleccionar las cosas. Tomás de Iriarte ya había copiado este tipo de la realidad en *El*

don de gentes (1790); en cuya comedia el barón de Sotobello habla entusiasmado de sus pasatiempos: "La botánica, la historia / natural... Hablando de esto, / vea usted qué mariposas / he adquirido ayer. ¡Perfectos / matices!... / ... / ... Yo de todo formo / colección; flujo que tengo. / Gabinete, biblioteca, / monetario, camafeos, / máquinas, cuadros, estatuas, / todo lo compro"²⁰.

No sorprende que un oficial y matemático ilustrado como don Carlos, al considerar la solución del duelo que se habría dado a la rivalidad amorosa en una comedia de capa y espada o drama romántico, razone en la siguiente forma sensata y altruista: "Si me dejase llevar de mi pasión y de lo que esos ojos me inspiran, una temeridad... Pero tiempo hay... El también será hombre de honor, y no es justo insultarle porque quiere bien a una mujer tan digna de ser querida" (ac. II, esc. 7). Este pasaje, que no ha sido evaluado por los moratinistas, no sólo parece poner en duda la tesis de un tenue romanticismo en *El sí de las niñas*, sino que contiene a la vez el último ejemplo de "documento histórico" —según el decir de Larra— que vamos a mirar en nuestro análisis de este retrato realista de un caballero "ilustrado".

El aspecto del último pasaje citado al que me refiero es el altruismo que un hombre de honor mostraba entonces hacia los otros hombres de honor o de bien. En mi libro sobre Cadalso, he estudiado con cierta extensión el papel de los "hombres de bien", una *élite* de filósofos prácticos en quienes se buscaba la solución del problema de España²¹. El término *hombre de bien* aparece usado varias veces en *El sí de las niñas*, por ejemplo, cuando don Diego advierte a su sobrino que habría que "portarse como hombre de bien" (ac. II, esc. 12), y hay materiales en la comedia para un examen pormenorizado del uso moratiniano de este modelo de época; pero bastará aclarar la relación entre la ideología del hombre de bien y la actitud comprensiva, generosa y abierta de don Carlos hacia su todavía desconocido rival. Para Cadalso los hombres de bien "tienen la lengua unísona con el corazón"²²; y don Diego, que ha sido el mentor de don Carlos en la hombría de bien, profesa así su honradez: "Yo soy ingenuo; mi corazón y mi lengua no se contradicen jamás" (ac. II, esc. 5).

Evidentemente, los originales del hombre de bien don Carlos son de índole autobiográfica sólo en la medida en que lo es buena parte del contenido de esas autobiografías extendidas que se llaman memorias o diarios y en los que se trata a menudo de cosas directamente observadas por quien escribe, pero que no guardan relación con su vida. El autobiografismo de la ambientación realista de *El sí de las niñas* es de tipo intermedio entre el de los personajes principales y el de don Carlos, por cuanto se unen en él lo meramente observado y lo vivido.

La breve descripción que Simón da de la posada en que él y don Diego están hospedados nos sitúa en un mundo real que había sido descrito anteriormente por otro realista dieciochesco, cuya técnica, según propia declaración, se basaba en sacar apuntes sobre la realidad: quiero decir, el padre Isla, en su *Fray Gerundio*, novela para la que Moratín escribió un nuevo Prólogo. El viejo criado Simón se queja de que "cansa la mugre del cuarto, las sillas desvencijadas, las estampas del Hijo Pródi-

go, el ruido de campanillas y cascabeles y la conversación ronca de carromateros y patanes, que no permiten un instante de quietud" (ac. I, esc. 1). Se oye una y otra vez en el *Fray Gerundio* la ronca conversación de los patanes —son parientes y vecinos del predicadorzuelo—, y el cuarto de don Diego y la sala de la casa del frailecillo parecen haberse adaptado del mismo original, según se ve por este trozo de la descripción de Isla: "Eran los muebles de la sala seis cuadros [por *estampas*] ... que representaban un San Jorge, una Santa Bárbara, un Santiago a caballo, un San Roque, una Nuestra Señora del Carmen y un San Antonio Abad con su cochinito al canto. Había... dos sillas de tijera... otra que al parecer había sido de vaqueta, como las que se usan ahora, pero sólo tenía el respaldar, y en el asiento no había más que la armazón"²³.

Pero —un último detalle que forma como un resumen en miniatura de la enorme modernidad del realismo moratiniano—, ¿cuándo antes en la literatura se ha sabido el número de la habitación de un huésped de posada? Calamocha, al quejarse del cuarto que le ha caído en suerte, dice repitiéndose tres veces para ser bien entendido por el público: "¿Conque ha de ser el número tres? Vaya en gracia... Ya, ya conocemos el tal número tres... Y gracias a que los caballitos dijeron: no podemos más, que si no, por esta vez no veía yo el número tres, ni las plagas de Faraón que tiene dentro" (ac. I, esc. 7). En las acotaciones a la cabeza de la obra se nos dice que la decoración la forman en parte "cuatro puertas de habitaciones para huéspedes, numeradas todas". Estos pormenores, tan vulgares pero a la vez tan encantadores por su novedad entonces, se hacen posibles no sólo por la nueva importancia del detalle para el hombre observador a lo dieciochesco, sino por la costumbre personal de Moratín de apuntar en sus diarios de viaje los números de las habitaciones en que se hospedaba: por ejemplo, de su estancia en cierto establecimiento de Francfort en 1793, escribe: "Excelente posada; yo estuve alojado en el núm. sesenta"²⁴.

Mas por si todo esto fuera poco, ¿cuándo antes en la literatura se ha sabido la dirección permanente de unos personajes ficticios? A Rita le molesta la falta de tranquilidad en la posada, y añorando la paz de la casa de sus amas, dice: "Hasta que lleguemos a nuestra calle del Lobo [ahora de Echegaray], número siete, cuarto segundo, no hay que pensar en dormir" (ac. II, esc. 14). Calle del Lobo, núm. 7, cuarto 2º; se les podría mandar una postal a las apreciables damas que hemos conocido en *El sí de las niñas*. Tendrían que pasar más de sesenta años y tendrían que aparecer escritores como Pereda y Galdós —el romanticismo es desde cierto punto de vista un retroceso— antes que se hiciera corriente comunicar las señas de los personajes a los lectores.

La extraordinaria modernidad del realismo moratiniano en *El sí de las niñas* estriba en la abundancia y vulgaridad de los pormenores psicológicos y ambientales. Moratín se ha anticipado en ciento veinte años a lo que el ya citado Azorín aconsejaría a un joven escritor que le escribió hacia 1925 preguntando qué procedimiento debía emplear en la novela que escribía. "En una tarjeta de visita —dice Azorín— he puesto únicamente estas palabras: *Pormenores, pormenores y pormenores*. Y nada más"²⁵.

