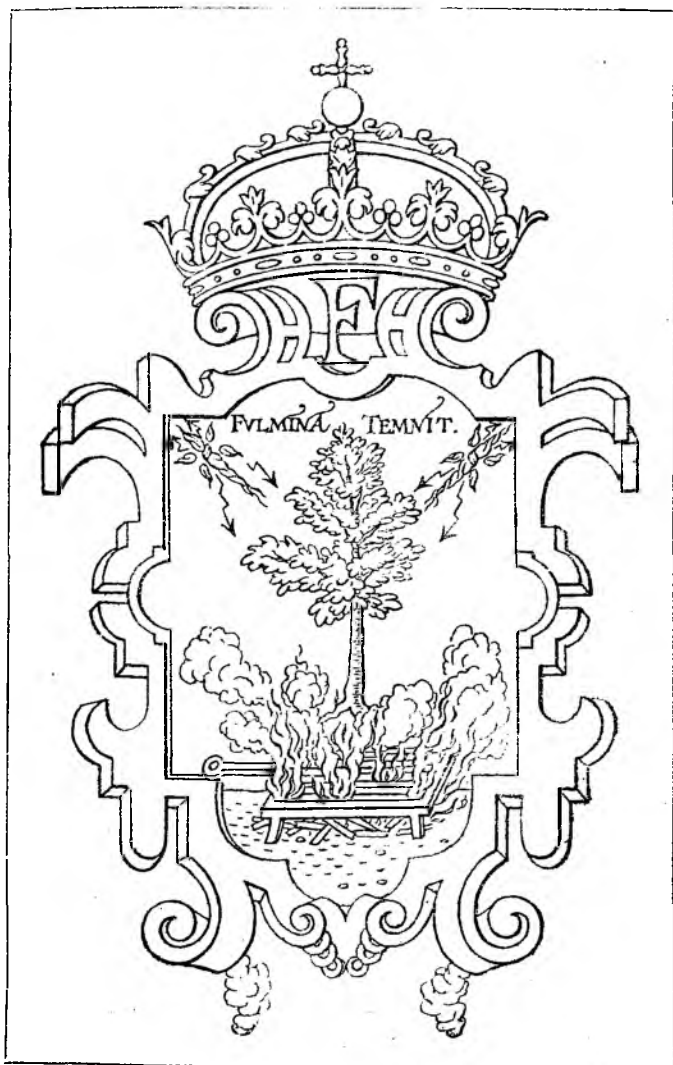


ESCORIAL



SUMARIO

Páginas

ESTUDIOS

- ALEXANDER A. PARQUER: Los dramas alegóricos de
Calderón. 163
- GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL: Las armas y las letras. 227

POESIA

- Gertrud von le Fort (Traducción por L. Flanchs-
kampf y A. García Rubio). 247
- SAMUEL ROS: Yo soy el casero. 269

NOTAS

- Virginia Woolf o la novela en crisis, por Ricardo
Gullón. 287
- Sevilla a cara o cruz, por Rafael Porlán. 296
- Taine a la vista: El paisaje, señor del espíritu,
por Dionisio Gamallo Fierros. 300

LIBROS

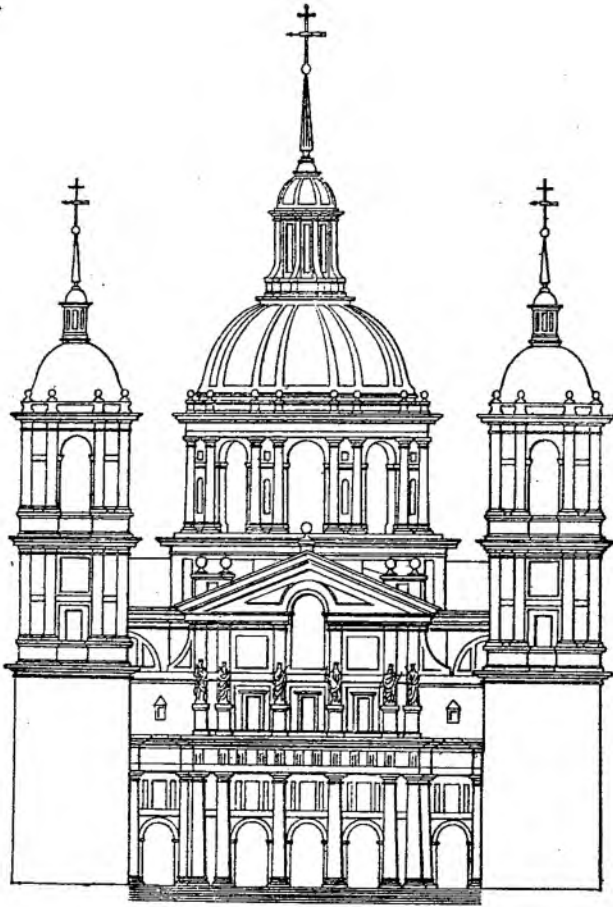
- «La Isla sin Aurora», de Azorín, por Manuel
Muñoz Cortés. 306
- El habla de Mérida y sus cercanías, de Vicente
Alonso Zamora, por D. F. 311
- Y otros libros.

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

**DIRECCION:
JOSE MARIA ALFARO**

**SECRETARIA:
ALFONSO XII, 26
TELÉFONOS 14460 Y 14464**

**ADMINISTRACION:
CARRETAS, 10
TELÉFONOS 24730 Y 24739**



Estudios

Alexander A. Parker: *Los dramas alegóricos de Calderón.* – Gonzalo Menéndez-Pidal: *Las armas y las letras.*

LOS DRAMAS ALEGORICOS DE CALDERON

POR

ALEXANDER A. PARKER (*)

I

LOS "AUTOS" CONSIDERADOS COMO DRAMA.

LAS definiciones del género con las que los críticos han dado comienzo a sus observaciones sobre los *Autos* son ampliamente divergentes e incluso contradictorias en el punto que, más que todos los otros, hace únicos esta clase de dramas: el significado dado al término *sacramental*.

Por un lado, nos encontramos con afirmaciones como ésta: "El auto sacramental, *cuyo tema es exclusivamente* el dogma de la presencia eucarística" (1); y, por otra parte, esto: "No era esencial al auto la materia eucarística, ni lo fué nunca, en ninguna época de su historia" (2). Entre estos dos extremos

(*) Del libro *The Allegorical Drama of Calderón*. The Dolphin Book Co Ltd. London & Oxford, 1943.

tenemos la definición de Valbuena: "Una composición dramática (en una jornada) alegórica y, *relativa, generalmente*, a la Comunción" (3).

Para poner en claro esta confusión es necesario distinguir entre la concepción calderoniana del *auto* y la de sus predecesores. Lope de Vega nos ha dejado la siguiente definición:

... *Comedias*
a honor y gloria del Pan
que tan devota celebra
esta coronada villa:
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas... (4).

Señala Lope, por lo tanto, una diferencia entre los temas de los *autos* y el motivo de su representación. El dramaturgo elige el asunto principal en las "historias divinas"; puede, por ejemplo, utilizar cualquier suceso o historia religiosa; la ciudad hace representar la obra en honor de la Eucaristía, cuya fiesta se está celebrando; la representación constituye una pública profesión de fe en una doctrina repudiada por algunos sectores del cristianismo.

De esta definición resulta, pues, que la relación entre la obra y la fiesta podía ser muy tenue, no siendo necesaria una relación temática, sino solamente una de "alabanza" motivada por las circunstancias que inspiraron la creación de la obra. A la vista de los *autos* de Lope y de aquellos escritos por la generación precedente a la suya, resulta claro que dicha relación no era a menudo mayor que la indicada.

Aun cuando Calderón no se apartó de la costumbre sancionada de elegir una "historia divina" como tema de un *auto*,

llegó, como era de esperar, a tener una concepción mucho más clara que la de Lope de la naturaleza y propósito de un *auto*, y en sus manos este tipo de drama no estuvo nunca en peligro de perder contacto con lo que debía ser su verdadero objeto. Siempre evitó cuidadosamente una relación meramente accidental entre la obra y la fiesta, buscándoles una conexión teológica.

En su prefacio distingue entre el *asunto* y el *argumento* de un *auto*. El *asunto*, dice, es siempre el mismo y necesita a menudo de los mismos "medios" (personajes); pero estos medios "siempre van a diferente fin en su argumento". Y Lozano, como ya vimos, había destacado como elogio especial el hecho de que sus *autos* fueran de tan diferentes argumentos. Entre ellos hay, por lo tanto, identidad de *asunto*, pero variedad de *argumentos*. Hasta donde me ha sido posible comprobar, estas dos palabras no eran usadas con diferente significado, incluso en tiempos de Calderón. Pero la distinción que éste establece entre ellas es, a mi parecer, clara. Por ejemplo, *Otelo* y *El Mayor Monstruo, los Celos* son dos obras a un tiempo similares y diferentes. Son similares, en cuanto el asunto de que ambas tratan, es la pasión de los celos; son distintas, en cuanto a este motivo se le da una forma diferente en sus respectivos temas e intrigas. Son similares en su asunto, disimilares en sus argumentos. El asunto de cada *auto* es, por lo tanto, la Eucaristía, pero el *argumento* puede variar de uno a otro: puede ser cualquier "historia divina" —histórica, legendaria o ficticia—, con tal que arroje algo de luz sobre alguna faceta del *asunto*. Debemos, por lo tanto, poner el mayor cuidado en no olvidar esta diferenciación al afirmar que la Eucaristía es el "tema" (5) exclusivo de los *autos*, y no debemos incurrir, como hizo Fitzmaurice-Kelly, en la conclusión *a priori* de que la serie de los autos es extremadamente limitada; pues, en realidad, su repertorio es muy extenso. La mayor variación posible en los *argumentos* depende del número de aspectos susceptibles de ilustrar el *asunto*. Y aun-

que Calderón trató con una notable variedad su *asunto*, en el más amplio sentido de la palabra, no agotó todas sus posibilidades. En cerca de treinta *autos* se restringió a la más reducida variación, consistente en diversas maneras de enfocar un solo aspecto del *asunto*. Incluso estos *autos* (excepto en los casos en que uno de ellos no sea más que la versión más acabada de un ensayo precedente) son, como él mismo hace notar, diferentes todos en sus argumentos; pero la diferencia entre ellos es, naturalmente, menor que la que hay entre uno cualquiera de éstos y un *auto* que no pertenezca a este grupo.

De todos los dogmas católicos, la doctrina de la Eucaristía es el que puede ofrecer más amplio margen al dramaturgo teológico. Es tan abarcador, está tan centrado con la totalidad del sistema teológico, que apenas hay un solo dogma que no pueda, en algún sentido, incluirse en él. Está tan compenetrado con la vida espiritual del católico que cualquier aspecto de la doctrina ética puede incluirse en él.

Para sus *argumentos* puede el dramaturgo, por lo tanto, espiar virtualmente en todo el amplio campo de la dogmática católica y de la teología moral.

Rápidamente comprenderemos cómo puede ser así si resumimos brevemente la doctrina católica de la Eucaristía. La Eucaristía es inseparable de la Misa. La Misa, en sí, es a un tiempo sacrificio y sacramento: un acto de adoración y propiciación, e igualmente, como en la Comunión, un medio visible por el cual la Gracia sobrenatural es alimentada en el alma. Es importante no confundir estos dos aspectos: no teniendo en cuenta la idea de sacrificio, los críticos no han llegado a comprender, como veremos, la conmovedora aplicación a la teología eucarística en *La Cena de Baltasar*. El sacrificio consiste en ofrecer a Dios una víctima propiciatoria en representación o símbolo de uno mismo: es una auto-oferta por la cual la criatura reconoce su completa dependencia de su Creador. En la Misa, la oferta

humana del pan y del vino se funde con la oferta sacrificial de Cristo a sí mismo y se transforma en la diaria repetición de un acto por el cual Cristo, en la Última Cena, se rindió voluntariamente a la muerte como víctima propiciatoria por el género humano. Como explica la doctrina católica, la acción en la Última Cena difiere sólo accidentalmente de la del Calvario. En ambos lugares, la acción es idéntica: Cristo, en la Cena, legó su Cuerpo a la muerte y quiso que su Sangre fuese derramada de forma que las subsecuentes muerte y efusión de su Sangre siguieran inevitablemente a la Cena; e, inversamente, el Calvario, por ser únicamente el cumplimiento de la Cena, implicaba como una necesidad todo lo que en ella se había representado. El ofrecimiento que de sí mismo hace diariamente Cristo a su Padre constituye el Sacrificio de la Misa. Por la aceptación de esta expiación perfecta, la unión sacrificial del hombre con Cristo se convierte, en la Comunión, en la unión sacramental con la vida divina, y el Sacramento de la Eucaristía en el don que Cristo hace de Sí mismo diariamente como su Pan supersustancial. Por el Sacrificio se expía el pecado, por el Sacramento se aumenta la Gracia. De esta suerte, todas las ramas de la doctrina cristiana se reúnen en la Misa, como en su actual centro vital. Cualquiera que fuese el campo de la Teología, que Calderón tratase de explorar, le bastaba presentarlo en su relación con la Eucaristía para ser verdadera doctrina eucarística. Haciendo de la Eucaristía su *asunto* o tema central, como lo es exactamente en la teología católica, y siguiendo sus implicaciones en los diversos campos colindantes, demostraba su fecundidad como fuente y centro de la doctrina y vida cristianas.

Puesto que el Sacrificio Eucarístico es el Sacrificio del Calvario, el dogma de la Redención puede ser, con o sin los inseparables dogmas del Pecado Original y de la Encarnación, con él relacionados, el tema de un *auto*, y su manera de tratarlo podrá variar extensamente de uno a otro, de acuerdo con la natu-

raleza de las alegorías empleadas. Estos dogmas pueden ser tratados, además, históricamente. Los sucesos narrados en los libros históricos del Antiguo Testamento, interpretados simbólicamente (de acuerdo con una rama tradicional de la exégesis escritural, patrística y medieval) como prefiguraciones proféticas del Mesías (6) pueden suministrar argumentos para los *autos*; y los Evangelios ofrecer naturalmente muchos temas (tales como las parábolas) susceptibles de una interpretación dogmática. Similarmente, puesto que la Eucaristía necesita de un sacerdocio para el Sacrificio y de un ministerio para el Sacramento, y puesto que ella es el nudo de la unidad cristiana en el Cuerpo Místico, es, por lo tanto, inseparable de la Iglesia. Los *autos* pueden, pues, tratar apologética e históricamente de la Cristiandad; de la aceptación o de la oposición a la Fe; de la Iglesia como guardián de esta Fe; de su fundación; de sus luchas contra sus enemigos; de las diferentes religiones del mundo y de las herejías (7).

La Eucaristía, como sacramento, alimenta la vida sobrenatural de la Gracia. Aquí, la lucha entre el bien y el mal en todos sus variados aspectos ofrece relevantes temas a los *autos*, y la doctrina de la Presencia Real —la Eucaristía como objeto de adoración— les abre todo el amplio campo de la devoción católica, y por lo tanto de la hagiología, pudiendo ser presentados los Santos como ejemplos de piedad perfecta (8). Calderón recurre a todos esos aspectos en su *asunto*. Cada uno de sus temas tiene una relación cercana, teológica o devocional, con la Eucaristía en una u otra de estas direcciones. Sus *autos* pueden así clasificarse en cinco grupos principales: 1, Dogmático; 2, Escritural; 3, Apologético; 4, Ético, y 5, Devocional (hagiológico). Ninguno de estos grupos necesita, en manera alguna, de un tema estereotipado, si bien la colección de *autos* del primer grupo es más limitada que la de los otros. La Eucaristía, aislada-

mente, no es, por lo tanto, el "exclusivo tema" de los *autos* (¿cómo podía serlo?), pero es siempre su motivo.