NOTAS

- (1) Mariano José de Larra, *Artículos completos*, ed. Melchor de Almagro San Martín, Madrid, Aguilar, 1944, pág. 384.
- (2) Horacio, *Ars poetica*, v. 317; Tomás de Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta Real, 1805, t. IV, pág. 44.
- (3) En *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, núm. 3, Madrid, 22 de enero de 1877, pág. 47.
- (4) José Francisco Gatti, "Moratín y Marivaux", *Revista de Filología Hispánica*, t. III, 1941, págs. 148-149.
- (5) Azorín, *Leyendo a los poetas*, Zaragoza, Librería General, 1929, págs. 100-103.
- (6) Ediciones de *La comedia nueva* anteriores a 1825, en *La comedia nueva*, ed. John Dowling, Madrid, Castalia, 1970, pág. 142, n. 79.
- (7) Véanse Leandro Fernández de Moratín, *Diario (mayo 1780-marzo 1808)*, ed. René y Mireille Andioc, Madrid, Castalia, 1967, págs. 259 (12 de julio de 1801), 335 (27 de enero de 1806); y Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. René Andioc, Madrid Castalia, 1973, sobre el casamiento posterior de doña Francisca Muñoz con don Francisco Valverde, pág. 322 (carta de 16 de diciembre de 1815) y *passim*. Citaré el *Diario* y el *Epistolario* siempre por estas ediciones, y desde aquí en adelante la mayoría de las veces indicaré las referencias a sus páginas entre paréntesis en el texto. Ejemplo de los estudios que buscan en datos como los citados en el texto objeciones al por otra parte evidente autobiografismo de *El sí de las niñas*, es el de Juan de Dios Mendoza, S. I., "Una leyenda en torno a Moratín", *Razón y Fe*, t. CLXII (jul. - dic. 1960), págs. 183-192, 447-456.
- (8) Sobre la timidez de Moratín con las mujeres respetables y su pudor al usar lenguas extranjeras para apuntar sus tampoco frecuentes aventuras con las prostitutas, véase mi reseña de la edición del *Diario* de los Andioc, en la *Hispanic Review*, t. 39, 1971, págs. 106-110, especialmente 109-110.
- (9) Véase Fernando Lázaro Carreter, "Moratín resignado", *Insula*, núm. 161, abril 1960, págs. 1, 12.
- (10) "Estudio sobre *El sí de las niñas*", en Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva / El sí de las niñas*, ed. John Dowling y René Andioc, Madrid, Castalia, 1968, pág. 140.
- (11) En "Comentarios de Moratín a *La comedia nueva*", *La comedia nueva*, ed. Dowling, pág. 180.
- (12) *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, en Biblioteca de Autores Españoles, t. II, Madrid, Rivadeneyra, 1848, pág. 320.
- (13) Véanse *El sí de las niñas*, ed. F. Ruiz Morcuende, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pág. 210n; y *Diario*, ed. Andioc, págs. 307 y 314. Compárese también *Epistolario*, ed. Andioc, pág. 535; ejemplo que no se ha aducido anteriormente.
- (14) Véanse *El sí de las niñas*, ed. Ruiz Morcuende, pág. 102n; y *Epistolario*, ed. Andioc, pág. 526.
- (15) Santiago Melón R. de Gordejuela, *Moratín por dentro*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, núm. 16, Oviedo, 1964, pág. 44.
- (16) *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes*, ed. M. Alvar, Granada, Universidad de Granada, 1952, págs. 77-78.
- (17) Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, t. I, pág. 359.
- (18) "Estudio sobre *El sí de las niñas*", en *La comedia nueva / El sí de las niñas*, ed. Dowling-Andioc, págs. 147-151.
- (19) "Noticia de la vida y obras del M. I. y R. P. D. Fr. Benito Jerónimo Feijoo", en *Teatro crítico universal*, nueva impresión, Madrid, Ibarra, 1769, t. I, pág. XVI. El subrayado es mío.

- (20) Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa*, ed. cit, t. VIII, pág. 132.
- (21) Véase Russell P. Sebold, *Cadalso: El primer romántico "europeo" de España*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 203-213.
- (22) José Cadalso, *Cartas marruecas*, ed. Lucien Dupuis y Nigel Glendinning, London, Tamesis, 1966, pág. 24. Véase también Sebold, *Cadalso: El primer romántico...*, pág. 209.
- (23) José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. Russell P. Sebold, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1960-1964, t. I, págs. 66-67. Sobre los apuntes que el padre Isla tomó como preparación para su novela, véase la Introducción a esta edición, t. I, especialmente, págs. LXXVI-LXXIX.
- (24) Leandro Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1867-1868, t. I, pág. 286.
- (25) Azorín, *El artista y el estilo*, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 271.

RESEÑAS

LUIS F. GONZALEZ-CRUZ: *NERUDA: DE TENTATIVA A LA TOTALIDAD* New York, Ediciones Abra, 1979, 116 pp.

Por Lucrecio Pérez Blanco.

No sólo al autor amigo y colega; me lo había prometido a mi mismo. Por lo tanto esta nota cumple con el más propio compromiso personal.

Luis F. González-Cruz es un joven, pero experto ya, profesor cubano, que, como otros compatriotas han tenido que refugiarse, al menos culturalmente en los Estados Unidos.

Nacido en Cuba el año 1943, siente el tirón de Europa la que visita para establecerse definitivamente en los Estados Unidos.

La Universidad de Pittsburgh, tan cara para nosotros por múltiples razones (prestigiosos profesores, la Revista Iberoamericana etc...) reconoció su formación invistiéndole con el título de Doctor en Letras y aceptándole como profesor durante varios cursos.

Hoy es The Pennsylvania State University quien goza del valor del profesor González-Cruz. Valor que se apoya en la dirección de una revista (*Consenso*) y en la autoría de varios títulos (libros): *Pablo Neruda*, *César Vallejo* y *Federico García Lorca. Microcosmos poéticos (Estudios de interpretación crítica, Pablo Neruda y el "Memorial de Isla Negra"). Integración de la visión poética y Tirando al blanco* (poemas).

El autor, pues, de este libro que queremos presentar es un conocedor y enamorado del poeta chileno.

La obra está dividida en seis partes muy desiguales en extensión, siendo el núcleo de ella la tercera parte. Las otras pueden ser consideradas como complemento o partes aclaratorias: I.— Pablo Neruda en la encrucijada de *Tentativa del hombre infinito*; II.— Introito; III.— Análisis textual; IV.— Hacia la totalidad; V.— Dos antecedentes: Rimbaud y Apollinaire; VI.— Conclusiones.

La finalidad del libro, después de tener presente los títulos de sus seis capítulos, podría adivinarse *a priori* por el lector de esta nota; sin embargo, pensamos que su postura no sería la correcta porque estos títulos no reflejan bien esa finalidad que creemos es de capital importancia para la valoración del libro nerudiano.

Por esta razón consideramos un acierto la *nota aclaratoria* que nos da L. F. González-Cruz en la página nueve de la que entresacamos lo más relevante:

“El objetivo del presente estudio es desentrañar el sentimiento más profun-

do de este libro de juventud (nerudiana) partiendo de una interpretación textual que hemos tratado de hacer con la mayor objetividad posible, buscando en otros textos del poeta claves para la valoración adecuada de versos e imágenes. No obstante, en algunos casos donde la documentación metódica ha sido imposible, nos hemos visto obligados a una interpretación más subjetiva que nos ha dictado el propio fluir poético del texto en cuestión. Las referencias a otras obras de Neruda sirven, pues, para reforzar nuestra tesis interpretativa, pero el proceso contrario —o sea, ver qué imágenes, versos, giros lingüísticos, temas y motivos se repiten en la obra restante del poeta por pura curiosidad cuantitativa— sería interminable y posible sólo en un estudio monumental de sus *obras completas*”

Objetivo ambicioso que honra al intérprete que no se conforma con ofrecer el ropaje del texto nerudiano, sino que, bajo el atento regusto de *lector-poeta*, llena de aliento espiritual el mensaje del poeta chileno.

Por esta razón, junto a los estudios de Jaime Alazraki (1), Saúl Yurkievich (2), Alain Sicard (3), Francesc Gadea-Oltra (4), Hernán Loyola (5), E. Camacho Guizado (6), habrá que poner este que nos ofrece ahora González-Cruz y que viene a demostrar el interés que en los últimos años se ha prestado a esta obra de Neruda, *Tentativa del hombre infinito* (7).

Tiene en cuenta el profesor González-Cruz ciertos juicios que se han vertido sobre esta obra nerudiana: Cardona Peña (8), Raúl Silva Castro (9), y, como no, Emir Rodríguez Monegal (10), para, partiendo de una idea del último autor citado, pasar a contradecir al poeta que había afirmado sobre *Tentativa...* “ser un libro enteramente diferente a los demás” e instalarse en la siguiente afirmación: “si bien la intención obvia de Neruda fue componer un poema siguiendo nuevas estructuras lingüísticas, ello no podía cambiar de un modo drástico su visión del mundo ni la forma esencial de expresarla” (11).

Esta tesis de interrelación de *Tentativa...* con su obra anterior y posterior es la que intenta probar González-Cruz y por cierto con fe y tino en el

(1) “El surrealismo de *Tentativa del hombre infinito*”, HR, XL, n° 1 (1972), pp. 31-39 y en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, simposio dirigido por Ángel Flores, Barcelona, Ocnos, s/f, pp. 42-49.