Calderón mismo nos ha dejado una definición de este tipo de drama que hace innecesario buscarla en otra parte. En la loa a *La Segunda Esposa* llega un pastor a Madrid en el día del Corpus, y sorprendido de todo lo que ve a su alrededor:

PASTOR. ... *decidme, aquellas torres*
 o triunfales carros que
 el aire ocupan disformes
 ¿para qué fin aquí están?

LABRADORA. *A fin de hacer las mejores*
 fiestas que pudo la idea
 inventar.

PASTOR. *¿Qué son?*

LABRADORA. *Sermones*
 puestos en verso, en idea
 representable cuestiones
 de la Sacra Teología,
 que no alcanzan mis razones
 a explicar ni comprender
 y el regocijo dispone
 en aplauso de este día.

(VI, 293.)

Los temas de los *autos* son "cuestiones de la Sacra Teología"; su propósito es "el aplauso de este día". Son una parte de la pública celebración de la fiesta, pero no una parte desconectada. No celebran la fiesta a la manera que pudieran hacerlo los estudiantes de una Universidad, representando una comedia de Séneca con motivo de una visita regia. Son una parte integral de las festividades religiosas, teniendo en su asunto una íntima relación con la fiesta, y siendo, como así lo eran, una

contribución al oficio litúrgico de la Iglesia. Su propósito específico es el “aplausó” del Sacramento. Son, por lo tanto, y en primer lugar, litúrgicos o semi-litúrgicos en un grado que no alcanzaron nunca las comedias del Corpus de la Inglaterra medieval o de cualquier otro país (9). Aunque no directamente, una forma de adoración eran la contribución del pueblo a las celebraciones litúrgicas, pudiendo ser considerados como una forma paralela a la del culto oficial de la Iglesia. De ahí un detalle de la escenificación que llamaba la atención de los visitantes extranjeros: los cirios encendidos en la escena o detrás de ella, aunque los autos se representasen a plena luz del día. De ahí también la suntuosidad de los atuendos, la música, la total nota de “regocijo” en la que Calderón hace hincapié con tanta insistencia (10). Al fomentar este espíritu de regocijo y poner todos los recursos del arte al servicio de la Religión, los *autos* conservaban un elemento esencial de la tradición católica.

El que Calderón concebía su tarea en un sentido litúrgico queda claramente atestiguado en la loa al *Sacro Parnaso*. En ella justifica su propósito apelando a la tradición: a San Atanasio que compuso

*el símbolo de la Fe
con dulce y sonoro estilo;*

a San Ambrosio, el primer Obispo que introdujo himnos en todas las iglesias de su diócesis; a San Gregorio, que dictó normas al canto; a Santo Tomás de Aquino, que escribió nuevos himnos en honor de la Eucaristía. Y así, en *El Culto de Madrid*, cuando se pregunta por qué se consideran necesarios “nuevos cánticos”, siendo insuperables los cantares de la Escritura, responde:

ALEGORÍA.

*Habiéndote advertido
que aunque Dios cántico tuvo
de ángeles, y aunque previno
que David, Moisés, y tantos
profetas a los oídos
suyos laudes entonasen,
donde en dulces sostenidos
y en suavísimos gorjeos
alentasen vaticinios;
y aunque los cánticos tuvo
de María y de su Hijo,
siendo así que no es posible
que lleguen a competirlos
los humanos: cría otros
que le alaben, porque quiso
pagarse, en la novedad
del amor agradecido,
más a la ansia de inventarlos
que al fervor de repetirlos*

LEY DE GRACIA.

*Pues empiécese el festejo
diciendo todos rendidos:*

MÚSICA Y TODOS.

*Que Madrid ofrece cánticos nuevos,
haciendo religioso lo festivo,
al Milagro de los Milagros,
al Prodigio de los Prodigios.*

(V, 4-5.)

Todo esto debe ser recordado cuando se leen los *autos*. Es necesario, no solamente reconstruir con la imaginación, como nos pide Calderón, el artificio completo de la producción —“lo sonoro de la música” y “lo aparatoso de las tramoyas”—, sino

también recrear la atmósfera litúrgica, de la que los *autos* formaban parte. No son solamente teología dramatizada, son también obras de devoción. A menos de comprender y sentir esto, una gran parte de la fuerza compulsiva de los autos se perderá. Solamente con esta condición podrá apreciarse completamente el magnífico uso hecho, por ejemplo, en *El Nuevo Hospicio de Pobres* de las oraciones litúrgicas.

Sea litúrgico o devocional, el drama es el primer punto que emerge en la definición del *auto* dada por Calderón. En segundo lugar, afirma que son sermones: una forma de instrucción. Como tales ofrecen, no solamente una forma de instrucción moral, sino también en “cuestiones de la Sacra Teología”, instrucción dogmática. Pero no son sermones ordinarios, ya que están “puestos en verso”, y como tales se dirigen al auditorio en la forma especial adecuada al medio. Son, además, poesía dramática (“en idea representable”) y, por lo tanto, su llamada es no sólo auditiva, sino visual. Finalmente, los dogmas no pueden ser presentados dramáticamente con un grado de verosimilitud: no pueden ser transportados a una acción dramática representativa de una posible experiencia humana con la que los miembros del auditorio pudieran solidarizarse. Aunque la creencia pueda en ellos influenciar la humana conducta, están, como tales dogmas, más allá de los límites de la experiencia y existen solamente como ideas. Puesto que el propósito de Calderón era enseñar Teología por medio del teatro, tenía que dramatizar ideas y no acciones humanas.

Los dogmas están basados en sucesos históricos —la caída del Hombre, el Nacimiento y la Pasión de Cristo, etc.—; pero son ideas abstraídas de los sucesos para explicar lo que éstos significan realmente. Los sucesos, por sí solos, no expresan los dogmas, y por lo tanto no enseñan Teología. Si el dramaturgo tuviese que reproducir en el escenario, como lo hicieron sus predecesores medievales, los acontecimientos de la Vida de Cris-

to, no instruiría en el dogma de la Redención, lo que solamente podría hacerse por medio de uno de los personajes que comentase el significado de los sucesos representados en la escena. Esto es lo que Calderón quiere evitar a toda costa, ya que entonces su "sermón" se divorciaría de la acción dramática. Un sermón predicado solamente es oído, un sermón representado es, a un tiempo, visto y oído, y como Calderón hace notar a menudo

*... perciben menos
los oídos que los ojos... (11)*

*... no tiene el oírlo
la fuerza que tendrá el verlo... (12)*

Un sermón representado posee un mayor valor didáctico que un sermón predicado. Es mejor demostrar a un auditorio el significado de la Redención que hablarle de ese significado; y esto es lo que los *autos* de Calderón se proponen hacer. El dogma de la Redención comprende varias ideas: la pérdida de la Gracia por el Hombre; su sujeción al pecado; su imposibilidad de reconquistar el favor de Dios por sus propios medios; lo inadecuado, por tanto, del judaísmo y de toda otra religión precristiana como medio de salvación; la Encarnación; el sacrificio propiciatorio de Cristo. Por lo tanto, para que el dogma pueda ser dramatizado, la Humanidad, la Gracia, Satán, el Pecado, el Judaísmo, el Paganismo y Dios mismo habrán de convertirse en personajes dramáticos.

Una tradición secular autorizaba la asociación del drama a las fiestas religiosas; la forma tradicional de llevar la instrucción religiosa al pueblo era el sermón. Calderón combina los dos medios. La instrucción en el dogma que ofrece así tiene como propósito el último objetivo de toda teología: el enriquecimiento de la vida espiritual. Instruyendo al pueblo en el significado

*

total de la doctrina de la Eucaristía le hace más real el oficio litúrgico del Corpus Christi: hay aquí una verdadera unidad de la liturgia y el drama tal como apenas existió antes, incluso en los primeros días de las comedias de Navidad y Pascua. Una tradición viva hizo asimismo posible la unión del drama con la teología dogmática; la concepción devocional litúrgica del *auto* da a esta unión su justificación. Nunca se le pudo ocurrir a Calderón que con esta unión violaba la verdadera naturaleza de la poesía. Fiel a la concepción aristotélica de la retórica, que la Edad Media había conservado, consideró la poesía dramática como un medio de instrucción, distinto solamente de los demás en que era ilustrativo en una forma concreta, y por tanto más eficaz. Como tal podía, y debía, ser puesta al servicio de la Teología; y constantemente justifica su adaptación de la teología a la técnica de la escena, insistiendo en el valor peculiar del drama como algo visto y no solamente oído. Si puede, mejor que los sermones ordinarios, hacer accesible al pueblo la Teología y relacionarla con la experiencia humana, habrá justificado plenamente los medios utilizados. Esto es lo que explica a menudo:

*... sé que quiere Dios
que, para rastrear lo inmenso
de su Amor, Poder y Ciencia,
nos valgamos de los medios
que, a humano modo aplicados
nos pueden servir de ejemplo.
Y pues lo caduco no
puede comprender lo eterno,
y es necesario que, para
venir en conocimiento
suyo, haya un medio visible
que en el corto caudal nuestro*

*del concepto imaginado
pase al práctico concepto:
hagamos representable
a los teatros del tiempo... (13).*

Lo eterno y lo divino, solamente pueden ser conocidos, aunque imperfectamente, a través de la analogía con lo humano y lo temporal. Puesto que el drama puede presentar tal analogía con particular viveza merece ser legítimamente colocado al servicio de la Teología (14).

La relación del asunto con el arte aparece así perfectamente clara. Calderón no se proponía crear una forma de arte que se bastase a sí misma sobreimponiéndole un significado religioso del cual se podría prescindir sin perjuicio del propósito y de la calidad de la obra. Del "concepto imaginado" fué socavando hasta llegar al "práctico concepto" de su arte, y el lector, a fin de apreciarlo en su totalidad, debe, por lo tanto, retroceder de la forma al significado.

II

Los "conceptos imaginados" que proveen de temas a los *autos* proceden de las Escrituras, de los escritos de los Padres de la Iglesia y de la dogmática católica y teología moral sistematizada por los escolásticos. No puede ponerse en duda que Calderón conocía bien su Biblia (15), y sus *autos* demuestran ampliamente que sus lecturas de las obras patrísticas y escolásticas no fueron meramente superficiales: las había estudiado de cerca y con profunda comprensión. Utiliza su psicología, sus definiciones, su terminología filosófica con la misma precisión con que lo hacen los propios escolásticos, y el significado total de un *auto* (especialmente de los últimos) puede pasar inadvertido, a menos que se entienda el sentido preciso en que em-

plea un término determinado. Es, desgraciadamente, usual despreciar su terminología como un alarde de técnica filosófica sin contenido sustancial. Incluso en los pasajes en los que no expresa directamente ideas de los escolásticos o utiliza su lenguaje, la influencia de su disciplina lógica es, generalmente, evidente en su estilo. A excepción de aquellos casos en que la mera retórica le facilitaba el particular efecto deseado (e incluso su retórica es usualmente sistemática) busca constantemente la precisión en la expresión:

*para decir (con el tiento
permitido a la precisa
explicación de un concepto)... (16).*

A causa de esta disciplina nada podía estar más lejos de su mente que la teoría romántica de la poesía. La excelencia de la dición poética depende del claro funcionamiento de la inteligencia:

DUDA. *Vitor el Entendimiento;
mas ¿cuándo, aplicado bien,
no excedió a toda potencia?*

VOLUNTAD. *Si me excede, podrá ser
en lo casto del lenguaje
y el decir con pulidez... (17).*

Calderón ocupa, por lo tanto, por el asunto y la manera de sus *autos*, la posición, única en la literatura, de ser el dramaturgo del escolasticismo, en general, como Dante fué el poeta del tomismo, en particular. Nada hay de sorprendente en esto, y es natural. El escolasticismo era, en realidad, el aire que respiraban los españoles cultivados de aquel tiempo. Calderón únicamente difiere de los demás escritores, que no eran teólogos

profesionales o filósofos, en que había estudiado más completamente los diversos sistemas. Al contrario del Dante, no fué discípulo de ninguno de estos sistemas. Siendo su objeto presentar las doctrinas teológicas tan concreta y convincentemente como lo permitiese el medio dramático, elige aquella formulación particular de una doctrina que le parece más susceptible de ser tratada dramáticamente. En ocasiones, las exigencias del medio le hacen desviarse de todos los sistemas escolásticos en algún punto particular y dar una definición o una interpretación personal (18). Es, por lo tanto, un ecléctico que toma de aquí y de allá lo que mejor conviene a su propósito. El marco general de sus ideas es agustiniano. Por ejemplo, rechaza la aproximación racional a la Teología natural de Santo Tomás, sea porque (como San Buenaventura) lo considere erróneo, bien porque le parezca impracticable desde el punto de vista dramático. En sus *autos* el hombre nunca llega al conocimiento de la existencia de Dios por medio de su sola razón, sino por un "impulso divino". Es decir, que Calderón acepta la teoría agustiniana de la iluminación. También acepta su concepción de la Fe, no solamente como el principio de la sabiduría, sino también del conocimiento. Encontramos, por lo tanto, en sus ideas próximas analogías con la tradición platónico-agustiniana de San Buenaventura. El progreso del hombre hacia su perfección espiritual en *El Año Santo de Roma*, por ejemplo, concuerda muy de cerca en todos sus pasos con la teoría del conocimiento de San Buenaventura. También comparte el amor por el simbolismo del doctor franciscano. Su propensión a enfocar las cosas materiales como símbolo de las espirituales es ciertamente muy medieval, pero es también especialmente característica del franciscanismo. El amor de San Francisco por el agua como símbolo de pureza, su cuidado de no derramar una sola gota de ella, su oposición a que un árbol sea cortado, porque los árboles son los símbolos de la Cruz, corresponden paralelamente en los *au-*

tos a esas escenas en que el diablo no logra verter su veneno en el agua que la naturaleza humana va a beber, etc. (19). El franciscanismo se caracteriza también en su teología por un fuerte movimiento marianista, y en este sentido es también Calderón su cordial discípulo (20).

Sin embargo, y al mismo tiempo, Calderón era un fiel estudiante de Santo Tomás. Mientras el marco de sus ideas es agustiniano y franciscano, los detalles están invariablemente llenos de una terminología puramente tomista y técnica. Cuando analiza los conflictos morales casi siempre recurre a Santo Tomás para las partes que la razón y la voluntad deben representar y para la definición exacta de las virtudes y los vicios.

Las fuentes de Calderón son, por lo tanto, múltiples. Aunque nos olvidásemos de que escribía comedias y no tratados teológicos y desmontásemos su construcción dramática haciendo pedazos sus *autos* en busca de un "sistema" en el sentido estricto de la palabra, no hallaríamos ninguno. Sus ideas no se ensamblan en virtud de una organización metafísica consistente, sino solamente en razón de su función dramática y de su efecto. La cuestión tan debatida por los críticos de si Calderón era o no era filósofo es por lo tanto (como he tratado de demostrar en el capítulo anterior) impropio. Puesto que no escribió tratados filosóficos, no tenemos materia sobre la que basar nuestros juicios. Pero el deseo de hallar una respuesta a esta pregunta pudiera ser peligroso en cuanto pudiera conducirnos a una conclusión sin garantías que ofuscara nuestra apreciación de sus *autos*. Farinelli, por ejemplo, afirma que, aunque su lógica tiene un aspecto de solidez, nunca termina una construcción original, lo que demuestra que carecía de la tenacidad y del método de un filósofo. Expone las ideas de otros con originalidad aparente, pero por ser incapaz de invención no logra hacerlas fructificar. Esta esterilidad era un defecto de su naturaleza y es la negación de la profundidad de su pensamiento (21). En respuesta a lo cual debe-

mos repetir con insistencia que la prueba de la fecundidad de cualquier idea utilizada por Calderón no está en que deduzca de ella algo original, o incluso en que extraiga su máximo sentido potencial, sino solamente en si le hace representar una parte inteligible y significativa en el particular esquema dramático en el que la ha introducido. Si una idea está solamente bosquejada, nos encontraremos probablemente al investigar que, de haberla desarrollado en su totalidad, hubiera dado pesadez a la representación. En todo caso, el verdadero carácter de "sermón" de los autos, como acompañamiento de la liturgia, hacía imposible tal originalidad de pensamiento. Podemos legítimamente exigirle, sin embargo, originalidad de otra clase y hasta qué punto satisface Calderón esta demanda es lo que espero resultará pronto demostrado.

Sus *autos* no pueden, por tanto, decirnos si Calderón merece o no ser considerado como filósofo. Únicamente nos demuestran que era un profesor nato y que su medio de expresión era la poesía y el drama, con exclusión de cualquier otro. En sus dramas poéticos no podía, como un filósofo, hacer una llamada directa a la razón y demostrar que sus conclusiones podían ser deducidas lógicamente de la misma evidencia de sus primeros principios; tampoco podía, como haría un teólogo, tratar de demostrar que sus dogmas eran eminentemente creíbles. La doctrina que poseía sólo podía presentarla a su auditorio por medio de imágenes apelando directamente a la imaginación y provocando a través de ellas las emociones y el poder de pensamiento en la diversa manera de que eran capaces. Un profesor no necesita poseer su doctrina en la misma forma que la transfiere. La posesión está determinada por su propia capacidad intelectual; la transmisión, por la capacidad de su auditorio. Es, por lo tanto, imposible medir la capacidad intelectual de Calderón por lo que enseñó o por la forma en que enseñó. Un profesor no puede dominar su doctrina menos completamente o menos per-

fectamente de lo que la transfiere; pero puede poseerla mucho más completa y perfectamente. Calderón pudiera haber sido un mayor teólogo de lo que su manera de explicar teología puede revelarnos. Es imposible, por lo tanto, en el terreno extrínseco, determinar la clase de filósofo escolástico y teológico que era Calderón en su fuero interno. Pudo haber sido capaz de realizar grandes cosas como teólogo, si lo hubiese querido, pero lo único que nos importa es que las realizó como poeta. Era, sobre todo, y en primer lugar, un leal discípulo del pensamiento tradicional que se había propuesto instruir en las doctrinas fundamentales a un auditorio lo más vasto posible, tan concretamente como se lo permitiese su imaginación de poeta y con toda la amplitud que consintiera la capacidad de su auditorio. Su don particular como poeta teológico consistía en una poderosa imaginación, lo suficientemente disciplinada para entretejer, en servicio de esta idea, unos elementos que, por sí mismos y no refinados por él, hubieran resultado demasiado pesados para su sutil contextura.

III

Probablemente, en la técnica de que se sirvió para realizar su proyecto, Calderón siguió la tradición. La personificación de las abstracciones para utilizarlas como personajes dramáticos y el uso de alegorías estaban ya sancionados por el tiempo y la costumbre en las Moralidades. Pero Calderón, al tiempo que desarrollaba sus temas hasta un límite y con una sutilidad no soñada por ninguno de sus predecesores, los hacía evolucionar con una técnica altamente compleja y que tenía poco de común con la utilizada hasta entonces. En un principio, parece haber desarrollado su técnica impremeditadamente; pero a medida que pasa el tiempo y que su trabajo se hace más y más deliberado, empieza a examinar sus métodos atentamente y a desarrollar una

justificación teórica de ellos. Como resultado de esto nos ha dejado en sus últimos *autos* una completa teoría dramática, dentro de la cual todos los planes inusitados de esta clase de comedias están, no tan sólo relacionados coherentemente, sino también lógicamente deducidos de ciertos primeros principios indiscutibles. Es éste un aspecto importante y enormemente original de su arte, para la comprensión del cual es esencial una justa apreciación de los *autos*. Como esta teoría ha quedado sin revelar en su totalidad será necesario dedicar algún tiempo a reconstruirla.

De las dos citas que hice anteriormente hemos obtenido dos definiciones de los *autos*. La primera abarca la concepción general del propósito de cualquiera de estas obras: “sermón puesto en verso”, etc. La segunda se refiere a la concepción particular o relación del tema con la acción: el “concepto imaginado” se transforma en el “práctico concepto” por “un medio visible” —una idea es al mismo tiempo “vista” y “oída”—. Otra cita nos hará avanzar un paso más al introducir ciertos nuevos e importantes términos. Después de haber bosquejado el tema de un *auto*, siguen estas palabras, a continuación de las cuales empieza la acción propiamente dicha:

*Y pues ya la fantasía
ha entablado el argumento,
entable la realidad
la metáfora... (22).*

Hay que distinguir aquí dos planos o esferas diferentes: el de la imaginación y el del escenario. Al primero corresponde el tema (*argumento*), al segundo, la acción dramática visible (*realidad*). El tema es desarrollado por la imaginación (*fantasía*), la acción, por el arte literario (*metáfora*), operando sobre el tema. Hay, por lo tanto, en la composición de un *auto* una pro-

gresión ordenada, cuatro estadios diferentes dependiendo cada uno de los tres últimos del que le precede: *fantasía* > *argumento* > *metáfora* > *realidad*. Examinémoslos cada uno por su turno y establezcamos su relación.

Las palabras “fantasía”, “fantástico” y “fantasma” son empleadas constantemente en los *autos* para referirse a ideas contenidas en el tema: “imaginación” e “imaginado” son usadas como sinónimos:

*Ya habéis visto en las ideas
que fantásticas os finjo,
cómo es el Hombre viador,
cómo es la vida camino... (23).*

*La confusa fantasía
de una representación... (24).*

*en la alegórica acción
de una imaginada idea... (25).*

*¿Qué fantástico motivo,
que yo aún no le alcanzo, intentas? (26).*

Las teorías post-kantianas sobre la imaginación, sólo nos servirían aquí de confusión, y debemos dejar de lado las definiciones de la palabra dadas por los teorizantes literarios de los siglos XVI y XVII. Calderón no fué influenciado por sus discusiones, incluso por las teorías de su compatriota Huarte, cuyo *Examen de Ingenios* (1575) fué tan leído y tanto influenció a Bacon. Si hubiese aceptado las ideas de Huarte, Calderón nunca hubiese podido escribir sus *autos*, ya que estas ideas constituyen una refutación *a priori* de su teoría literaria fundamental. Huarte distingue tres facultades en la mente humana: *memoria*, *enten-*

dimiento y “*la imaginativa*”; y clasifica las ciencias y las artes de acuerdo con la facultad a que pertenecen —la poesía y la retórica, en general, son atribuidas a la imaginación—. Entre cada dos grupos hay una barrera infranqueable: ningún hombre en quien predomine la facultad razonadora puede tener la esperanza de cultivar las artes con probabilidades de éxito. Hay, por lo tanto, una incompatibilidad fundamental de la poesía con el intelecto en general y con la teología escolástica y la filosofía en particular (27).

Desinteresado de estas elucubraciones, que estaban preparando el camino a una teoría crítica de la poesía en razón de cuyos principios sus autos serían más tarde condenados, Calderón permaneció fiel a la tradición escolástica. El significado de “imaginación” o “fantasía” tal como lo entendía Calderón (28), debemos buscarlo en Santo Tomás. En este sistema filosófico la imaginación es uno de los cuatro “sentidos internos” (siendo los otros el sentido común, la “facultad estimativa” o instinto y la memoria). En su contacto con la mente, el universo físico es asimilado por los sentidos humanos: la percepción de un objeto a través de los sentidos se efectúa por la formación de una reproducción pictórica o imagen suya. Este es el trabajo de la imaginación, la cual, al crear tales imágenes (o “fantasmas”) nos permite retener el conocimiento de las cosas, conocerlas cuando ya no están presentes a los sentidos y reproducirlas y asociarlas. Esta percepción imaginativa de los objetos es una parte necesaria en el proceso del conocimiento, ya que tales imágenes son los materiales con los cuales nuestro intelecto trabaja. El objeto primordial del intelecto es lo abstracto o universal; esto lo consigue desmaterializando las imágenes concretas que forma y retiene la imaginación. La mente, por lo tanto, sólo conoce las cosas singulares o particulares y forma conceptos de ellas a través de la imaginación. Además, para reflexionar sobre una idea ya concebida, la mente, como dice Santo Tomás, debe volver a esas imá-

genes: amplía sus conocimientos *per conversionem ad phantasmata* (29). Elabora, por lo tanto, esas imágenes para su propio uso en diagramas, pinturas, parábolas, alegorías, que llegan a constituir un apoyo permanente sobre el cual puede dibujar:

*... para especulación
de los más altos misterios
se han de valer los humanos .
de parábolas o ejemplos
que a su modo los expliquen... (30).*

Esta teoría de la imaginación nos demuestra claramente el porqué usa Calderón continuamente del término para explicar su técnica dramática. En primer lugar, el mundo de la imaginación es ilimitado: es una especie de "mundo del sueño" desembarazado de tiempo y espacio, incluyendo todas las posibilidades e imposibilidades. De aquí que los materiales que ofrece para un argumento no estén restringidos por consideraciones de verosimilitud, de lo que podía ser o no ser posible o probable en el orden físico y temporal. En segundo lugar, la imaginación ofrece a la mente reflexiva la pintura que necesita para comprender una idea y el diagrama que requiere para comunicarla por medio de la ilustración o analogía. Así la imaginación transforma el concepto que le ofrece la Teología en una imagen mental que lo determina (*concepto imaginado*) y entonces, con objeto de comunicar el concepto a otras mentes, hace uso de la imagen mental que, por medio de los recursos técnicos de la escenografía, se transforma en una imagen dramática dotada de movimiento (*práctico concepto*). Pero, como hace resaltar cuidadosamente la terminología de Calderón, esta imagen dramática, aunque "*práctica*" no deja de ser "*conceptual*", es decir, no es la representación directa de los objetos del pensamiento como existen o han existido por sí mismos o incorporados en lo con-

creto, separados uno de otro en el tiempo y en el espacio: es la ilustración visual de ellos tal y como existen en la imaginación. La acción dramática sigue estando por tanto compuesta de "fantasmas" unidos y asociados en el campo, sin tiempo y sin espacio, de la imaginación.

En estos dos puntos tenemos la respuesta de Calderón a los rigorismos de los neoclasicistas. La verosimilitud que exigen al drama es la verosimilitud de la experiencia actual y la de la historia. Pero el drama de Calderón no es de esta clase: es una "representación fantástica" y posee, por lo tanto, toda la libertad con la que la imaginación derriba las barreras de la experiencia habitual. Es una "confusa idea" con todo el poder de "confusión" de la imaginación; por ejemplo, el de mezclar objetos y acontecimientos separados en la experiencia habitual por tiempo y lugar. Pero aunque tenga la libertad de la fantasía no es un drama de fantasía ilimitada por ser conceptual y estar limitado por el fin que persiguen sus conceptos. En este plano metafísico, la imaginación está ciertamente limitada por la posibilidad de seleccionar sus conceptos imaginativos; la mente debe preguntarse si la agrupación de "fantasmas" que está formando es metafísicamente posible, es decir, si es verdadera y consistente. Esta restricción dentro de los límites de la verdad metafísica y de la consistencia es la única disciplina a que los temas de los *autos* deben sujetarse. No puede plantearse de esta forma (Moratín) la cuestión del anacronismo histórico. *Las Ordenes Militares* pueden, con perfecta legitimidad, presentar juntos en el mismo escenario personajes tales como Josué, Moisés, Job, David, Isaías, Santiago y San Bernardo, ya que estas figuras históricas son todas ilustrativas, en distintas formas, de la idea que desarrolla el *auto*. No hay, por tanto, inconsistencia metafísica al asociarlas. De esta suerte, el carácter conceptual de los *autos* permitió a Calderón abarcar todos los tiempos y lugares en una sola acción dramática, pero fué su mismo asunto

el que le impulsó a hacerlo así. La Eucaristía, el *symbolum unitatis*, reúne en su propia unidad intemporal toda la historia espiritual y el destino de la humanidad.

Calderón insiste una y otra vez en la legitimidad de desentenderse de las unidades clásicas y deliberadamente se esfuerza en justificarse para evitar que su técnica sea criticada:

*qué alegóricos fantasmas
ni tiempo ni lugar tienen (31).*

*... aquí
no hay realidad de personas,
y lo alegórico puede
pasar los siglos por horas... (32).*

*porque siendo fingidas
ideas, como somos,
de alguna fantasía
que contará esta historia
a luz de alegoría,
.....
claro está que a lugares
ni a tiempos nos obliga
la precisión; y así,
porque nos facilitan
los retóricos tropos
el que el oyente mida
los instantes a horas,
las horas luego a días,
y los días a años... (33).*

Previene del mismo modo el Diabolo a su comadre de una acción que va a presentar ante su vista:

... pero aguarda,
que al ver que perciben menos
los oídos que los ojos,
no solamente pretendo,
Discordia, que los escuches,
mas que los mires, supuesto
que de mágicos encantos
usar a tu vista puedo,
bien como a la de Saúl
usé, hablando en Samuel muerto.
Prevente, pues, a la sombra:
pero ha de ser advirtiéndome
que ni tiempos ni lugares
he de guardar, pues es cierto
que en alegóricos tropos
no se da lugar ni tiempo;
mayormente cuando importa
para el orden del concepto
posponer o adelantar
citas al discurso; y siendo
así que aquesta licencia
por primer principio asiento,
a una parábola vamos... (34).

Incluso la otra objeción de la crítica de Clavijo —la incongruencia del vestuario— fué prevista por Calderón:

... puesto que es segura
la metáfora, corramos
con ella sin que calumnia
pueda haber en trajes, tiempos
ni lugares (35).

No estando restringida por la convención histórica, la imaginación puede vestir sus fantasías en la forma que le plazca. Es impropio, por lo tanto, cualquier objeción que pretenda elevarse contra los *autos*, basándose en la verosimilitud. Solamente se les puede exigir dos cosas: que los conceptos sean compatibles y que la “metáfora” sea *segura*.