(2) “*Tentativa del hombre infinito*: un primer esbozo de *Residencia en la tierra*”, en *Aproximaciones*, ob. cit., pp. 50-63.

(3) “La eternidad en el instante: un análisis de *Tentativa del hombre infinito*”, *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre, 1971, pp. 107-116.

(4) “Interpretación surrealista y romántica de *Tentativa del hombre infinito*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 287, mayo, 1974, pp. 329-345.

(5) “*Tentativa del hombre infinito*. 50 años después”, en *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 17 (1-2), 1975, pp. 111-123.

(6) “*Tentativa del hombre infinito*”, en *Pablo Neruda. Naturaleza, Historia y Poética*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1978, pp. 50-61.

(7) *Tentativa del hombre infinito* fue publicada por Neruda en la Editorial Nascimento en el año 1926.

(8) *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, Ediciones Andrea, 1955.

(9) *Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. 1964.

(10) *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1966.

(11) Luis F. González-Cruz, obra reseñada, p. 15.

capítulo I. Pues, si bien en el poema seis de *Veinte poemas de amor* hay versos que adelantan ideas líricas (12) que tomarán cuerpo en *Tentativa...* (13), también en *Tentativa...* se sienten otras ideas que se iluminarán en obras posteriores.

Se realza en *Tentativa...* la presencia del título de *El hondero entusiasta* (14) y la relación del primer verso de este libro con otros versos de *Tentativa...* (15); teniendo presente a Hernán Loyola, insiste en la interrelación de *Tentativa...* con *Odas elementales* (16); y cierra este capítulo con un breve rastreo por otras obras del poeta chileno: *Memorial de Isla Negra*, *Residencia en la tierra*, *Geografía infructuosa*, para demostrar que ciertos temas (el fuego, la lluvia, la infancia) como muchos giros lingüísticos que se dan en *Tentativa...* aparecen también en estas obras señaladas y así iluminar su tesis primera en oposición a la afirmación que hiciera Neruda respecto de su poema *Tentativa del hombre infinito*.

El capítulo II por título *Introito*, así como la conclusión que se deriva de todo el capítulo I, sirven al profesor González-Cruz de justificante del capítulo III que es el centro de su estudio.

En este capítulo II se muestra de acuerdo González-Cruz con la opinión más o menos unánime de que *Tentativa...* “sirve a Neruda para lanzarse a un proyecto lírico de mayores proporciones...”

Afirma González-Cruz que en *Tentativa...*, respecto del tratamiento de la mujer, se da “una *síntesis* de otros modos ensayados por el poeta con anterioridad” (17).

Se adhiere a las opiniones en torno al realismo de Jaime Concha y de Hernán Loyola quien habla de intención “dasacralizadora” en *Tentativa...* y se opone a Raúl Silva Castro (18) afirmando la conciencia de Neruda en sus dichos líricos y que no borra la técnica “de moda” por la que Neruda suprime la puntuación.

Son estas posturas las que motivan el “análisis pormenorizado” con el que se “intenta mostrar justamente la coherencia entre las imágenes, la se-

(12) En el poema seis de *Veinte poemas* Neruda escribe:
 “apegada a mis brazos como una enredadera,
 las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
 Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
 Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma”.

(13) En *Tentativa del hombre infinito*, como señala González-Cruz, nos encontramos con ciertas ideas-eco de *Veinte poemas*. El autor las recorre en esta obra, por lo que recomendamos leer las páginas 15 y 16.

(14) Lo ve González-Cruz en el verso de *Tentativa...* que reza “ya lo comienzo a celebrar entusiasta sencilla” (En *Tentativa...*, verso 277).

(15) Los versos de *El hondero entusiasta* (“Hago girar mis brazos como dos aspas locas.../ en la noche toda ella de metales azules”) se contemplan como un eco de los versos de *Tentativa...* (“amárrate a esa proa minerales azules/embarcado en ese viaje nocturno”).

(16) Ver Hernán Loyola, Ob. cit., p. 122.

(17) Luis F. González-Cruz, Ob. cit., p. 29. La doble visión en torno a la mujer, *real e idílica*, que se da en obras como *Veinte poemas* y *El hondero entusiasta*, se vitaliza en *Tentativa...*

(18) Rafael Silva Castro, Ob. cit., p. 54, llega a afirmar que “es posible que hoy el propio autor no sepa bien lo que anhelaba decir, en algunos casos notorios en que las preposiciones quedan en el aire, el sentido iniciado se interrumpe y la mano sigue escribiendo, algo automáticamente, palabras sueltas o frases sin ilación coordinadora”.

cuencia “lógica” de los distintos fragmentos del poema y, en fin, su forma orgánica en función de un tema central...” y que existe en *Tentativa...* “una deliberada, muy consciente intención”.

Poco hay que decir, y no precisamente por falta de mérito en el texto de González-Cruz, sino porque el título lo aclara todo, del capítulo III: *Análisis textual de Tentativa...*

Aquí el poeta que vive en González-Cruz intuye, inviste de luz al texto nerudiano; pero, por otra parte, se sacrifica en beneficio del profesor y así es éste quien, ayudado por aquel, va analizando verso a verso del poema.

Nosotros consideramos este capítulo III como el centro del libro y lo definimos como *aclaración* textual, como meditación en voz alta del profesor-poeta ante sus alumnos, en la que se contraponen ideas propias a ajenas respecto del texto nerudiano.

Pone de manifiesto González-Cruz la importancia de los versos iniciales que son para él —comentarista— “la *clave* para la interpretación total del poema”, ya que de ellos arranca el “drama” que se vincula a la noche.

Motivos, ideas, sentimientos, giros, imágenes, metáforas... etc... todo queda revestido de la luz que brota de la meditación a media voz del corazón aventurero del profesor que vive el texto y comunicación receptiva.

Nuestras palabras no pueden transmitir en esta nota la total conquista del análisis. Se impone —y a ello invitamos— una lectura del comentario en el que, al final, queda perfectamente iluminada la causa motriz que llevó a González-Cruz a enfrentarse con el texto del poeta chileno: la interrelación de esta obra con la totalidad de la obra nerudiana.

En el capítulo IV, cuyo título es *Hacia la totalidad*, pretende el autor González-Cruz, después de haber “demostrado cómo temas, imágenes, giros lingüísticos, símbolos, etc... que aparecen en *Tentativa del hombre infinito* existen en la poesía anterior de Neruda..., y en toda o casi toda la producción posterior desde las *Residencias* hasta los últimos libros”, 1) insistir en la *unidad* en torno a la obra del poeta chileno (aunque él trató varias veces de negarlo) que ya ha sido señalada por varios críticos (19); 2) la intención de una escritura “descoyuntada” por parte de Neruda con el fin de mostrar una lucha interna; 3) lo que debe a la “moda francesa” (Mallarmé, Apollinaire y Rimbaud); y 4) la precisión —postura personal— de lo que es *Tentativa del hombre infinito*:

“Vemos, pues, *Tentativa del hombre infinito* como *totalidad* en más de una acepción: porque es en sí una unidad inquebrantable, y porque es, como el mismo Neruda señala, “núcleo” original de su obra, suma temprana, en fin, de rasgos sobresalientes de la producción total del poeta” (20).

No menor importancia nos parece tiene el capítulo V (*Dos antecedentes: Rimbaud y Apollinaire*) porque en él González-Cruz analiza la vinculación de esta obra nerudiana con el surrealismo, nos presenta *Tentativa...* como “un viaje... contemplativo” “hacia un día inalcanzable” (21), y, apoyán-

(19) Así E. Rodríguez Monegal, Ob. cit.; su título *El viajero inmóvil* a ello parece, según el mismo González-Cruz, parece aludir.

(20) Luis F. González-Cruz, obra reseñada, p. 104.

(21) Idem, p. 108.

dose en esta idea del viaje y en muchas imágenes que se descubren en *Tentativa...*, defiende como fuentes de Neruda a Rimbaud y Apollinaire (22).

El libro de González-Cruz se cierra con el capítulo VI dedicado a las conclusiones. En seis puntos de modo conciso y admirable nos resume el autor toda su obra en torno al poema nerudiano: todo lo que se ha desarrollado en los cinco capítulos anteriores.