El *argumento* se forma, por lo tanto, recurriendo la mente a la imaginación y seleccionando entre sus *fantasmas* las formas que deben encarnar sus conceptos. Los *conceptos imaginados* resultantes utilizan entonces los recursos del drama para hacerse “*visibles*”. El drama se sirve de la retórica como una de sus artes auxiliares, y la retórica es un arte al que están permitidas ciertas licencias o figuras de dicción. Una de éstas es la *prosopopeya* o personificación de las abstracciones. Como esta licencia, arguye Calderón, está permitida al orador y al poeta, también lo está al dramaturgo. Por lo tanto, las abstracciones pueden ser personificadas en la escena y autorizadas a hablar. Así, en un *auto*, la *Apostasía*, explica el porqué ella y el *Judaísmo* pueden discurrir juntos (aunque la primera simbolice al Protestantismo y la segunda al Judaísmo de los tiempos de Cristo):

*puesto que la fantasía
de retóricas licencias
da voz a lo inanimado,
en cuya prosopopeya
las más lejanas distancias
la imaginación abrevia... (36).*

Pero aún es necesario algo más. El drama debe tener una acción narrativa; los *conceptos imaginados* del *argumento* convertidos en personajes dramáticos deben, por lo tanto, realizar dicha acción. Aquí interviene otra “retórica licencia” —la alegoría o me-

táfora (estos dos términos son usados como sinónimos)—. Calderón lo explica así:

... soy
(si en términos me defino)
docta Alegoría, tropo
retórico, que expresivo,
debajo de una alusión
de otra cosa, significo
las propiedades en lejos,
los accidentes en visos,
pues dando cuerpo al concepto
aun lo no visible animo... (37).

La alegoría es el medio por el cual el “concepto” se convierte en “cuerpo”, el que transforma “lo no visible” en “lo animado”; es decir, es el medio por el cual se da al orden conceptual una expresión concreta que la haga más directamente accesible a la experiencia humana; esta expresión concreta (o visible, viviente realidad) es la acción dramática.

Las “ideas fantásticas” quedan de esta suerte incorporadas al drama al ser expresadas por medio de algo que es esencialmente narrativo y, por lo tanto, directamente adecuado a la escena —un suceso registrado por la Historia (por ejemplo, la Biblia); o contemporáneo (por ejemplo, el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria); o una leyenda (por ejemplo, la Mitología); o una ficción narrativa describiendo sucesos de la vida cotidiana (por ejemplo, una disputa entre marido y mujer, la representación de una comedia, la compra de vituallas en el mercado, una cacería, etc.); o inspirados en fuentes literarias (las parábolas del Evangelio, los temas de las comedias)—. Esta narración, sirviendo de base a la acción dramática, es lo que Calderón llama *la letra* o *lo historial*. Por sí misma no es suficiente para conducir el

*

argumento, ya que si se la dramatizase directamente en vez de hacerlo indirectamente, el autor se vería más o menos limitado por la verosimilitud y se privaría de la gran ventaja de trabajar con *conceptos imaginados*:

*... a dos visos, guardando
los retóricos preceptos
de decir uno y ser otro;
pues fuera, a correr sin velos,
historia y no alegoría,
en cuyos tropos es cierto
que, anteponiendo los unos
y los otros posponiendo,
puede la imaginación
variar lugares y tiempos... (38).*

La imaginación utiliza “lo no visible”; la escena necesita de “lo animado”. La alegoría es el único eslabón entre las dos que puede satisfacer a las exigencias de la escena sin privar de su libertad a la imaginación ni al tema del valor que esta libertad le da.

Por lo tanto, la acción dramática debe ser siempre vista “a dos luces”; tiene siempre dos significados:

*... en esta nueva idea
es fuerza usar del estilo
de alegóricas figuras;
y así, asentado el principio
de que no hablo en exterior
sino en interior sentido... (39).*

*Aquí, curiosos, aquí
os he menester atentos,*
.....

*con dos sentidos a un tiempo
hoy a dos luces habéis
dè entender un pensamiento (40).*

De esta forma, la *metáfora* crea la *realidad*, y llegamos así al último escalón en la evolución de los *autos*, desde la imaginación hasta la escena. Se alcanza la “realidad” cuando los conceptos se han hecho vivos y visibles en los personajes dramáticos y en la acción. Este es el significado dado a la palabra *realidad* al contraponerla a *fantasía* y el que he considerado como primordial:

*Rásguese, pues, el centro
de esta prisión oscura,
representando reales
las que ahora son fantásticas figuras (41).*

Pero no es menos importante el segundo significado de “*realidad*”: de un lado, tenemos la realidad visible de la escena; de otro, la realidad invisible de un orden de seres del cual la acción escenificada es solamente la reflexión o representación. Con respecto a la visión del auditorio, la acción es “real”, pero con respecto a la realidad que refleja es “imaginaria”. Tenemos, por tanto, una segunda definición de la alegoría distinta de la primera:

*la alegoría no es más ,
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es,
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla*

*que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas;
corre ahora la paridad
entre lo vivo y la estampa... (42).*

Los objetos del pensamiento (por ejemplo, criaturas de orden sobrenatural) constituyen, en tanto existen fuera de la mente humana, “lo que es” y “lo vivo”; al existir dentro de la mente en forma de imágenes y al ser proyectados por la acción dramática en la escena, son solamente “la copia” o “la estampa” —“lo que no es”—. La segunda función de la alegoría consiste, por lo tanto, en hacer que “los prácticos conceptos” tengan una clara correspondencia analógica con la realidad, de la cual los iniciales “conceptos imaginados” se derivan. De la misma suerte que el tema debe ser metafísica o teológicamente verdadero, debe la alegoría conformarse con los hechos de la experiencia. Debe existir “paridad entre lo vivo y la estampa”. Si aparece el Diablo en “metáfora de fiera” (43) es necesario, no solamente que la teología acepte la metáfora como apta, sino que la experiencia humana pueda reconocer que en realidad existe en el mundo una fuerza salvaje de destrucción. Por lo tanto, *realidad* y *real*, cuando son contrastados con *alegoría*, denotan que las implicaciones en la presentación metafórica de un personaje corresponden adecuadamente a la persona o concepto así representado. Dios es alegorizado en un *auto* como el “Paterfamilias”, el padre de la familia humana y el propietario de la terrenal hacienda:

... soy
o alegórica o realmente
(ignórelo el que lo ignora,
o entiéndalo el que lo entiende)
el agrícola más rico
del orbe (44).

Un *auto* posee, por lo tanto, una doble "realidad": sus conceptos se hacen visibles, y la forma metafórica en la cual están personificados está analógicamente conforme con la verdad.

Por muy coherente, completa y absolutamente admirable que sea esta teoría dramática, no le basta a Calderón. Desarrollando aún más uno de sus particulares aspectos, consigue algo más notable y más original todavía. Aunque sus principios son inatacables y su aplicación técnica perfecta, los *autos* siguen siendo algo distinto del tipo de drama generalmente aceptado. Difieren en dos respectos: en primer lugar, tratan de un plano distinto de experiencia: no son realistas, sino conceptuales; en segundo lugar, les falta verosimilitud —no lo digo en el sentido estrecho en que lo entendían los neoclasicistas, sino en el más amplio de la posibilidad o de la probabilidad; la acción representada en la escena, a pesar del elemento narrativo de la alegoría, no es una aproximación a la que, de alguna manera, sería posible fuera de la escena, aunque tenga naturalmente posibilidad en la esfera de la experiencia conceptual. El eslabón entre esta posibilidad y la acción de un *auto* radica en la mente que la concibe. Si, por lo tanto, la persona cuya mente concibe la acción está presente en la escena, y si el proceso de su pensamiento y su proyección dramática se hacen simultáneos, se dotará a la acción con la posibilidad propia de su esfera especial. Esto es lo que Calderón hace tan a menudo en sus últimos *autos*: permitir a su auditorio que siga cada paso de la evolución del pensamiento a medida que emerge de la mente de un personaje que va concibiendo la acción ante sus propios ojos. La importancia de este plan sorprendentemente original reside en la notable claridad que puede dar a un tema abstracto, permitiendo que la acción sea interrumpida en cualquier momento por el personaje que la está imaginando a fin de retrasar los pasos del desarrollo de su pensamiento, para comentar algún punto particular y resumir, antes de seguir adelante, las conclusiones preliminares

a que ha llegado. Permite que la reflexión acompañe a la imaginación en su trabajo, y es, por lo tanto, de gran utilidad a Calderón, que por este medio puede estar seguro de que ningún punto importante del tema pasará inadvertido o incomprendido, pudiendo siempre ponerlo en evidencia. Esta es su primordial importancia; pero, al mismo tiempo, como el personaje cuyo pensamiento está siendo corporizado es "real" en el sentido de representar a una persona que existe o pudiera existir, la acción en su conjunto queda investida de una posibilidad similar, aunque siempre en su plano o esfera diferente del que caracteriza al drama ordinario —una posibilidad que es conceptual y no experiencial en el sentido—: algo que es posible que alguien, en determinadas circunstancias, pudiera pensar, y que incluso en algunos casos pensaría probablemente. Esta nueva técnica tiene, por lo tanto, una importancia adicional al ser la culminación lógica de la teoría dramática de Calderón: para su existencia, la acción de un *auto* depende de la mente de la persona que la piensa; esta persona está, por lo tanto, presente, y nos son ofrecidos no solamente sus pensamientos, sino las emociones que éstos levantan en ella. Sin embargo, aunque sobrepase de esta manera su teoría, esta técnica no es esencial a la justificación dramática de sus *autos*. Aquellos que no la poseen no quedan invalidados por su carencia. La teoría calderoniana de la imaginación y la retórica se basta a sí misma.

No hay Instante sin Peligro (1672) es un buen ejemplo de esta técnica madura. El personaje cuyos pensamientos se hacen visibles por la acción es la *Apostasía* (Protestantismo). Aunque designado como abstracción se presenta como individuo —un Protestante—. El *auto* establece una serie de argumentos por los cuales la *Fe* (es decir la Gracia), operando sobre su mente, provoca en él la convicción final y la confesión de su error. El proceso de la conversión es puramente mental; se convierte por la lógica de su propio pensamiento, no por la influencia de nin-

guna experiencia externa. La argumentación entre la Fe y él con que da comienzo el *auto* debe ser entendida como una meditación en la cual la Gracia, con objeto de iluminar su mente, introduce en ella una duda que le conduce a escrutar su actitud. Hace la defensa de su protestantismo aludiendo al texto de San Marcos (XVI, 17-18): “A los que creyeren acompañarán estos milagros: en mi Nombre lanzarán los demonios; hablarán nuevas lenguas; manosearán las serpientes, y si algún licor venenoso bebieren, no les hará daño; pondrán las manos sobre los enfermos y éstos quedarán curados”, arguyendo como sigue:

*Dios a la Fe prometió
milagos, hoy no los vemos;
luego no hay hoy Fe (en tus fieles
se entiende); no hay hoy Fe, luego
no hice yo mal en dejar
de andar en su seguimiento. (V, 291.)*

Insinúa entonces la Fe el pensamiento de que la santidad y la regeneración del pecador son un mayor milagro que las maravillas materiales en que está pensando —un milagro que la Gracia sobrenatural opera diariamente por medio del ministerio sacramental de la Iglesia—. Para convencerle de esto convoca ante su imaginación la visión de los grandes pecadores —María Magdalena, la “pública pecadora”; Dimas, el ladrón; Saúl, el perseguidor; Constantino disponiéndose a bañarse en sangre humana para curar su lepra; Agustín, el Maniqueo—, cada uno de los cuales es sucesivamente retratado en la escena:

APOSTASÍA.

*... pues vemos
cabales los cinco asuntos,
di de ellos qué sacas.*

FE.

*Eso
el Tiempo lo ha de decir,*

*que aunque ya lo ha dicho el Tiempo,
como no le has entendido,
para que le entiendas quiero
a fuer de Fe, porque tú
te delates a ti mismo,
darte tiempo en que lo pienses,
por darte merecimiento
en que lo confieses. (V, 295.)*

Habiendo facilitado a su mente materia para pensar, la Gracia le deja sacar las conclusiones. No queriendo seguir estas ideas la Apostasía lucha con su Pensamiento, pero este último la obliga a fijar la mente en la historia de estas cinco personas y conjura ante su visión mental la descripción de sus subsecuentes fortunas, todas las cuales son relatadas en la escena:

PENSAMIENTO. *~que siendo el Pensamiento a quien acudes,
¿quién quita al Pensamiento
que finja fantasías en el viento? (V, 298.)*

Una a una, por consiguiente, va recordando la Apostasía las historias familiares de sus conversiones, pero esta vez, a la luz de la Gracia, comprende su verdadero significado, dándose cuenta del milagro de santidad en ellas escrito. Y ella misma no resiste más a la Gracia:

PENSAMIENTO. *Si alguna vez
el Pensamiento consuela
al triste, pues que ya sabes
el remedio, no le pierdas:
acude donde acudieron
los demás. (V, 314.)*

La totalidad de la acción del *auto* ha tenido lugar, por lo tanto, en la mente de la Apostasía:

*Plazo en que en ellos pensase
me diste, y mi Pensamiento
me lo repitió en el viento...* (V, 306.)

El más elaborado, el más asombroso ejemplo de esta técnica se encuentra en *El Día Mayor de los Días*, uno de los más espléndidos *autos* (45). El personaje que en él concibe la acción se llama *El Ingenio* —“humano ingenio del hombre”—; pero no es otro que el mismo Calderón, como lo revela la primera cita-ción de las que siguen. El *Ingenio*, que está leyendo el Evangelio de San Juan, se siente intrigado por el texto (XII, 24): “... si el grano de trigo, después de echado en la tierra, no muere, queda infecundo; pero si muere se produce mucho fruto”. Para ayudarle a elucidar su dificultad, su Pensamiento le sugiere que se dirija al *Alcaide* que gobierna el universo mundo con absoluto poder en nombre del gran Paterfamilias. Sorprendido de no haber oído hasta entonces de tal persona, el *Ingenio* pregunta:

*¿Cómo el Ingenio no tuvo
noticia de tales señas
hasta ahora?*

PENSAMIENTO.

*Como hasta ahora
no hubo ocasión de tenerla;
y es que, como cada año
por este tiempo te empleas
en buscar alegorías,
hasta éste no caíste en ésta.* (VI, 85.)

Por haber presenciado toda la historia, el Tiempo (46) es

quien puede revelar los secretos del pasado; el *Ingenio* recuerda, al ir en busca de su ayuda, lo que ha aprendido de la historia.

INGENIO. ... permite a un desvelo
que entre dos dudas se halla,
que como a maestro de todos
venga a aprender tu enseñanza,
que las lecciones del Tiempo
siempre doctas, siempre sabias,
han sido, o por lo que enseñan
o por lo que desengañan.

TIEMPO. Seas, oh Ingenio, bienvenido,
que debo darte las gracias
de que cuando otros ingenios
ociosamente me gastan,
a ser discípulo mío
del Pensamiento te valgas.

PENSAMIENTO. Claro está que el Pensamiento
es quien en todo esto anda. (VI, 86-7.)

Las lecciones que enseña el Tiempo son archivadas por la Memoria humana, la cual, con estos materiales, puede suplir pensamientos en forma de fantasmas históricos que faciliten la interpretación simbólica del texto:

TIEMPO. Ea, memorias pasadas,
sedme presentes acuerdos... (VI, 89.)

El Tiempo envía al Pensamiento en busca de la Ley Natural y su representante, Adán. Calderón, anticipándose a la crítica racionalista, hace decir al Tiempo:

*¿Qué extrañas,
si soy el Tiempo en común,
que del pretérito haga
acuerdo? Y en cuanto a ser
presente, la objeción salva
ver que el Pensamiento es quien
a la memoria la traiga. (VI, 89.)*

El Ingenio ve venir a Adán como el primer labrador que llega al campo al amanecer a fin de prepararlo, con sus lágrimas de arrepentimiento, a recibir la semilla de la Palabra de Dios.

El Pensamiento es enviado luego en busca de la Ley Escrita, cuyo representante es Moisés:

TIEMPO. *... aquí el Pensamiento basta
para ver que tras la Ley
Natural la Escrita pasa... (VI, 92.)*

Al mediodía el Ingenio ve llegar a Moisés y al Pueblo Hebreo, como labradores que vienen a sembrar la semilla. Esta brota en la tarde de este "Día de Días" mientras resuena el *Gloria in Excelsis*. De esta forma, representando la continuidad de la esperanza mesiánica y su preparación entre los judíos, puede la Historia iluminar la mente. Pero el Ingenio aún no está satisfecho. Se vuelve de nuevo al Tiempo y las evoluciones de su pensamiento reflejan la persistencia de su incertidumbre:

TIEMPO. *Si eso viste,
¿qué te ha quedado por ver?*

INGENIO. *Nada en cuanto a realidad,
sino en la similitud
del trigo.*

PENSAMIENTO. *Ésa es mi inquietud.*

TIEMPO. *Pues sabiendo la verdad,
 ¿ignora la paridad
 el Ingenio?*

PENSAMIENTO. *Dice bien.*

INGENIO. *Si, que es humano.*

PENSAMIENTO. *El también.*

TIEMPO. *¿No hay estudio?*

PENSAMIENTO. *Ahí está el punto.*

INGENIO. *Si al Tiempo se lo pregunto
 y él no me lo dice, ¿quién,
 siendo el mejor maestro nuestro,
 me lo ha de decir?*

PENSAMIENTO. *Bien dice.*

TIEMPO. *Mejor maestro, y más felice,
 y en discípulos más diestro
 hay.*

INGENIO. *¿Quién?*

TIEMPO. *¿Dios no es mejor maestro?*

PENSAMIENTO. *Buen viejo, aténgome a vos.*

TIEMPO. *Ingenio, a estudiar en Dios.*

INGENIO. *A no ser ése mi intento
 anduviera el Pensamiento
 vacilando entre los dos;
 y para que descansar
 pueda, dime claro ¿en qué
 la vida del trigo fué
 a la de Cristo ejemplar?*

TIEMPO. *Eso con volver a estar
 a la mira lo sabrás,
 y quizá lo lograrás...*

INGENIO. *Di.*

- TIEMPO. *Tiempo al tiempo dando,
el tiempo aprovechas cuando
le enseñas a los demás. (Vase.)*
- INGENIO. *¡El tiempo aprovecharé
cuando a los otros lo enseñe!
¿Cómo es posible me empeñe
a enseñar lo que no sé?*
- PENSAMIENTO. *Eso ha de decir la Fe.*
- INGENIO. *Fuerza es; pues si no concede
ella su favor, ¿quién puede
vencer esta interior lid? (VI, 107-8.)*

La Historia puede relatar los pasajes de la vida de Cristo, pero sólo la fe puede iluminar y satisfacer la mente en cuanto a su significado. La razón, por sí sola, es incapaz de elucidar las Escrituras. Ahora puede el *Ingenio*, utilizando los ojos de la Fe, continuar su meditación (y, representándola en escena, instruir al auditorio); Cristo se aparece afirmando su Divinidad, pero es rechazado y abandonado por los dirigentes de su Pueblo. El *Ingenio* se adelanta para confesar su fe en El, pero la súbita comprensión de que entre Cristo y él puede alzarse la barrera de su indignidad intelectual le hace retroceder —la *Noche* se ha interpuesto entre ellos:

- NOCHE. *Pues no des paso adelante,
que no has de ir tras él.*
- PENSAMIENTO. *Iré
yo sin él.*
- NOCHE. *Tampoco pases,
que ni aun con el Pensamiento
le has de seguir.*
- PENSAMIENTO. *Será en balde,
porque a mí todos me tienen,
mas no me detiene nadie. (Vase.)*

NOCHE. *Dice bien, que al Pensamiento
nadie ha habido que le pare,
y al Ingenio sí.*

INGENIO. *¿Quién eres
tú para que me embaraces
el paso?*

NOCHE. *La culpa soy
de tu ignorancia, bastante
rémora para que no
oses ni verle ni hablarle.*

INGENIO. *¿Cuándo fueron del Ingenio
culpas las dificultades?*

NOCHE. *Cuando tocaron en fe.*

INGENIO. *No tu malicia se engañe,
porque yo siempre la tuve... (VI, 109-12.)*

Sus dudas eran dificultades de la humana comprensión operando sobre su propio círculo, pero sin intervenir en el de la fe. Proclama su creencia por una profesión de fe en la Divinidad de Cristo, en su Sacrificio Redentor y en la Eucaristía y, así ayudado, puede el Pensamiento desarrollar en la escena el drama de la Redención. Como éste queda consumado al ser segado el trigo y transformado el grano en Pan de Vida, pregunta el Tiempo:

*¿Quédate algo que saber,
Ingenio?*

INGENIO. *No, sino mucho
que admirar.*

.....

PENSAMIENTO. *A mí mucho que pensar. (VI, 117.)*

La teoría dramática que hemos trazado aquí hasta llegar a

su punto culminante, juntamente con la técnica que ejemplifica la práctica, es tan lúcida y tan superiormente inteligente que cuanto más reflexionamos sobre ella mayor es nuestra admiración. Cuando ambas, además, teoría y técnica, son utilizadas de una forma tan emocionante y con tal fuerza como en *El Día Mayor de los Días*, la alabanza resulta casi impertinente. Sólo nos queda asombrarnos de la imbecilidad de los críticos que creyeron poder burlarse de la sinrazón dramática de Calderón o censurar su falta de originalidad.

Nos queda por llamar la atención sobre otro aspecto de su técnica. En la mayoría de los *autos* en que es utilizado, el personaje que imagina y evoca la acción dramática es el Diablo. Calderón nos lo presenta: bien elaborando un nuevo proyecto para lograr la destrucción moral de la humanidad y examinando en su imaginación las probabilidades de éxito que pueda tener; bien siguiendo los acontecimientos de la historia humana, emsamblándolos, tratando de averiguar a lo que cada uno de ellos conduce y a qué fin los encamina la Providencia; amparándose de uno de ellos y tratando de prever su curso futuro del que procura desviarlo en su imaginación para que llegue a ser útil a sus propios fines:

... por ver si conjeturando
(que mal pudiera sabiendo)
podría antever el daño
para salirle al encuentro,
ya que no a impedir la causa
a perturbar el efecto (47).

Un ejemplo de la primera clase de *autos* es *No hay más Fortuna que Dios*. El Demonio ha comprendido que una de las debilidades humanas que mejor pudiera utilizar para sus fines es el descontento que tienen los hombres de su posición social y su deseo de mejorarla. Decide, por lo tanto, maquinarse un plan que

le permita sacar el mejor partido de este descontento. El conjunto de la acción dramática representa este plan a medida que lo va construyendo en su mente e imaginando sus resultados en la práctica (los términos en que define la ideación y la nueva figura de dicción que introduce merecen ser notados):

*Y para que mejor puedan
mis cautelosas industrias
hoy explicarse, he de usar
la retórica figura
que llaman suposición
aquellos que se dibujan
en su fantástica idea
la imagen de lo que estudian;
a cuyo efecto supongo
que de ese monte las duras
entrañas son el nativo
seno que en su centro oculta,
antes de ser, al humano
género
Supongo, después, que nace
en él un árbol, de cuyas
ramas pendientes están
todas las insignias juntas
de que el humano comercio
para sus oficios usa.
Supongo que a sombra de esta
copa los que aun no las puras
luces gozaron del día,
en trémula noche obscura
dormidos yacen. Supongo
que la Justicia sacuda
con su vara aquellas hojas, etc. (IV, 136-7.)*

Cada "suposición" va presentándose en escena y actuando de acuerdo con su pensamiento a medida que va elaborando el resultado probable de su experimento teórico.

Las Ordenes Militares es un ejemplo del segundo tipo. La *Culpa* ha visto a un hombre nacido en un mundo en el cual se han cumplido todas las profecías mesiánicas. No puede, sin embargo, estar segura de si este hombre es el Mesías, y con objeto de dar alguna certidumbre a su conjetura y trazarse una línea de conducta para el caso de que resultara justificada, evoca en su imaginación las profecías pasadas y los simbolismos proféticos para, ensamblándolos, tratar de penetrar su misterio y prever el futuro al que parecen apuntar:

... tengo
procurando apurar este
místico sentido (puesto
que sola la conjetura
es concedida a mi ingenio),
de reducir a un dictamen,
a un discurso, a un pensamiento
la experiencia, para ver
si en representable objeto
de metafórica frase
tantas confusiones venzo.

.....
Supongamos, pues, que el Mundo
es un Monarca Supremo.

.....
Supongamos que este Joven
es, pues no le conocemos,

.....
un soldado de fortuna.

*Y para que desde luego
la idea empiece, supongamos, etc. (I, 103-4.)*

Siguiendo las implicaciones de estos supuestos busca con ansiedad un indicio de que se vuelven a su favor. Pero todo va desarrollándose de la forma más contraria a sus deseos, y exclama:

*¡Oh, nunca hubiese mi idea
asentado aquel principio
de que en mística apariencia
de representable objeto
anticipar tiempos pueda
la imaginación! ¡Oh nunca
reducido (¡ay de mí!) hubiera
alegóricos sentidos
a prácticas experiencias!*

.....
*Por donde pensé cobrarme
me destruí; mas, ¡ay necia!,
que si callaran las dudas
no hablaran las evidencias (I, 125-6.)*

Nunca, en ninguno de estos autos, se desarrolla la acción de la manera deseada por el Demonio.. ¿Cómo, si son estas alegorías de su propia invención, no consigue desarrollar una sola que se termine con su imaginado triunfo? Porque, dice Calderón, no puede el Demonio, por su propia naturaleza, albergar esperanza de éxito, aunque no puede dejar de desearlo. En cada caso empieza desarrollando su idea con una nueva esperanza; pero, invariablemente, se ve abocado a la decepcionante comprobación de un fracaso cuyo carácter de inevitable tiene que reconocer espontáneamente, ya que el fallo de sus planes no es debido a la intervención de un poder superior (puesto que él es el único agente

activo), sino al irremediable sufrimiento de la desesperación a que él mismo se ha vocado. Esto es lo que da tanta eficacia a esta técnica y hace del Demonio, dramáticamente, una figura mucho más trágica y de más fuerza que hubiera sido de otro modo, cuando se ve al fin obligado a gemir:

*¡Oh, nunca hubiera
de esta alegórica caza
inventado mi cautela
la metáfora! Pues no
sacar me ha servido de ella
más que el temor con que huyo... (48).*

IV

La fuerza de esta teoría dramática y su técnica justifican el género en su totalidad. Sin embargo, cada *auto* en particular queda solamente justificado en la medida en que sus conceptos puedan representar un aspecto importante de la vida. Bajo este punto de vista, los personajes que representan dichos conceptos no son esencialmente distintos de los personajes del drama corriente. Pero es tan ridícula la defensa que hace Lorinser de las abstracciones de Calderón, asegurando que todos los personajes de los *autos* son “hombres de carne y hueso”, dotados a menudo de más “vida” e “individualización” de las que puedan tener muchos personajes de los dramas seculares (49), como lo es la afirmación de Menéndez y Pelayo de que los *autos* apenas si pueden ser considerados como dramas por carecer de personajes “humanos”. Las abstracciones dramáticas de Calderón no son ni humanas ni inhumanas, no son vivas ni individualizadas; son creaciones poéticas y dramáticas.

Un personaje individualizado ha quedado definido en litera-

tura como una creación edificada por medio de una progresión de características concatenadas, cuya coherencia existe sólo en un determinado conflicto y no fuera de él. En este sentido no existen personajes en los *autos*. Pero hay en el teatro otros personajes llamados personajes-tipos. Estos se definen como creaciones de las cuales se ha excluído todo rasgo que no contribuya a ilustrar una determinada idea moral. Tartufo no necesita apenas ser modificado bajo ningún aspecto para incorporarlo a un *auto*; bastaría cambiarle su nombre por el de *Hipocresía*. Muchos de los personajes calderonianos son de este tipo; por ejemplo: *Hermosura*, *Discreción*, *Avaricia*, etc. No son ni inhumanos, ni vivos, ni individuos; son solamente personajes dramáticos destinados a ilustrar ideas morales. El *Hombre* o la *Naturaleza Humana* no son más que ampliaciones de este mismo principio. Sin embargo, Calderón transforma también en personajes todas las ideas que tienen una aplicación moral correspondiente a algo real en la vida humana (por ejemplo, *Pensamiento*, *Entendimiento*, o Daniel representando a la *Conciencia* en la *Cena de Baltasar*) o que pueden ser un motivo de las acciones humanas (por ejemplo, *Vanidad* e *Idolatría* en el mismo *auto*). Asimismo, tampoco estos personajes son ni humanos ni inhumanos; pero tienen virtualmente el mismo grado de realidad que los personajes-tipos: representan ideas que reconocemos de un alcance tan real y tan evidente como la idea de la Hipocresía. Son, por lo tanto, personajes dramáticos en cuanto cumplen la función referida; contribuyen a la acción ilustrando la idea del dramaturgo y están coherentemente relacionados entre sí de una manera que siempre concuerda con la realidad que hemos convenido en concederles. Pueden interesarnos por adaptarse a nosotros tan íntimamente, más íntimamente a veces que los tipos dramáticos normales cuya validez no tratamos de discutir. El crítico o el lector puede legítimamente decidir que no se adaptan a él en forma tal que le hagan aceptables las conclusiones del dramaturgo; pero nunca podrá negar que

carecen en absoluto de eficacia. Si, a pesar de todo, dejan de interesar a algunos lectores, será: bien porque las ideas que representan no les son familiares; bien porque no congenien con los sentimientos religiosos que contienen y los análisis morales que ofrecen. En tales casos la falta de interés deberá ser atribuída a quien realmente corresponda.

Al mismo tiempo debemos reconocer el hecho de que hay algunos *autos* que, a pesar de consagrar mucha paciencia a su estudio, apenas nos desvelan algún significado. Su técnica resulta tan enrevesada que a veces parece como si Calderón se entregase a ella por puro gusto de la complicación, empleando toda su ingeniosidad en encerrar un tema dogmático en una alegoría que no solamente no sirve para destacar el profundo significado del dogma, sino que tiene tan poca analogía con él que la única razón que le pudo inducir a utilizarla sería la satisfacción de conseguir lo aparentemente imposible, así como el deseo de ofrecer a su público el aliciente de nuevas sorpresas intelectuales. Es éste un peligro en el umbral del cual siempre estuvieron los autores conceptistas, y que todos ellos traspusieron en algún momento. El mismo reproche de exceso de complicación se puede hacer a veces a los personajes. Un buen ejemplo lo tenemos en *La Humanidad Coronada de las Plantas* (1644). Los personajes se llaman aquí: el *Espino*, la *Morera*, el *Olivo*, el *Cedro*, el *Laurel*, el *Almendro*, el *Roble*, el *Trigo* y la *Viña*. La loa explica la imagen en que está basada la alegoría.