Nuestro juicio en torno a *Neruda. De Tentativa a la totalidad* del profesor Luis F. González-Cruz es altamente positivo. Para nosotros *Tentativa del hombre infinito* queda prendida en *vida sentimental y cognoscitiva* y en comunicación académica, puesto que la meditación rompe el cauce del silencio y camina por la palabra justa y medida, que siempre es o será donación y participación.

Es la obra de González-Cruz de utilidad para el profesor y alumnos y para todo aquel que sienta de verdad la obra del gran poeta chileno.

Puede considerarse, pues, aunque venga a contradecir el pensamiento nerudiano, como un auténtico homenaje al poeta desaparecido.

JOSE OLIVIO JIMENEZ: EL SIMBOLISMO. MADRID: (EL ESCRITOR Y LA CRITICA), Taurus Ediciones, S.A., 1979, 350 pp.

Por Zenaida Gutiérrez-Vega.

Para abrir este libro, su compilador ha rescatado "una página precursora" tomada del "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz, que demuestra el uso de recursos simbolistas, y su clara conciencia de ello en los versos místicos del santo carmelita. Trata, así, de dejar sentado, de inicio, los derechos a reconocer la existencia, y en tal sentido la prioridad, del simbolismo hispánico. Verdaderos precursores son, según Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer, por "la tonalidad ya simbolista de su obra de creación" y los "muy precisos vislumbres de una profesión de fe simbolista" en algunos de sus escritos en prosa; Rosalía de Castro, cuya obra final, asegura, "es ya una última y matizada vibración simbolista" y José Martí, algunas de cuyas "intuiciones juveniles" lo acercan a la estética simbolista (pone como ejemplos, y los cita textualmente, sus afirmaciones sobre las relaciones entre la poesía y la música).

(22) En la página 110 podemos leer: "La noche donde viaja es semejante a la charca de Rimbaud, porque, al ser Neruda parte de la noche, con ella o en ella permanece". "... Lo más importante en esta aproximación es que Neruda, como Rimbaud o como Apollinaire en "Le brasier", viaja sin moverse. Tanto Rimbaud como Apollinaire, según ha visto Anna Balakian, buscan la negación del movimiento puesto que sin él se anula el concepto de límite, y, desaparecidos los límites, tenemos, consecuentemente infinitud. La cuestión fundamental es pues, anular el límite. Y esta "lección" parece haberla aprendido Neruda de los dos poetas franceses". Y en la página 112: "Por todo lo apuntado podemos concluir que Neruda debe a Apollinaire no sólo la moda de omitir los signos de puntuación, cuestión de técnica —como él mismo ha dicho—, sino una manera de "ver", además de un considerable repertorio de imágenes".

Aclara el profesor Jiménez en su Introducción que aunque se vale del simbolismo en su concepto básico y general "intemporal o ahistórico", limita al alcance del volumen por él preparado a aquella época del fin del siglo en que el simbolismo tuvo una más fuerte coherencia y expresión. Por ello, hace preceder la sección I (Valoraciones Generales y Testimonios) del ensayo de Ricardo Gullón, "Simbolismo y modernismo", que fija, afirma, tal concepto.

Al plantear el problema del deslinde entre modernismo y simbolismo, en los que no halla oposición, insiste en ver aquél como un estilo epocal "complejo, heterogéneo y sincrético", comprensivo de "las más diversas direcciones estéticas", y advierte, dentro del modernismo, la presencia viva de un simbolismo más "comunicado, abierto y sensorial", con más "interiorización" y "profundidad" en la vertiente peninsular. Excluye en sus consideraciones el modernismo en lengua catalana y protuguesa, aunque les da el correspondiente crédito.

El libro está dividido en seis secciones que comprenden, a más de la citada (Valoraciones Generales y Testimonios), II. Hacia El Simbolismo, III. En La Estética Simbolista, IV. Relaciones Con El Simbolismo Francés, V. El Símbolo: Génesis, Estructura, Sentido, VI. El Simbolismo y La Prosa Modernista.

Como es natural, el volumen es de carácter heterogéneo, pues los estudios son de aproximación diversa: estructural o formalista, temáticos, estilísticos y de rastreo de fuentes. Los escritores estudiados son los siguientes, y se dan entre paréntesis los autores de los ensayos respectivos: San Juan de la Cruz (Carlos Bousoño); Bécquer (Jorge Guillén); Julián del Casal (Luis Antonio de Villena); Darío (Jaime Giordano); Juan Ramón Jiménez (Emmy Nerdemann); Julio Herrera y Reissing (Bernardo Gicovate); Enrique González Martínez (Pedro Henriquez Ureña); Lugones y López Velarde (Allen U. Phillips); Martí (Ivan A. Schulman); Antonio Machado (Agnes Gullón); José María Eguren (Américo Ferrari); Valle-Inclán (William R. Risley); Amado Nervo (Roland Grass); Manuel Díaz Rodríguez (Hernán Vidal).

El propio Jiménez contribuye con un trabajo: "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)", en que el autor trata de documentar, mediante textos, declaraciones de cuatro de los más grandes escritores del período (Nervo, Darío, Herrera y Reissing y Juan Ramón Jiménez), que demuestran de que modo tenían aquéllos "una lúcida conciencia crítica del simbolismo, de cuya corriente se sentían parte viva, activa y coetánea a las integradas por aquellas figuras que desde las literaturas extranjeras nutrían esa misma corriente universal".

Teniendo en cuenta que la bibliografía crítica sobre este tema es, como el mismo Jiménez señala, extremadamente difusa, es de reconocerse la importancia de este libro que reúne un buen número de excelentes estudios sobre una cuestión tan desatendida en general por los historiadores y estudiosos de nuestra literatura.

JOSEPH A. FEUSTLE: POESIA Y MISTICA: RUBEN DARIO, JUAN RAMON JIMENEZ Y OCTAVIO PAZ. Centro de Investigaciones lingüístico-literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas. Xalapa. Ver, México: Universidad Veracruzana, 1978. 100pp.

Por John C. Wilcox

El propósito del profesor Feustle es de investigar el impulso místico en Darío, Jiménez y Paz. Ha partido de un estudio sobre el “neomisticismo poético” en estos poetas hecho en 1968 por la profesora Graciela Palau de Nemes (ver: *Rev. de Bellas Artes*, México, núm. 19). También se ha aprovechado de muchos y diversos estudios sobre el misticismo (p. ej. los de Hatzfeld, Evelyn Underhill), y sobre las mitologías y simbologías del mundo occidental y oriental, todo lo cual añade interés y profundidad al libro y al comentario de textos seleccionados.

El autor explica en su “Introducción” que considera a estos poetas como místicos modernos, no ortodoxos, y que su misticismo se expresa en “la experiencia poética y amorosa” aunque por medio de símbolos usados por los místicos españoles tradicionales. Por consiguiente, “la mística” de su título no tiene nada que ver con lo teológico. El segundo propósito del autor es de demostrar que “el aspecto místico” es uno de los hilos conductores que une “a los escritores modernistas finiseculares del decimonono con los del momento actual” (pág. 8). Feustle es, por eso, un partidario de la creencia en “nuestro siglo modernista” sostenida por Juan Ramón y puntualizada por Ricardo Gullón y otros.

En “Rubén Darío: el secreto de la satiresa”, demuestra “una síntesis trascendental” buscada por Darío para superar la escisión entre lo erótico (la carne, la mujer) y lo religioso (católico, casto y espiritual) de su psique. Por medio de un estudio de “El año lírico”, “Canto de la sangre”, “Coloquio de los centauros”, “Mía”, “Lírica” y “Balada en honor de las musas de carne y hueso” consigue mostrarnos cómo la mujer y la poesía le lleva al poeta a una visión unitiva mística: “el trasciende la escisión de su ‘reino interior’ en una liturgia del sexo que es su misticismo de la carne”.

En sus quince páginas sobre “Juan Ramón Jiménez: ‘Rosadiamante’, el sello de Dios”, estudia el centro o punto divino/humano de *Dios deseado y deseante*. El neologismo “rosadiamante” aparece en el poema “Tú, secreto filón, rosadiamante” de este libro. Feustle nos explica que la palabra es una combinación de contrarios, la *coincidentia oppositorum* característica de la mística tradicional. La rosa es Dios; el diamante, el alma del poeta; y “rosadiamante” es “el sello de Dios en el alma del poeta”. Entonces prosigue a desentrañar, en la segunda época juanramoniana, una larga serie de contrarios que conducen a este símbolo. Aunque es difícil seguirle a veces, por ser muy esquemáticas las referencias, Feustle nos señala impulsos que combinan: implosión y explosión; lo cerrado y lo abierto; masculino, femenino; contenedor y contenido; un vaciar y fundir; un bajar y subir; y el sentimiento con el pensamiento. Juan Ramón logra conciliar estos contrarios, equilibrarlos en un “centro” que une lo no-trascendente con trascendente. El análisis del poema “latitud” es muy iluminador en este respecto, así su aportación a los mul-

tiples niveles de significación en los neologismos juanramonianos. (Sin embargo, lo de “hermafrodita” se entiende mejor después de leer el capítulo sobre Octavio Paz.)

El capítulo sobre “Octavio Paz: El incesto sagrado” —casi la mitad del libro— es tal vez el más logrado. Una ventaja, claro, es que las ideas de Paz son tan atrayentes por ser tan “modernas”. Feustle nos explica la desconfianza que Paz ha mostrado hacia la religión ortodoxa, y su preferencia, en cuanto a su “centro teológico”, por “la otredad”, la poesía y la mujer. Entonces prosigue a analizar con muchísimos detalles la estructura, símbolos (luna, agua, árbol) y temas de “Piedra de sol”. Su discusión de las catorce rupturas de versos en dos líneas, y de los tres calendarios (adivinatorio, solar, venusiano) que el poeta ha conseguido incorporar en la estructura de su poema, será de obligatoria lectura para estudiosos de “Piedra de sol”. Luego, hay un breve análisis de la exploración de la otredad en “Custodia”; es interesantísimo ver como “el hombre” se reúne con su parte contraria “femenina” (“el hembra”), y “la hembra” con “la hombra”. En sus diez páginas sobre “Blanco” Feustle muestra acertadamente la correlación de culturas antiguas que Paz ha logrado en la compleja estructura espacial de este poema. Es esclarecedora la relación que descubre Feustle entre los puntos cardinales, los colores y los cuatro elementos.

En sus “Conclusiones” resume los denominadores comunes —los “hilos conductores”— en la poesía de los tres poetas. El lector que lea esta conclusión en conjunción con el capítulo sobre el poeta que más le interese aún tendrá una idea muy clara de este estudio. El libro del profesor Feustle es valioso por sus lecturas críticas de determinados poemas, y por su aportación al mejor entendimiento de “nuestro siglo modernista”. Ha conseguido demostrar el papel religioso (de cura o de profeta) que a menudo en este “siglo” el poeta, desde Baudelaire, ha desempeñado. Pudiéramos llamarlo la “domesticación” del impulso místico.

LECTURAS DEL NUEVO TEATRO ESPAÑOL: EDUARDO QUILES

Por Javier Huerta Calvo

No deja de ser una paradoja el hecho de que al cabo de los años, cuando de referirse a autores que ya pasan en su mayoría de los cuarenta se trata, la crítica continúe hablando de “Nuevo teatro español” o de “jóvenes autores”. La verdad es que la etiqueta, al igual que la de “Generación Realista”, hizo rápida fortuna, y la circunstancia de casi olvido y marginación en que estos dramaturgos se encuentran todavía hoy, avala el uso de expresiones tan in-

convenientes (1).

Ocurre que en nuestra historia teatral los desfases generacionales han tomado tal carta de naturaleza, que etapas, que por lógica debieran ser breves y a otra cosa mariposa, aquí se prolongan en el tiempo de modo incoherente y desmesurado. Piénsese en nuestro siglo XVIII, por ejemplo, donde los ilustrados tuvieron barroco para rato. O un siglo después, en el caso de don José Zorrilla, que llevó los delirios románticos hasta las postrimerías de la centuria, haciendo casi coincidir su *Don Juan Tenorio* con *Ubu-Roi*, la cual no deja de ser una extraña concurrencia. Así es que ahora, de surgir —lo que tampoco pasa de ser una aventuradísima suposición— una promoción de autores auténticamente jóvenes, difícil va a ser encontrarles el marbete adecuado para su teatro, como no se recurra al italianismo de “novísimos”, ya gastado sin embargo por su uso en el campo de la lírica.

Además, otro de los vicios más arraigados en la crítica es el de establecer zanjadas entre los diversos periodos generacionales, cuando a menudo muchos de los presupuestos ideológicos y estéticos que los conforman son transferibles, tal como está sucediendo con el Grupo Realista y el Nuevo Teatro Español (2).

Viene todo esto a cuento de la publicación durante el curso pasado del primer libro teatral en España de Eduardo Quiles (3), valenciano de cuarenta años, y que ya había conocido con anterioridad estrenos y publicaciones de sus obras en América. A falta de las imprescindibles representaciones, viene notándose desde 1976 un auge en las publicaciones dramáticas, gracias a las cuales los tanto tiempo “underground”, marginados, malditos, etc., van saliendo a la luz. Por eso, no es mal momento este para desde la perspectiva de la lectura de los textos que se nos brindan, empezar a valorar en justicia y sin los condicionamientos que a otros —como por ejemplo, Wellwarth— afectaron, la última ola de dramaturgos (4).

La crítica y sátira del sistema capitalista y el poder establecido, la denuncia de la deshumanización del hombre, son los motivos conductores del teatro de Quiles, cuya intención, según asegura K. Pörtl, prologuista del volumen que comentamos, es “desenmascarar la dictadura sufrida durante largas décadas” (p. 19), por supuesto en España. El tema es, por razones claras, común a casi todos los autores de su promoción: piezas como *Es mentira*, de Campos, *El adiós del mariscal*, de L. Matilla, *Retrato de dama con perrito* de L. Riaza, *El último gallinero* de M. Martínez Mediero, por citar sólo algu-

(1) Un interesante replanteamiento de estas cuestiones terminológicas, en “Mesa redonda: cuatro autores españoles en Granada”, incluido en José MONLEÓN, *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesus Campos*, Granada, Universidad, 1977, p. 43. En este coloquio Nieva propone inteligentemente denominarlo como “teatro de la continuación”, respecto del anterior a 1936.

(2) De ahí que se tienda ya a estudiar a “realistas” y “nuevos autores” en bloque, como hace Monleón en el libro citado.

(3) *La concubina y el dictador. Pigmeos, vagabundos y omnipotentes. El asalariado*, Introducción de Klaus Pörtl, Valencia, Prometeo, 1979.

nas, describen la tensión entre opresor u opresores y oprimidos, con diverso tratamiento, pero siempre dentro de las pautas alegórico-abstractas que con acierto ha fijado Ruiz Ramón (4). Este alegorismo que afecta a la acción, los personajes y el lenguaje dramático, no siempre se cumple de un modo uniforme. Con frecuencia los autores introducen elementos reales de distorsión, cuyo objetivo parece ser el de facilitar al lector / espectador la tarea de descodificación que esta dramaturgia requiere. La presencia de estos elementos —en forma de anécdota, referencias a la actualidad, concesiones lingüísticas o a la moda— no es de por sí rechazable, pero su utilización sistemática y poco hábil puede representar un lastre a la hora de fijar la validez y necesidad artística de este teatro: puede suponer incluso su envejecimiento prematuro. Tal es lo que ocurre, a mi juicio, con la dramática de Quiles.

Para la crítica del franquismo —que es en último término el objetivo dramático del autor—, Quiles se sirve de un lenguaje directo, que llama a las cosas por su nombre. Así, por ejemplo, aparecen los giros típicos de la propaganda ideológica del régimen pasado: “prensa canallesca”, “reserva espiritual”, “horda roja y masónica”, etc. O bien, las referencias a realidades, cuya simple mención evoca un estado de cosas de sobra conocido: la televisión, el fútbol, las quinielas... El procedimiento alegórico sólo se utiliza para la designación de ciertas instituciones inexistentes, cuyo significado resulta fácil traducir: “Orden Antimasturbatoria”, “Liga Machista”, “Asamblea Autoritaria Antielecciones Libres”, etc.