*Venid, virtudes bellas,
y plantemos al Hombre,
místico árbol,
en el jardín florido de la Iglesia. (V, 70.)*

*Pues ya como árbol el Hombre
plantado en tal jardín queda,*

*ni le arranque la malicia,
ni le agoste la soberbia;*

y a lograr vengas
por flores a las virtudes,
por frutos la vida eterna. (V, 76.)

Pero una imagen poética, aunque aceptable, no conviene necesariamente a una alegoría dramática. El tema del *auto* es el dogma de la Redención, y los personajes que requiere son el Judaísmo, el Paganismo, la Herejía, la Ley Natural y la Ley de la Gracia. Para adaptarse a la imagen han de ser transformadas en árboles y plantas, pasando por la gradación intermedia de las virtudes. El Judaísmo representa la Justicia y se convierte en el Espino; el Paganismo, el Honor, y será el Laurel; la Herejía, la Abundancia, y el Roble; la Ley Natural, la Paz, y el Olivo; la Ley de la Gracia, la Humildad, y queda simbolizada por el Trigo y la Viña. El propósito de la acción alegórica es demostrar que la humildad es la base esencial de la vida cristiana, virtud de la que Cristo, por su vida humana, hizo como la corona de todas las demás virtudes, y en comparación de la cual ninguna otra es aceptable como cimiento de la Gracia. Y puesto que el símbolo supremo de la humildad es el Pan y el Vino de la Eucaristía, las virtudes que representan las religiones no cristianas deben estar también simbolizadas por plantas y árboles, y el mismo Cristo aparece como uno de ellos: el Cedro. La alegoría —como ocurre siempre en Calderón— no es tan lejana que su propósito se nos escape; su punto flaco consiste simplemente en que, en realidad, no hay tal alegoría: ni constituye por sí misma una acción dramática, ya que el certamen entre las plantas no corresponde a algo real en el reino vegetal; ni sirve para hacer resaltar el significado de la idea original que, a no ser por la alegoría, hubiera pasado completamente inadvertida. El truco consiste sencillamente

en llamar una cosa por otro nombre; pero sin presentarla por ello bajo otra luz. Esta alegoría es, sin duda, ingeniosa —casi nos atreveríamos a ir algo más lejos y decir que es pintoresca—; pero, en el aspecto dramático, carece de vida y es inoperante y retorcida.

V

La habilidad de Calderón no abarca tan sólo el aspecto intelectual que hemos venido examinando hasta aquí. En su empeño de asegurarse de que su auditorio ha comprendido lo que quiere significar, y como no dispone de la garantía de la verosimilitud, apela, no solamente a constantes paréntesis explicativos y apartes (50), sino también a varios recursos técnicos en la agrupación y movimiento de sus personajes y a la decoración de la escena. El único aspecto de la representación de sus autos en el que no tiene intervención es la música. Todo lo demás debía ajustarse a un plan unificado y, por lo tanto, no podía ser confiado a un director de escena. En sus textos se hallan sus instrucciones para los vestidos de los personajes y en las “memorias de las apariencias” sus descripciones, abarcando con frecuencia los más pequeños detalles de la pintura, de los fondos y de las figuras simbólicas que debían colocarse en los carros (51).

La identidad de los personajes es revelada, naturalmente, por el diálogo; pero con objeto de que no se les confunda durante el desarrollo de la acción los viste invariablemente de una manera especial (el color de los vestidos es a veces importante) (52), o les hace llevar un distintivo. La Vista llevará un espejo; el Oído, un instrumento musical; el Olfato, una bandeja de flores; el Gusto, una de frutas; el Tacto, un vellón (*El Jardín de Falerina*). Cuando una mujer aparece en escena llevando una copa de oro y sentada sobre una hidra de siete cabezas coronadas y ceñidas por siete riendas, de las que tiran siete hombres (*A María el Co-*

razón), los espectadores no pueden tener la menor duda respecto a su identidad y la de sus compañeros. Tampoco pueden dejar de reconocer a los cinco personajes que en *La Inmunidad del Sagrado* aparecen agrupados de esta forma: “Salen los cuatro Elementos asidos a una cadena que los unirá a todos cuatro, y el Mundo en medio del globo que forman”; pero en este caso la agrupación sirve a un propósito adicional, ya que representa la cárcel del mundo, en la cual yace aprisionada la humanidad pecadora: el Hombre quedará más tarde sujeto a las cadenas que unen a los Elementos y será atado al dolor y al sufrimiento de la vida.

El simbolismo pictórico se hace así más complicado cuando no sirve a los fines de identificación, sino que es ilustrativo del tema de que trata el *auto*. En *El Lirio y la Azucena* los dos personajes *Brazo Secular* y *Brazo Eclesiástico* aparecen sosteniendo un globo coronado por el símbolo de la Eucaristía; cinco cintas penden de la Hostia y van a enrollarse alrededor del globo —la Iglesia llenando el mundo con la Gracia por medio de los Sacramentos que administra—. A menudo el mensaje de un *auto* queda indicado por medio de un efecto dramático inesperado, asociado a este simbolismo. En *Las Ordenes Militares* el Carro de la Gracia es contrapuesto al del Mundo: el primero contiene “un pelícano con sus polluelos, herido el pecho”, y el segundo “un pavón grande y hermoso, bien imitado en los colores de las plumas y rueda”. Al terminar el *auto* el pelícano se abre para mostrar a la *Gentilidad* que ha aceptado la Gracia, mientras el pavo real lo hace dejando ver al Judaísmo “vestido de cadáver”. Un ejemplo particularmente delicioso ocurre también en este mismo *auto*: “Con música ábrese un carro que será un jardín lleno de ángeles con los atributos de Nuestra Señora, y entre ellos la Naturaleza (Humana) en elevación.”

La estructura de la escena, con carros que podían abrirse y cerrarse a voluntad, sin ocultar la vista del escenario, se prestaba

perfectamente a esta utilización simbólica de la escenografía; pero, en cambio, era inadecuada para los efectos realistas que requería a veces la acción. Calderón vence esta dificultad representando la escena impresionísticamente, de una manera en perfecto acuerdo con el carácter "fantástico" de la representación. En *El Pintor de su Deshonra* introduce el Diluvio: "Salen el Mundo y la Naturaleza (Humana) asidos de una tabla y caen al suelo"; "levanta la tabla y en ella se verá pintada el Arca." En *El Viático Cordero* la nube que precede a los Israelitas en sus peregrinaciones por el desierto es representada de esta forma: "Descúbrense en su carro el segundo Angel, dentro de una nube elevada sobre una columna, con una bandera azul toda pintada a nubarrones"; y la columna de fuego, así: "en otra columna se ve el Angel primero en una nube, con una hacha encendida en la mano."

Un ejemplo de la notable manera que tiene Calderón de utilizar este simbolismo escénico, con objeto de dar claridad a los dogmas teológicos cuya alegoría trata de poner en acción, lo podemos encontrar en *El Diablo Mudo*. La presentación de la Encarnación es preparada por la siguiente decoración y plan escénico. La Naturaleza Humana se encuentra en medio del escenario:

"... cuando lo dicen los versos, se abre un globo celeste, que será uno de los carros, y arroja de sí, hasta el tablado, una escala con ángeles en acción de bajar por ella, y en lo alto se ve un trono de resplandores en que está la Naturaleza Divina, la cual, por canales de elevación, ha de bajar al tablado cuando lo digan los versos... Abrese el otro carro, que será un globo terrestre, y se ve sentado en otro trono de flores el Amor de Peregrino, la mano en la mejilla, como dormido; y en elevación, también de canales, baja a su tiempo, por otra escala, cuyos ángeles estarán en acción de subir". (VI, 170, 171-2.)

Las escaleras descritas representan la Escala de Jacob toma-

da como símbolo de la Encarnación: los ángeles descendentes ejemplifican la Naturaleza Divina de Cristo, que baja a la tierra para unirse con su Naturaleza Humana e, inversamente, los ángeles ascendentes representan su Naturaleza Humana elevándose al Cielo para unirse con la Divina. Al mismo Cristo se le representa dormido, ya que su Encarnación no ha tenido lugar aún.

Este simbolismo facilita además la puesta en acción del dogma por la colocación simbólica y los movimientos de los tres personajes que representan a Cristo. El Peregrino y la Naturaleza Divina descienden al escenario y “tomando el Peregrino de la mano a la Naturaleza (Divina) se acerca a la Humana, y ella se retira con temor y reverencia”. Esperan su consentimiento, y cuando ella dice: “He aquí a la Esclava del Señor...”, la Naturaleza Divina la abraza y el Peregrino se coloca entre ellas. Toma entonces un velo y cubre el rostro de la Naturaleza Divina, que queda oculta de este modo a los ojos humanos, y Cristo es ya sólo aparente como hombre. Más adelante es simbolizada la Pasión de esta manera: El Judaísmo golpea al Peregrino, pero la Naturaleza Humana se interpone, recibiendo el golpe y cayendo en los brazos del Peregrino:

“La Naturaleza Divina se está suspensa y elevada, y el Peregrino, con ansias de muerte, cayendo y levantando, toma una punta del velo con que la Naturaleza Divina tiene cubierto el rostro y se va desplegando el velo, a tiempo que la Naturaleza Humana tomando (*sic*) la otra punta, de suerte que se vea la Divina entre los dos, pendiente de ambos, descubierto el rostro.” (VI, 187-8.)

La Divinidad de Cristo se manifestó por el fenómeno que siguió a su muerte: cuando se rasga en dos el velo del Templo es arrancado el velo que cubría el rostro de su Naturaleza Divina.

Este simbolismo expresado por medio de la agrupación y movimiento de los personajes, aunque es a menudo muy sencillo, es siempre eficaz. En *Llamados y Escogidos*, la Sinagoga, dudando entre aceptar o no las reclamaciones de Cristo, acaba finalmente

por decidirse: "Ya he caído — en la verdad", exclama, pero la dirección de escena agrega: "Cae, y la detiene la Mentira" (I, 328). En *Las Ordenes Militares* se ilustra el dogma de la Inmaculada Concepción de la siguiente manera: "Ha de haber en uno de los carros una puerta, que ha de estar cerrada, y queriendo adelantarse la Culpa a abrirla y entrar por ella, llega primero la Gracia, y llevando consigo a la Naturaleza (Humana), al llegar la Culpa, las dos la cierran la puerta" (I, 118) —la puerta representa "la entrada del mundo"—.

En los últimos *autos* este simbolismo es a menudo más sutil y complicado. El protagonista de *A María el Corazón* es un Peregrino camino de la Santa Casa de Loreto. Es importunado por distracciones y tentaciones de todas clases, representadas en escena por luchas constantes entre él y su Pensamiento. Este corre alocadamente por todo el escenario; el Peregrino le persigue; logra capturarlo y sujetarlo un momento; pero se le vuelve a escapar. Mas cuando el Peregrino se absorbe en la oración, el Pensamiento, que ha estado "dando vueltas" incesantemente, "se queda en suspenso" y le sigue después, sumiso. Tantos peligros les amenazan en la última jornada de su peregrinación que los dos tienen que luchar una vez más; pero en esta ocasión es el Pensamiento el que trata de detener al Peregrino para evitar sus temeridades. Este logra zafarse, y habiendo vencido así la tentación de abandonar el viaje, puede despedir al Pensamiento ("sale huyendo el Pensamiento") mientras que él cae víctima de los peligros que su Pensamiento había previsto. Cautivo del Orgullo, es encadenado a los rémos de la galera del Pecado Original —el cuerpo está sujeto a todas las flaquezas de la carne—, pero éstas pueden ser vencidas si se pone la mente en María. Cuando el Peregrino llega por fin a Loreto encuentra a su Pensamiento esperándole allí. Reunidos —ahora que ha sido alcanzada la meta a la que el Peregrino ha aspirado tenazmente— se abrazan los dos.

En *El Pastor Fido* (III, 364-6) la *Naturaleza Humana*, enva-

neceida por los halagos del Pecado, es inducida a comer la manzana, que cree ha de hacerla dueña de la vida, gracias al conocimiento total que le ofrece:

*Por ser humana, me inclina
mi espíritu a ser divina.*

“Va hacia la manzana, como guiada de la Voluntad”; pero la Gracia las separa y sujeta fuertemente a esta última. Esta resistencia sólo sirve para empujar a la Naturaleza Humana a dar un nuevo paso: envía delante de ella a su Deseo; pero éste también es detenido por la Gracia, y por último, a su Apetito, que encuentra la misma obstrucción. Es decir, primero comprende que el objeto es apetecible, después desea los medios necesarios para conseguirlo:

*... a cuanto
la Voluntad la propone
el Deseo es quien dispone
los medios...*

y, finalmente, se propone su logro. Pero sabe que al tratar de conseguir el dominio sobre la vida, debe renunciar a someterse a la Ley de Dios. No sólo se interpone la Gracia entre ella y su deseo, sino también la Obediencia; no puede desear la realización del acto sin rechazar primero a ambas. —“Aparta de sí a las dos, cayendo al suelo la Obediencia, y la Gracia se retira”—. Sin embargo, la manzana está sujeta a una cinta a cuya extremidad, sostenida por el Pecado, va atado “un áspid”: “Va la Culpa retirando la manzana, y ella tras ella, y al echarla la mano huye hasta dar en la cueva, que será la boca de una culebra.” Cuando la Naturaleza Humana, llevada así al destino al que deliberadamente ha cerrado los ojos (puesto que solamente miraba a uno de los extremos de la cinta), se detiene para coger la manzana, cae en los brazos de Satán, que se la lleva

*Al encanto de esa cueva
que es la cárcel de tu Culpa.*

Cuando más tarde reaparece en escena, es de esta forma: "... salen... la Voluntad, el Apetito y el Deseo como trayendo a la Naturaleza, cubierta el rostro con un cendal negro, ligadas las manos con tres *colonias*, tirando cada afecto de la suya...". Al principio era ella la que los conducía, pero al tratar de ser la dueña de la vida ha perdido el imperio sobre sus pasiones, que entonces tenía, y se ha convertido en su esclava ciega.

El más asombroso ejemplo de esta "savante architecture", como tan acertadamente la llama M. Thomas, se encuentra, sin embargo, en *Lo que va del Hombre a Dios*; pero para ello remitimos al lector al admirable análisis de este crítico (53). Es evidente que Calderón vencía con enorme talento todas las dificultades inherentes al drama conceptual, dotando sus conceptos de excepcional plasticidad y utilizando con notable vivacidad todos los recursos de la escena de una manera que ningún otro dramaturgo ha sido capaz de hacer. Bajo el dominio de su lúcido y disciplinado pensamiento, el drama fué enriquecido y no falseado por la repulsa de la verosimilitud. A pesar de lo espléndidas que son algunas de sus comedias, podemos imaginar hasta qué punto se habría visto restringido si la tradición medieval de las Moralidades no hubiese perdurado hasta su generación.