Los tabúes sexuales constituyen seguramente la recurrencia más empleada por Quiles, y para su denuncia se sirve de un lenguaje directo, procaz: “¡Cómo está de apetitosa la cabrona...! ¡Qué buenísima está! ¡Tengo que montarla! ¡Tengo que trotar sobre ella!”. (*Asalariado*, p. 313). O en este otro diálogo, donde cae en el chiste fácil:

- Se quedaba sin bragas bajo la Quinta Sinfonía de Beethoven.
- ¡Cómo! ¿Que se desnudaba con Beethoven? Con Beethoven. principios! (*Pigmeos*, p. 201)

Otro de los procedimientos para la crítica del régimen en lo que se refiere a la cultura —procedimiento muy ingenuo, en este caso, y lingüísticamente pobre— es el de la letanía, al hacer un escrutinio de autores proscritos:

- C.— ¿Darwin, el de la evolución sin permiso del Creador?
- T.— ¡A la hoguera!
- C.— ¿Sartre, comentador de náuseas?
- T.— ¡A la hoguera!
- C.— ¿Freud...?
- T.— ¡A la hoguera!

(4) En su *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, 2ª ed., pp. 527 y ss.

(4) Cf. George E. WELLWARTH. *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*, Trad. de Carmen Hierro, Madrid, Villalar, 1978. Sustancialmente pueden corroborarse para la crítica de este libro —cuya versión inglesa apareció en 1932— las puntualizaciones críticas de Alberto Miralles en el Prólogo de la versión española. El trabajo de Wellwarth tuvo, en el momento de su publicación, el gran mérito de descubrir a los autores marginados, a los que elogia pródigamente. Hoy es necesario replantearse la validez artística de este teatro, una vez desfasada la información política de su mensaje.

C.—¿El libro rojo del rojo Mao?

T.—¡A la hoguera!

(*Concubina*, p. 80-81)

El humor, única vía de salvación para este tipo de teatro, es casi inexistente, y las únicas tentativas por crearlo se traducen en el chiste fácil (“Cristóbal ¿cómo va mi Santo Sepulcro?— —Es una tumba que dan ganas de morir para estrenarla”). (*Concubina*, p. 33), o en el juego de palabras más chabacano:

—Se aviene a un diálogo con Su Excelencia, pero de tété a teté.

—Suenan erótico. (idem., p. 42)

El análisis del lenguaje escénico no difiere del establecido sobre los textos. Apenas existe acción, y esta se desarrolla en un espacio inconcreto: oficinas de ambiente onírico y tecnológico: “maniqués amordazados y con los ojos vendados (...), un observatorio astronómico, un ordenador IBM, un aparato de télex” (*Concubina*, 25). Todo destinado a hacerle más patente al espectador/lector lo que a través de los textos se nos da de modo trivial y gratuito: por decirlo con términos de la teoría de la información, el mensaje proporciona la mínima información con el derroche más alto de energía. “O sea —para decirlo con palabras de Romero Esteo—, el feo del ir al teatro y ver que allí solemnemente te informan de lo que ya estás informado” (5).

Las buenas intenciones, sin la cobertura de un lenguaje adecuado, no bastan por sí mismas en literatura dramática. Hay un deseo —explícito en sus declaraciones e implícito en los textos— por parte de algunos compañeros de promoción de Quiles, por asegurar una escritura dramática que, recogiendo lo más valioso de la investigación teatral contemporánea, recupere al tiempo el material aprovechable de nuestra tradición. Decimos esto no como necesario presupuesto estético del que partir —aunque por sí solo nos parezca meritorio—, sino como vía de orientación para dramaturgos desarraigados y en situación de despiste total. Quiles, un ejemplo.

(5) “A modo de introducción que no introduce nada”, en *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, Madrid, Fundamentos, 1979.

DLAUS PORTL: DAS LYRISCHE WERK DES DAMIAN CORNEJO (1629-1707). ERSTER TEIL. MUNCHER ROMANISCHE ARBEITEN. München, Wilhelm Fink Verlag, 1978. 232 pp.

Por Rita Gnutzmann.

Hasta ahora se desconocía la obra poética de fray Damián Cornejo (1629-1707). La única obra de este escritor franciscano que alcanzara cierto éxito fue la crónica de su orden, la *Chronica Seraphica*, en cuatro volúmenes (1682, 1684, 1686, 1698), con el subtítulo *Vida del glorioso patriarca San Francisco, y de sus primeros discípulos*. Su éxito se deduce del hecho de que fuera continuada por otros autores en el s. XVIII, llegando a un total de 9 volúmenes.

El libro del profesor Pörtl se divide en cuatro partes. La primera comprende una introducción (pp. 9-49) biográfica, los textos, criterios y métodos empleados en esta edición y una descripción de los manuscritos de Roncesvalles, Madrid, Santander y El Escorial. La segunda parte (pp. 51-211) presenta el apógrafo de Roncesvalles. La tercera (pp. 212-226) ofrece el índice de los poemas de Cornejo. La última (pp. 227-232) recoge la bibliografía y el registro de abreviaciones.

Fray Damián Cornejo nació en Palencia en 1629 y cursó estudios de filosofía; a los 24 años ingresa en el "Colegio Mayor de San Pedro y San Pablo" de la Universidad de Alcalá, donde enseña la Teología durante 30 años. Ejerció, además, cargos en la dirección de conventos y fue consejero teológico en la corte del rey Carlos II. Alcanza la cumbre de su carrera al ser nombrado obispo de Orense, donde muere en 1707. Su verdadero éxito literario —aunque póstumo— logró en la Real Academia Española, que incluye "las crónicas de Cornejo" en la "lista de los autores de prosa desde 1600 a 1700" del *Diccionario de Autoridades*.

Entre los manuscritos hallados por el profesor Pörtl en la Biblioteca de la Colegiata de Roncesvalles, "única base fidedigna y la más amplia" (p. 21) no se encuentra ningún autógrafo del propio Cornejo, sino que todos ellos son apógrafos; la mayor parte datan de la primera mitad del s. XVIII, sólo alguno que otro, de finales del s. XVII (f28r, f 50v). El problema de la autoría se agrava, además, al figurar en algunos manuscritos, al margen, como autor, Manuel de León Marchante. A su vez, en las *Obras poéticas* de éste, publicadas póstumamente, se incluyen poemas que en los manuscritos apógrafos se atribuyen a Cornejo. Mientras no se conozca la relación entre los dos autores, religiosos los dos, contemporáneos y vecinos de Alcalá, no será posible decidir con certeza el problema de la autoría.

A continuación el profesor Pörtl procede a una detallada formulación de los criterios y métodos que le han guiado, apoyándose en la afirmación del profesor Rodríguez-Moñino (*Poesía y cancioneros*, Madrid 1968, p. 29) de que en la poesía del Siglo de Oro las variantes significan cambios por parte del copista y no del propio autor. En el caso de los manuscritos apógrafos de Cornejo no es posible reconstruir ni el stemma ni el arquetipo; tampoco se puede establecer relación alguna entre el autor y sus apógrafos ni entre estos últimos. En los manuscritos de Roncesvalles se ha encontrado la colec-

ción más completa; abarcan 195 poemas (del total de 333 atribuidos al autor), mientras que el apógrafo de Santander incluye 142 y el de la Biblioteca Nacional de Madrid comprende 120.

El criterio del profesor Pörtl es el de la absoluta fidelidad al original (p. 25); repite hasta los errores evidentes del copista y se limita a poner estos entre dos puntos elevados. La palabra correcta se encuentra en el primer aparato de enmiendas, marcada con el mismo signo. Una variante de otro apógrafo o una necesaria explicación se hallan en un segundo aparato.

A continuación se encuentra la descripción de los apógrafos, en primer lugar del de Roncesvalles, constituido por cuatro partes (fols. 1r - 84v); las restantes tres partes (aproximadamente la mitad) se publicarán en el segundo volumen dedicado a la obra poética de Cornejo. Confecciona una lista completa de los poemas contenidos en los 195 folios y repite el procedimiento con apógrafos de la Biblioteca de Madrid, de Santander y de El Escorial, sin incluir la lista de títulos para los dos últimos.

La edición de los poemas (pp. 51-211) es muy clara, con sus cuatro partes más dos variantes de poemas que se encuentran en la quinta y sexta parte y su doble aparato antes mencionado. Entre estos poemas figuran sobre todo quintillas, décimas y romances, pero también algunas coplas y redondillas. El contenido de los poemas de desigual calidad varía entre los temas religiosos (San Diego, San Francisco, San Juan, La Inmaculada Concepción) y los jocosos y satíricos como la "Décima a una dama fácil" (p. 64).

Para facilitar al lector la localización de todos los poemas mencionados en el libro, se añade un índice de los mismos, en orden alfabético, según el primer verso en su ortografía modernizada. Los poemas de Roncesvalles se identifican por la cursiva; además se indica los 70 poemas que igualmente son atribuidos a León Marchante.

En la prevista segunda parte el profesor Pörtl, aparte de la edición de los restantes poemas, se propone analizar la obra de Cornejo en cuanto a su temática, forma y recursos estilísticos e indagar su posición dentro del barroco tardío:

"ya que los no escasos buenos poemas.. constituyen una contribución, todavía no valorada por la crítica, a la lírica del Siglo de Oro en la segunda mitad del s. XVII" (p. 21).

ALFREDO ROGGIANO, Ed.: OCTAVIO PAZ. Madrid, Editorial Fundamentos, Colección Espiral, 1979. 397 pp.

Por Rita Gnutzmann.

El editor y compilador de este libro de ensayos es profesor y director del Instituto de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh en Pennsylvania, Instituto que publica la *Revista Iberoamericana*, la primera en dedicar un Homenaje a Octavio Paz (2). De la pluma del mismo profesor procede el estudio introductorio, "Persona y ámbito de Octavio Paz" y la "Bibliografía de y sobre Octavio Paz" que completa el libro.

El estudio biográfico, desde el nacimiento del poeta mexicano en 1914 hasta 1978, año en que se terminó el libro, recoge las fechas más importantes en la vida de Paz, que representan hitos en la evolución del poeta. Distingue tres épocas más importantes en la vida y obra de Paz: la primera desde las lecturas juveniles y los primeros escritos hasta la segunda, su profundización en el conocimiento de los surrealistas, sobre todo de Péret y Breton. La tercera época, seguramente la definitiva, comienza en 1951; es la época de madurez. Con grandes rasgos traza en esta lúcida introducción las obras, las influencias y preocupaciones poéticas del escritor (3).

Klaus Müller-Bergh, en su trabajo, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta", se ocupa de la poesía de Paz en el contexto histórico de la Guerra Civil española. Comienza con un breve estudio preliminar de la poesía anterior, *Luna silvestre* (1933, 7 poemas), otros poemas que más tarde se recogen en la última edición de *Libertad bajo palabra* (1968, la primera es de 1949) (4) y cinco fragmentos de poemas en prosa, bajo el título "Vigilias". En todos ellos el poeta trata los temas del amor, de la poesía, la mujer, la "soledad multiplicada" y la libertad, sin compromiso socio-político alguno. Este último elemento no irrumpe en su temática hasta el estallido de la Guerra Civil, con el poema "¡No pasarán" (1937) y sobre todo con el libro *Bajo tu clara sombra* (1937). Son poemas que defienden la República contra la amenaza franquista. Analiza el profesor Müller-Bergh detalladamente el poema "Elegía a un joven muerto en el frente" (México 1937) que reúne los recursos característicos de la poesía de Paz de aquel entonces: interrogaciones

(2) Vol XXXVII, núm. 74, enero-marzo de 1971. Verdad es que los trabajos de Müller-Bergh, Goetzinger, Pacheco, Durán y Seabrook de este libro son reimpresiones de aquel homenaje. Otros estudios, como el de Lemaître y Pezzoni están tomados de otros números de la misma revista. El ensayo de Juan Liscano se publica a la vez en otro homenaje a Paz, el que le dedica la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (enero-marzo, 1979), núms. 343-345. Otros ensayos ya se publicaron en la revista argentina, *Sur* (e.g. el de Julio Cortázar), en la *Revista de la Universidad de México*, y *Libre*. Lo que más se echa en falta en este libro es que no se dan las fuentes de los trabajos y que el lector interesado debe buscarlas en la amplia, pero selecta, bibliografía al final del libro, cuando no en sus propios ficheros y resignarse cuando aun así no las encuentra todos.

(3) Se echa de menos en esta introducción la mención de las obras *Ladera este* y *El mono gramático*, aparte que quedan pequeñas faltas (¿algunas de la imprenta?): Bonnefoy, Bachmann, "Magnus" que es nombre, en lugar de Enzensberger que es el apellido.

(4) Una breve reseña sobre este libro, escrita por Julio Cortázar, se incluye aquí. —El primer estudio, no mencionado por mí, es del traductor francés, Jean-Clarence Lambert, quien aporta algunos recuerdos personales.

poéticas, alternancia de versos de arte mayor y menor, brillantez en las imágenes, conciencia corpórea-sensual. "Los viejos" es otro poema dedicado a la Guerra Civil; versa sobre un buque cargado de exiliados, navegando un mar de Muerte.

Judith Goetzinger por su parte estudia la evolución del poema "Bajo tu clara sombra" en sus tres versiones. Muestra que la drástica reducción del poema de 416 versos originales a los 148 de la última versión de 1968 es un intento de conseguir una poesía más disciplinada e intensificada. Los cambios más importantes se encuentran entre la versión de 1938 y la de 1958, mientras que la última de 1968 ya no introduce ni escinde imágenes, no presenta una reducción de elementos narrativos ni eliminación de palabras sentimentales, sino que es simple "selección" de cinco de las anteriores diez secciones. Es un trabajo muy detallado, en el que tal vez no resulten del todo convincentes las explicaciones para las supresiones, del tipo "la frase resulta innecesaria" o la explicación 'pragmática' (además no necesariamente correcta) de que el sol refleja en los cabellos de la mujer, "porque probablemente los tiene mojados" (80).

José Emilio Pacheco está representado con su "Descripción de 'Piedra de Sol'" (1957), el poema "summa" de la poesía de Paz al decir del prestigioso crítico mexicano, Ramón Xirau, autor del primer libro en español (5) y de algunos de los mejores ensayos sobre Paz.

"La muerte como clave de la realidad mexicana en la obra de Octavio Paz" del profesor Rodríguez Monegal, apartándose de la poesía, se dedica a los ensayos *El laberinto de soledad* (1950, 1959) y *Posdata* (1970). El segundo de los cuales constituye una ampliación y rectificación del primero, escrita después de la matanza de la Plaza de Tlatelolco en 1968. Analiza el momento en la vida personal de Paz y el momento histórico de México: dos años de estancia en los EEUU, desde donde el poeta contempla su país natal, años que son los de la posguerra y la Guerra Fría. El tema clave del libro es el de la muerte, oponiendo la actitud del hombre mexicano ante ella a la del americano.

Thomas Mermall es autor de un análisis psicoanalítico, —"Octavio Paz y las máscaras"— de dos libros de ensayos de Paz, *Posdata*, ya mencionado, y *Conjunciones y disyunciones* (1969). El profesor Manuel Durán se ocupa del "Impacto del oriente en los ensayos y la poesía de Octavio Paz". Señala a José Juan Tablada como "posible precursor" de Paz. A continuación el profesor Durán muestra su penetración profunda de los poemas de Paz con un agudo estudio de sus "cuasihaikai". Afirma que Paz, al contrario de Tablada, se sirve del poema japonés, de su brevedad que crea intensidad, pero lo amplía con la concepción hindú, como en el poema largo, "El día en Udai-pur". Acto seguido se detiene en dos poemas "hindúes", "El balcón" y "Viento entero" (todos ellos pertenecen al libro de poesía, *Ladera este*, 1969). Dedicar las últimas páginas (desgraciadamente sólo cuatro) a dos libros de ensayos que muestran a Paz como orientalista: *Conjunciones y disyunciones* y *El mono gramático* (1972).