Resulta patente, a la vista de todos los aspectos de su teoría y de su técnica que acabamos de examinar, lo absurdo de esta observación de Menéndez y Pelayo: "el género es de suyo convencional y artificioso, y sujeto a un molde y a un patrón adoptados desde antiguo, y en que era difícil hacer nada original ni nuevo" (54). Si existe convencionalismo en los *autos* de Calderón —y esto es innegable— no es ciertamente con relación a las formas preexistentes dadas por la tradición que él siguió: existe

solamente dentro del cuerpo de su propia obra, en convenciones establecidas por él mismo. La gran cantidad de *autos* que se vió obligado a escribir hacen inevitables algunas repeticiones; pero sería injusto regatearle la indulgencia crítica que él mismo solicita para este aspecto de su obra (55). Además —y esto es más importante— no debemos dejar que la sensación de convencionalismo que estas repeticiones producen nos impida comprobar el hecho de que por toda la larga serie de sus *autos* corre una vena de constante superación y renovación de sus recursos, desde las primeras producciones hasta las de los últimos años de su vida, como triunfalmente lo demuestra *El Día Mayor de los Días*.

Sin embargo, superación y renovación afectan apenas a la estructura dentro de la cual trabaja. Flexible en los detalles, la línea general tiende a permanecer rígida. No puedo menos de pensar que Calderón consideraba de más importancia salvaguardar esta rigidez que evitar repeticiones innecesarias. Particularmente en este aspecto de su producción toda su técnica como artista está caracterizada por una estricta disciplina. Habiendo encontrado su fórmula, evita nuevos experimentos y no cesa de trabajar en ella, quitándole flexibilidad en su deseo de lograr un equilibrio más perfecto y una mayor precisión. Esta rigidez en la forma es, a mi entender, una cualidad artística. Nos ha dado indudablemente *autos* que son mecánica y fastidiosamente imitativos unos de otros; pero nos ha dado también sus obras maestras, las cuales no se habrían llegado a lograr en toda su perfecta y equilibrada complejidad sin estas restricciones en su estructura y esta constante reiteración de los materiales empleados. E incluso esta disciplina no habría dado tan fructíferos resultados sin el constante escrutinio de los motivos y fines de su arte, engastados en la cuidadosa elaboración de su teoría dramática. Desde el principio al final, su técnica de artista merece plenamente el nombre que él mismo le dió: *ciencia*.

*Yo soy la dulce Poesía,
en cuyo acorde ejercicio
don celestial es lo infuso
siendo ciencia lo adquirido... (56).*

Existen, igualmente, aspectos estilísticos demostrativos de esta rígida y disciplinada técnica. Escenas enteras están construídas de acuerdo con un modelo métrico fijo, alrededor de un *leit-motiv* que se desarrolla y repite a intervalos regulares. El modelo es invariablemente simétrico, equilibrándose y contrastándose unas con otras las diferentes partes. Esta simetría se encuentra también en menor escala en sectores del diálogo, donde, sin embargo, es a menudo reiterativa. Esta reiteración de los modelos puede, aparentemente, desvirtuar su fuerza, pero debemos recordar, al leer los *autos*, que son en gran parte, y más especialmente los últimos, verdaderos *libretos*. Lo que en una lectura superficial puede parecernos como una tirada tediosa y reiterativa, adquiere vida si al leerla recordamos que debemos considerar la obra como una *ópera*. De la misma manera que Calderón hacía que los decorados, los trajes y los movimientos escénicos sirvieran a su fin dramático, adaptaba también su estilo a las exigencias de la música coral, dando, por lo tanto, al diálogo una simetría y un equilibrio admirables y generalmente muy eficaces. Cada uno de sus *autos* constituye un todo artístico unificado.

Traducción de CARLOS R. DE DAMPIERRE.

(1) A. Bonilla y San Martín: *Las Bacantes*, pág. 139. Cf. también Fitzmaurice-Kelly: "El *auto* es una comedia en un acto... *tratando exclusivamente* del misterio de la Eucaristía." (*A New History of Spanish Literature*, 1926, pág. 382.) Lo subrayado en estas citaciones es de mi mano.

(2) J. M. Aicardo, S. J.: "Autos Sacramentales de Lope", en *Razón y Fe* (1908), vol. XX, pág. 281.

(3) *Revue Hispanique*, vol. LXI, pág. 7.

(4) "Loa entre un villano y una labradora." *Obras* (ed. Academia), 1892, vol. II, pág. 141.

(5) Usaré, en adelante, la palabra "tema" en el sentido de argumento.

(6) Por ejemplo, el Maná milagroso es un símbolo profético del Pan de Vida. La Serpiente de Bronce que salvó a los mordidos por las serpientes de fuego, es una prefiguración de Cristo Redentor; reviste la figura indigna de una serpiente porque está establecido que una serpiente debe curar los daños causados por las serpientes; pero es de bronce y no real, porque si lo fuese tendría el veneno del pecado; así Cristo, aunque sin mancha, asume la figura de un hombre pecador, a fin de que los pecadores hallen alivio de su muerte. Isaac, el unigénito muy amado, transportando la leña sobre la que ha de sacrificarle su padre, es asimismo una figura mesiánica, etc.

(7) "Sacramentum altaris... est mysterium unitatis." (IV Concilio Laterano, 1215.) "Pignus praeterea id (el Sacramento de la Eucaristía) esse voluit futurae nostrae gloriae et perpetuas felicitatis, adeoque Symbolum unius gloriae corporis, cujus ipse caput existit, cuique nos, tamquam membra, arctissima fidei, spei et caritatis connexionione adscriptos esse voluit, ut idipsum omnes diceremus, nec essent in nobis schismata." (Concilio de Trento, Sesión XIII.)

(8) Una de las más descaradas afirmaciones de Fitzmaurice-Kelly es la siguiente: "Algunos autores trataron de rodear esta exigencia introduciendo figuras de Santos famosos por su devoción a la Eucaristía. Esto es un piadoso fraude. Tales comedias no son *autos* en manera alguna, sino "Comedias devotas". Calderón observa estrictamente todas las reglas y condiciones..." (Op. cit., pág. 383.) Habiéndose sacado estas reglas y condiciones de su propia cabeza, y no de un estudio de los *autos*, que no pudo haber leído, Fitzmaurice-Kelly atribuye tranquilamente a Calderón una escrupulosa honradez, cuando, en realidad, era responsable de escamotear una buena parte de esos piadosos fraudes a sus crédulos auditores.

(9) El carácter litúrgico del *auto* castellano, y que lo distingue del *misteri* catalán o valenciano, o de la comedia milagrosa en general, se explica ampliamente por las peculiares condiciones de su desenvolvi-

miento histórico. He tratado de ello en mis "Notes on the Religious Drama in Medieval Spain and the Origin of the Auto Sacramental", en *The Modern Language Review* (1935), vol. XXX, págs. 170-82.

(10) "... el Regocijo — es hoy principal afecto — del católico...". (*El Sacro Parnaso*, vol. V, pág. 16.)

(11) *Las Espigas de Ruth*, vol. VI, pág. 371.

(12) *Sueños hay que Verdad son*, vol. III, pág. 275.

(13) *Sueños hay que Verdad son*, vol. III, pág. 277.

(14) "... es asentado principio — en todas divinas letras — (de parábolas lo diga — la Sacra Página llena) — que lo invisible no es — posible que se comprenda, — y sólo para rastrearlo — da a lo visible licencia — de que en ejemplos visibles — lo no visible se entienda". (*El Nuevo Hospicio de Pobres*, vol. II, pág. 112.) "... es tan incomprendible — Dios, que en su inmenso poder — lo invisible ha menester — valerse de lo visible — para que el entendimiento — objeto visible tenga — y de lo invisible venga — en algún conocimiento". (*El Tesoro Escondido*, vol. IV, pág. 374.)

(15) "Debió Calderón saber casi de memoria la Sagrada Escritura, buena prueba de ello es la facilidad con que usa en su poesía de las palabras y pensamientos de aquélla" [Cardenal von Faulhaber: "Calderón maestro cantor de la Biblia en la Literatura Universal", publicado en *Zeitfragen und Zeitansgabe*, 4 auf. 1919, pág. 66].

(16) *La Vacante General*, vol. IV, pág. 274.

(17) Loa a *La Mística y Real Babilonia*, vol. V, pág. 248. Calderón no podía, por lo tanto, improvisar sus composiciones: "*Historia*: A este intento — mismo la Poesía nos diga — unos versos. *Poesía*: No me atrevo — a que sean buenos mandados — hacer de prisa, porque esto — de hacer versos ha de ser — prevenido con más tiempo..." (Loa a *El Verdadero Dios Pan*, vol. III, pág. 47.)

(18) Por ejemplo, acepta la concepción agustiniana, pero no tomista, de la Memoria como una de las Potencias del alma y la hace aparecer como personaje dramático al lado del Entendimiento y de la Voluntad. Pero no puede dramatizar la definición agustiniana de ella y le da, por tanto, un significado nuevo (y dramáticamente más importante) para el cual el sistema escolástico no ofrece justificación filosófica. Aparece, pues, como el personaje que dirige los pensamientos del Hombre hacia Dios por medio de los "acuerdos mortales" (el pensamiento de la muerte) y consecuentemente como uno de los grandes incentivos hacia la vida virtuosa. Calderón hace así de la Memoria un poder espiritual por medio del cual Dios ilumina la mente en una determinada dirección. En *La Nave del Mercader* (vol. I, pág. 241) *La Culpa* dice al *Demonio* del Hombre: " Dios, que clemente, que fiel, que benigno — busca su memoria para darle tu olvido".

(19) Ejemplos. *El Veneno y la Triaca*, vol. IV, págs. 218 y sigs.; *La Vida es Sueño*, vol. VI, págs. 22 y sigs.

(20) Ejemplos. *A María el Corazón*, y especialmente los dos autos

de la Inmaculada Concepción: *La Hidalga del Valle* y *Las Ordenes Militares*.

(21) "La lógica del poeta parecía muy sólida y llegaba a simular un sistema. Pero le faltaba a Calderón la tenacidad del filósofo, y con la tenacidad el método. En el mundo del pensamiento no llegó a construir nada original. Operó con pocas ideas fundamentales que encontró ya pensadas y desarrolladas." (*La vita è un sogno*, 1916, vol. II, pág. 37). "Todos los aforismos, todas las máximas filosóficas no llegaron a producir en su obra una verdadera filosofía. Logra, es verdad, condensar en su palabra el pensamiento ajeno, lo expone con aparente originalidad, pero no inventa y, sobre todo, no exprime el jugo a las ideas que aquel pensamiento contiene. Nada más apuntar en él la idea, cuando la recorta y la arroja lejos, y viene la esterilidad a ocupar el puesto de la fecundidad, aunque aparece disfrazada de razonamientos sutiles, a veces fastidiosos. De modo que las mismas ideas, por muy admirables y gallardas que sean, se hacen infructuosas. Esta incapacidad de desarrollo, ya observada por algunos, pero acusada con el excesivo ardor y con la incuria del poeta, es, en realidad, un defecto natural y, desgraciadamente, la negación de la profundidad misma" (vol. II, págs. 118-19).

(22) *Las Ordenes Militares*, vol. I, pág. 104. Resulta claro por el contexto que "metáfora" y no "realidad" es el sujeto de "entable". La ambigüedad, sin embargo, es susceptible de resolverse también en el otro sentido, ya que Calderón, como más adelante haré notar, usa la palabra "realidad" en dos sentidos: uno en que, como en este caso, denota la consecuencia de la "metáfora", y otro en el de producir o determinar la naturaleza de la "metáfora". Para una mejor elucidación de su teoría tomaré como primordial el primero de estos dos sentidos.

(23) *Tu Próximo como a Ti*, vol. VI, pág. 335.

(24) *La Viña del Señor*, vol. IV, pág. 173.

(25) *Psiquis y Cupido, para Madrid*, vol. I, pág. 280.

(26) *La Nave del Mercader*, vol. I, pág. 239.

(27) "Y así hallaremos que la misma dificultad que la lengua latina (para aprovechar en la cual es necesaria la memoria) tiene en juntarse con la teología escolástica, ésa se halla, y mucho mayor sin comparación, entre esta facultad y el arte de metrificar. Y es tan contraria del entendimiento, que por la misma razón que alguno se señalare notablemente en ella, se puede despedir de todas las ciencias que pertenecen a esta potencia... Y así tengo por cosa llana que el muchacho que saliere con notable vena para metrificar, y que con liviana consideración se le ofrecieran muchos consonantes, que ordinariamente corre peligro en saber con eminencia la Lengua latina, la Dialéctica, la Filosofía, Medicina y Teología escolástica, y las demás artes y ciencias que pertenecen al entendimiento y memoria." (*Biblioteca de Autores Españoles*, vol. LXV, págs. 448-9.)

(28) Para un tratado completo de epistemología tomista y la fun-

ción de la imaginación, véase al R. P. Phillippe: *Modern Thomistic Philosophy* (1934), vol. I, págs. 212-271, de cuyo libro me he servido aquí.

(29) *Summa Theologica*, I, qu. LXXXIX, art. 1, *ad resp.*

(30) *El Pastor Fido*, vol. III, pág. 350.

(31) *El Primero y el Segundo Isaac*, vol. II, pág. 342.

(32) *El Pintor de su Deshonra*, vol. I, pág. 391.

(33) *A María el Corazón*, vol. I, págs. 75-6.

(34) *Las Espigas de Ruth*, vol. VI, pág. 371. El análisis de M. Thomas sobre la teoría dramática de Calderón empieza y termina en este punto.

(35) *El Maestrazgo del Toisón*, vol. III, pág. 415.

(36) *El Nuevo Hospicio de Pobres*, vol. II, pág. 116 .

(37) Loa a *El Sacro Parnaso*, vol. V, pág. 3.

(38) *Las Ordenes Militares*, vol. I, pág. 104.

(39) *El Año Santo en Madrid*, vol. II, pág. 216.

(40) *La Vacante General*, vol. IV, pág. 274. Cf. también: "La retórica energía — allá en sus tropos penetra — que un sentido es de la letra — y otro de la Alegoría, — cuando explicarte pretende — con lo que se contradice, — pues siendo uno lo que dice — es otro lo que se entiende." (*El Tesoro Escondido*, vol. IV, pág. 374.)

(41) *El Tesoro Escondido*, vol. IV, pág. 373.

(42) *El Verdadero Dios Pan*, vol. III, pág. 52.

(43) *El Valle de la Zarzuela*, vol. IV, pág. 42.

(44) *Los Alimentos del Hombre*, vol. II, pág. 355.