Tras un comentario de Alejandra Pizarnik a otro libro de ensayos de

(5) El primero fue escrito en francés por Claire C ea, *Octavio Paz*, en la colecci on Po etes d'aujourd'hui, Paris 1965.

Paz, *Cuadrivio* (1965) que analiza cuatro poetas de “una tradición de ruptura” —Darío, López Velarde, Pessoa y Cernuda— volvemos a la poesía con el estudio de Rachel Phillips (6) sobre el tercer experimento del poeta en la poesía espacial, *Topoemas* (1968, después de “Blanco” y *Discos visuales*) (7). Pone de relieve sus afinidades con la poesía concreta, los emblemas del barroco, los calígrafos orientales y los caligramas de Apollinaire. Con ayuda de los comentarios del propio Paz descifra estos poemas visuales (seis en total), aparentemente sencillos (“niego, ni ego”) de significado metafísico (el yo de la primera negación también es negado en la segunda).

Roberta Seabrook se dedica al libro de poesía más objetado de Paz, *Salamandra* (1962). Oponiéndose a los críticos que hablan de hermetismo, excesiva intelectualidad e imágenes surrealistas inconexas, encuentra en el “latido del motor” el *leitmotiv* que da unidad a la primera parte del libro. Rastrea las influencias del surrealismo, de la poesía simbolista (sobre todo de las *Illuminations* de Rimbaud) y la filosofía oriental y descubre cierto parecido con el poeta norteamericano William Carlos Williams.

Juan García Ponce contribuye con un trabajo sobre *Ladera este*, titulado “El otro lado del mundo”. Por su visión demasiado general no llega a profundizar, aparte de que algunas frases por su largura y estilo conceptuoso se hacen difíciles de entender. Enrique Pezzoni ve el poema “Blanco” como “respuesta al deseo”. Es un estudio del año 1972 que se debe ampliar con otros posteriores, por ejemplo, el de Guillermo Sucre que compara “Blanco” con “Un coup de dés” de Mallarmé (lo que hace, pero de manera más general, el propio Pezzoni) y otros que lo enfocan desde el tantrismo.

Renga (1971/72), poema de Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson ha encontrado un excelente intérprete en el escritor cubano, Severo Sarduy. Tras una descripción poética y muy sarduyana del libro, procede a una acaloración sobre el original japonés (poema colectivo de complejas reglas, practicado del s.IX al XII y en el s.XV) para perseguir, acto seguido, algunas tramas semánticas: “Sótano (lugar de encuentro de los cuatro poetas en un hotel de París) → Perséfone → Alceste → catacumba de conspiradores → celdas de acusados...”. Sobre estas cadenas horizontales se alzan otras verticales de desplazamiento y alteraciones fonéticas: “Ares → Eros → cereales → Ceres” (léase verticalmente). Termina estas cuatro brillantes páginas con el poema de Lezama Lima, “Hai Kai en gerundio” (8) que define el verdadero ser del renga.

Juan Goytisolo (“privilegiado” por su exilio francés) sitúa los ensayos de Paz en el trasfondo cultural: falta de pensamiento crítico y apogeo de la creación poética y narrativa en el mundo de habla hispánica y el reverso completo en Francia. En Paz, al contrario, se unen el poeta y el crítico, tiene lugar la “poetización de la crítica” que exige “pluralidad de lecturas”. Se ocu-

(6) Es la autora del valioso libro *The Poetic Modes of Octavio Paz* (London: OUP, 1972; la traducción española ha aparecido en Fondo de cultura económica, México 1976).

(7) Monique Lemaître, autora de una tesis-libro sobre el poeta (UNAM, 1976) estudiará más tarde otros “dos poemas espaciales”, ‘Aspa’ y ‘Corcorde’ a partir de las coordenadas del Y Ching”, págs. 247ss.

(8) El mismo inspirado en el Zen, e.g. en “El pabellón del vacío”; además el poema dedicado al poeta, “Octavio Paz”, muestra el profundo conocimiento del mundo poético de Paz (ambos poemas en el libro de poesía póstumo, *Fragmentos a su imán*).

pa del problema "cuerpo/no-cuerpo" de *Conjunciones y disyunciones* (1969) desde el punto de vista español, y de su influencia en la literatura en España. Y ¿quién más indicado para este análisis? que el autor de *Juan sin tierra*, variación agresiva sobre el mismo tema.

La idea de Goytisolo —sólo apuntada en su trabajo— de la "poetización del pensamiento crítico" en *El mono gramático* (1972) es desarrollada por Pere Gimferrer, mientras que Julián Ríos (9) en "Un coup de Dadd" nos habla detalladamente del capítulo 20 del mismo libro, la lectura poética que hace Paz del cuadro *The Fairy Feller's Master-Stroke* del pintor inglés Richard Dadd (1817-86). Este último trabajo constituye un triple reto para el lector: confrontación con el cuadro de Dadd (por desgracia la reproducción del mismo que precede al trabajo es casi indescifrable), el texto de Paz (impreso en extractos a la derecha de cada página) y la descripción-explicación de ambos por Julián Ríos.

Pasamos a otro ensayo lúcido de Rachel Phillips, "Octavio Paz: la gimnasia poético-crítica", que compara los ensayos *Los hijos del limo* y *El mono gramático* (los originales primero en inglés y francés respectivamente, en español en 1974). El primero es una mirada sobre el Occidente, el último, sobre el Oriente. Los dos —en apariencia tan dispares— constituyen un intento de "auto-exploración" (discusión del poeta moderno con sus precursores), un "viaje hacia el propio ser del poeta" (en la metáfora del viaje a Galta).

Los dos estudios que finalizan el libro están dedicados a los últimos poemas —hasta ahora— de Paz: Juan Liscano dedica su labor al largo poema existencial *Pasado en claro* (1975), meditación sobre el tiempo, los recuerdos, lenguaje y tiempo, lenguaje y memoria, la "higuera primordial". Andrés Sánchez Robayna, "Regreso y fundación", habla de los poemas del libro *Vuelta* (1976), en realidad anteriores a *El mono gramático* y *Pasado en claro*, con clara referencia a estos textos: "Nocturno de San Ildefonso" se relaciona con *Pasado en claro*, "El fuego de cada día" con *El mono gramático*. El estudio se centra en los cuatro poemas "Vuelta", "A la mitad de esta frase", "Petrificada petrificante" y "Nocturno de San Ildefonso", que constituyen una continua indagación del "tránsito en la quietud", del tiempo más allá del tiempo como historia. (10).

Termina el libro, como ya se ha dicho, con una extensa bibliografía del profesor Roggiano de y sobre Octavio Paz. Esta resulta indispensable, a pesar de que se ve ampliada en la compilada por Hugo J. Verani en el homenaje de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Es reconfortante para todo entusiasta de la poesía de Paz constatar a través de las traducciones la audiencia internacional que el poeta tiene en países francófonos, en los EEUU e Inglaterra, Italia, Alemania, Holanda, Suecia, Hungría, Portugal y Brasil, Japón y Checoslovaquia.

No cabe duda, pues, que este libro editado por el profesor Roggiano es muy valioso. En España será el mejor publicado sobre el poeta hasta ahora, si se tiene en cuenta los múltiples aspectos que abarca, estudiados por dife-

(9) Es el autor de la edición-montaje de textos en prosa y poesía de Paz, *Teatro de signos/Transparencias*, 1974.

(10) De todas formas resultará provechosa la lectura del estudio "La máscara como diagrama: 'Vuelta'" de Antonio Carreño sobre este mismo tema (cf. el homenaje en *Cuadernos Hispanoamericanos*).

rentes críticos. Aunque también importantes, el libro editado por Angel Flores, *Aproximaciones a Octavio Paz* (Joaquín Mortiz, México 1974) sólo se dedica a la poesía y el de Ivar Ivask, *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz* (Oklahoma University Press 1973) es difícilmente accesible en este país y además no ha sido traducido para un público más amplio.