(45) Es ésta una de las últimas obras de Calderón, escrita en 1678, cuando tenía cerca de ochenta años. En parte es una repetición de *La Siembra del Señor* (alegorización de la parábola del amo de la viña y los jornaleros) y al mismo tiempo un excelente ejemplo de cómo Calderón podía mejorar una obra ya de suyo buena. En el *auto* primitivo no hay indicio alguno de la compleja construcción que se le da en el último. En lo que sigue sólo trazo, naturalmente, un bosquejo técnico general, y ello no puede dar idea de la excelencia con que está tratado el tema. *El Día Mayor de los Días* es el más asombroso ejemplo de este tipo de argumento, tan popular en las comedias de Calderón como en sus *autos*, en el que el protagonista se convierte al Cristianismo (o llega, como en este caso, a una más clara comprensión de él) por medio de la elucidación dialéctica de un pasaje de la Escritura que le ha intrigado. Este tipo de argumento en las comedias ha sido tratado más bien sumariamente por J. M. de Cossío en su ensayo "Racionalismo del Arte Dramático en Calderón" (*Siglo XVII*, 1939, págs. 73-109). El Sr. Cossío apunta que Calderón lo tomó probablemente de la historia de la conversión del eunuco etíope por San Felipe (Actas, VIII), pero parece que le ha pasado inadvertido el hecho de que Calderón dramatizó este mismo episodio en su *auto El Cordero de Isaías*.

(46) Calderón su imaginó este personaje sólo unos pocos años antes, ya que aparece en *La Nave del Mercader* (1674). Pero el papel que en

ella representaba era muy diferente del que ahora le otorga. Bajo este nuevo aspecto hace ahora su primera aparición.

(47) *El Pastor Fido*, vol. III, pág. 346.

(48) *El Valle de la Zarzuela*, vol. IV, pág. 60. Con considerable ingenuidad, aunque no siempre de una manera muy convincente, hace Calderón usar al Demonio de un mito clásico como alegoría sobre la que basar su intento de prever el futuro. Véase, por ejemplo, *Psiquis y Cupido, para Madrid*. Los autos en los que emplea esta técnica son muy numerosos. Comprenden, por ejemplo, casi todos los últimos del Viejo Testamento, a partir de *La Primer Flor del Carmelo* (1649).

(49) Son todos igualmente hombres de carne y hueso, que se comportan del modo más natural y desenvuelto, en armonía con su sobreañadido carácter alegórico; son figuras realmente dramáticas provistas de vida e individualidad, que muchas veces faltan a los personajes humanos del drama profano [*Don Pedro Calderón*], *Geistliche Festspiele*, vol. I, págs. 54-55].

(50) Ejemplo. "Y advertid, que aunque haya sido — talento moneda, es cierto — que en aquesta alegoría — se habla del del alma, haciendo — de él moneda imaginaria. — Perdonad, doctos ingenios, — la advertencia, que yo hablo — a mayor abundamiento." (*El Gran Mercado del Mundo*, vol. IV, pág. 350.)

(51) Puede verse en Pastor Díaz: *Documentos para la Biografía de Calderón*.

(52) Tomó el color blanco para indicar la castidad, el azul para los celos, el verde para la esperanza, la púrpura para el amor, el oro para la fortaleza y el negro para la tristeza y la desesperación (*La Primer Flor del Carmelo*, vol. II, pág. 160), y vistió a los personajes de acuerdo con esta clasificación.

(53) En *Les Jeux de Scène*, etc. Este aspecto de la técnica de Calderón también adolece a veces de excesiva ingenuidad. Véase, por ejemplo, la escena, en *El Cubo de la Almudena* (vol. IV, pág. 318), en la que una argumentación sobre la transustanciación sostenida entre el Oído y el Entendimiento es conducida con espadas, así como con palabras. Calderón da instrucciones por las que los diferentes métodos de agresión y defensa en esgrima sirven para reflejar los ataques y las paradas de la argumentación, que se desarrolla en forma estrictamente escolástica. El mismo sistema, aunque algo más complicado, se utiliza en *La Divina Filotea* (vol. I, págs. 198-9).

(54) *Calderón y Su Teatro*, pág. 63.

(55) No solamente en su Prólogo se ve que Calderón no era insensible a esta repetición. En *El Pastor Fido* (III, 346) está Satán a punto de relatar el episodio de su rebelión y caída cuando se detiene bruscamente y dice: "... pero esto — tantas veces *por preciso* — repetido en este puesto — no es hoy del caso...". El que Calderón podía desentenderse y reírse del convencionalismo que él mismo se imponía se comprueba en los comentarios irónicos ocasionales de los que pocos de los

personajes tópicos y efectos de los autos están exentos. Satiriza a veces no sólo su estilo culterano, en general, sino también las frases tópicas del lenguaje "diabólico" peculiar a los *autos*. Se permite burlarse de sus largos parlamentos e incluso (aunque a veces con demasiada impertinencia) de la forma convencional de tratar los temas. (Véase, por ejemplo, *Lo que va del Hombre a Dios*, vol. III, págs. 14, 38).

(56) Loa a *El Sacro Parnaso*, vol. V, pág. 3. La analogía está hecha para distinguir entre las virtudes "infusas" (sobrenaturales) y las "adquiridas" (naturales): siendo las primeras aquéllas que sólo pueden ser provocadas por la gracia, y las otras aquéllas que el esfuerzo del hombre es capaz de obtener. El contexto se refiere a la poesía inspirada de la Escritura: revelación divina es lo "infuso", pero puesto que incluso la poesía inspirada es en su aspecto técnico una actividad humana, está vinculada (como toda poesía) a un esfuerzo intelectual: dominio de las reglas y a una estudiada y disciplinada habilidad.

LAS ARMAS Y LAS LETRAS

POR

CONZALO MENÉNDEZ-PIDAL

VIEJO es este tema en la literatura nuestra. Unas veces se tomó como contrastación de términos antagónicos; otras, se juzgó que armas y letras debían sumarse en el individuo. Pero aquí no voy a razonar sobre lo preferible de una de las tesis, ni sobre la preeminencia de este o de aquel término, sino que viendo lo que en el terreno de nuestra historia testificaron los españoles con sus obras, procuraré deducir lo que de característico hay en el planteamiento de la cuestión por los españoles y lo que en él puede tomarse como rasgo peculiar hispánico.

Los caballeros y literatos de la Edad Media.

Es notable de por sí el número de caballeros que del siglo XIV en adelante surgen en nuestro campo literario.

Partiendo de don Juan Manuel (alas que empuñan espadas fueron su divisa), nos iremos encontrando con Alfonso XI, el vencedor de los benimerines y autor de esa canción llena de li-

rismo "En un tiempo cogí flores — del muy noble Paraíso". Después nos saldrá al paso Juan Fernández de Heredia, Comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén, soldado en la guerra de los Cien Años, herido en la batalla de Crecy (1346), prisionero de los turcos (1381-84) en la expedición de Patras, autor de la *Gran Crónica de los Conqueridores* y de otras obras históricas y promotor también de un primer renacimiento aragonés. En la misma guerra de los Cien Años tomará parte tiempo después Gutierre Diaz Games, el relator de las hazañas de su señor don Pero Niño.

Pero volviendo al siglo XIV, podemos encontrar todavía a un don Pero López de Ayala, historiador y poeta, que en Nájera combate contra la caballería del Príncipe Negro, que en Aljubarrota cae prisionero y que en el cautiverio escribe su *Rimado de Palacio*, donde se mezclan los "versetes de antiguo rimar" con los metros nuevos de arte mayor. Y el siglo acaba con don Pero González de Mendoza, que poetiza entre las campañas caballerescas.

Ya en el XV continuaremos hallando otros miembros de la misma familia de ese González de Mendoza: primero, a don Pero Vélez de Guevara, caballero poeta, uno de los representantes de la vieja escuela gallego-castellana; poco después a su sobrino don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.

Pero he aquí que hemos llegado a un personaje en donde no sólo se suman mayores letras y armas, sino en el que la cuestión de *armas y letras* se hace consciente.

¿Las letras empecen las armas? Esta es la pregunta que el Marqués de Santillana siente actualizada en el día que pone prólogo a sus *Proverbios*. Santillana, el autor de aquella obra, es un caballero; por consagrar parte de su actividad a la literatura hay quienes dicen que desmerecerán sus actividades guerreras y él sale al paso de semejante suposición: "la ciencia non embota el fierro de la lança, nin faze floxa la espada en la mano

del caballero" (1). Y esta afirmación puede estar satisfecho de haberla dejado demostrada con los hechos: el Santillana lírico de las serranillas, el poeta alegórico, el primero en historiar las literaturas románicas, es el Adelantado frente a los moros en Jaén y Murcia, el que "entró Huelma a sacomano".

Postrimerías medievales.

Es sintomático que frente a la misma fortaleza de Huelma se haya armado caballero otra gran figura de nuestras letras; Mosén Diego de Valera, el futuro cronista de los Reyes Católicos, que no sólo combatió en escenarios peninsulares, sino que en lejanas tierras europeas luchó contra los husitas.

Militante también en la frontera meridional fué el gran aventurero narrador de sus hazañas Pero Tafur.

Y aquí habrá que nombrar también al Condestable Don Alvaro, el que fué combatido por la nobleza en los campos de batalla, el autor de poesías líricas y cortesanas y del *Libro de las Claras y Virtuosas Mujeres*.

Pero no cabe duda de que en la segunda mitad del siglo xv la historia más sugerente de las que a *las armas y las letras* se refieren es aquella que gira en torno al gran apellido de los Manriques.

Dos hermanos poetas inician la crónica que de esta familia nos interesa: don Rodrigo y don Gómez. Ambos, en 1434 luchaban juntos hasta rendir la plaza de Huéscar. El primero es allí herido gravemente; después conquistará Jimena y luchará en Toro, Uclés y Ocaña.

Gómez Manrique es un hombre característico de su época.

(1) Prólogo *Proverbios*. Obras del Marqués de Santillana. Ed. A Ríos, 1852; pág. 24.

Toma parte en las luchas intestinas de la Castilla de Enrique IV; en Valladolid defiende con las armas en la mano (1467) la causa del antirrey Alfonso y vuelve a hacer lo mismo en Segovia; muerto don Alfonso, se pone inmediatamente al lado de la Princesa Isabel, en servicio de la cual, siendo ya reina, combate la fortaleza de Canales y lucha en la batalla de Toro. Pues bien, mientras tanto, se ha revelado poeta paladín de la idea reconquistadora, es uno de los líricos predilectos de Alfonso V de Portugal y aparece como uno de nuestros postreros dramáticos medievales y como teórico de la literatura. Es, en fin, otro caso en que conjuntamente abundan armas y letras y donde, como sucedió con Santillana, la intensidad de estas dos actividades viene a actualizar en él la vieja cuestión: "que como quiera que algunos haraganes digan ser cosa sobrada el leer y saber a los caballeros, como si la cavallería fuera a perpetua rudeza condepnada, yo soy de muy contraria opinión, porque a estos digo yo... que las sciencias no fazen perder el filo a las espadas, ni enflaquecen los braços nin los coraçones de los cavalleros" (2). Y en prueba de ello, Gómez Manrique presenta el ejemplo de su tío el primer Marqués de Santillana.

A los dos hermanos Rodrigo y Gómez sigue una nueva generación de caballeros poetas de la misma familia: Pedro y Jorge, ambos hijos de don Rodrigo, a quien asistirá Jorge en la conquista de Uclés y Ocaña. Pedro tomará parte en la lucha contra los Villenas rebeldes a los Reyes Católicos.

Pedro y Jorge son poetas cortesanos; el segundo famoso ante todo por las coplas escritas a la muerte de su padre don Rodrigo, el Condestable poeta. En ellas (v. 421-32) se afirma que los caballeros han de ganar la gloria "con trabajos e afflicciones — contra moros"; por eso don Rodrigo podrá esperar confiado el galardón que "en este mundo ganastes — con las manos" (ver-

(2) *Prólogo Cancionero*. Ed. Paz y Melia, 1885; págs. 2-3.

sos 437-8); en la guerra se gana el cielo como con actos de pura piedad. Jorge Manrique rematará su vida literaria y marcial muriendo en servicio de sus reyes frente al castillo rebelde de Garci-Muñoz.

Por todo lo enunciado podemos venir a la conclusión de que en estos dos postreros siglos medievales la cuestión de *armas* y *letras* se resolvía en una necesaria conjunción: los caballeros eran por convicción poetas (recuérdese el prólogo de Baena a su *Cancionero*). Ello hizo sin duda posible el que las dos cortes políticas de Castilla y Aragón, al mediar el siglo xv, se convirtieran a la vez en cortes literarias que centraron en sí la directriz poética de España: corte de Juan II, corte de Alfonso V.

Es esta una actitud tan patente, que el rey aragonés, después de conquistar con guerra la corona de Nápoles, saliendo al paso de los que decían "que no convenía al varón generoso y noble saber letras, dizen que como espantado de oír tal cosa respondió: Por cierto que essa era boz de buey y no de hombre" (3).

He insistido hasta aquí en la enumeración de caballeros poetas porque de haber aludido sólo a unos pocos cabría el pensar atribuir la cosa más que a carácter hispánico a carácter medieval, ya que también Francia, pongo por caso, podría ofrecer nombres como los de Villehardouin, Joinville y algún otro. Pero no una lista como la española, donde figuran los principales nombres de nuestra literatura. Piénsese, además, que por estos años a que hemos aludido, la literatura tiene en el resto de Europa un cierto aspecto profesional, y que en Alemania el Meistersang se organiza casi como un gremio más entre los muchos que alberga la nueva ciudad burguesa, mientras en España florecen hombres de guerra y de estado agrupados en las letras como una actividad conjunta a la de las dos grandes cor-

(3) *De los dichos y hechos de Alfonso V*, por Antonio Panormitano.

tes literarias de Alfonso V y Juan II, a que tantas veces hemos tenido que aludir.

Escritores soldados en los siglos áureos.

Todo cambia cuando el triunfo del Renacimiento propaga el tipo del hombre de letras consagrado a la producción intelectual. Podemos decir que así como en las postrimerías medievales los caballeros españoles sentían la llamada de la poesía, así en los comienzos de la edad moderna los escritores españoles se sintieron llamados a la milicia.

En los últimos tiempos de la Edad Media, los grandes caballeros eran con frecuencia poetas, pero podemos afirmar que su profesión fué la de las armas y su afición la de las musas. De aquí en adelante ha de suceder otra cosa: los que consagran su vida a las letras, a menudo abrazan las armas, pero lo hacen ocasionalmente, como ocasional fué en don Rodrigo Manrique el cultivo de la poesía. Y si la enumeración anterior fué hecha como demostración de la raigambre que la actitud tiene, este catálogo que sigue de poetas que en algún período de su vida abrazaron las armas, es base sustancial de todo lo que aquí se diga.

Armas y letras en los campos de España.

En la reconquista de Granada toma parte Gonzalo Fernández de Oviedo. En Olías, luchando contra los comuneros, es herido Garcilaso de la Vega. En Navarra combaten contra los franceses, primero el mismo Garcilaso y San Ignacio; luego, juntos, Melo Coello y Ochoa. Contra los moriscos de Granada pelean Barahona de Soto, Pérez de Hita, Hurtado de Mendoza, Con-

treras. Hacen guerra a los piratas berberiscos en nuestras costas Francisco Manuel de Melo, Guillén de Castro, Baltasar del Alcázar y Luis Carrillo de Sotomayor. Toman parte en la campaña de Cataluña el mismo portugués Melo, Calderón de la Barca, y hasta un escritor como Gracián arenga a las tropas en tal forma que los soldados le dan el título de "Padre de la Victoria".

Armas y letras fuera de la Península.

En los campos de Italia sirvieron como soldados Cervantes, Fernández de Oviedo, Diego Duque de Estrada, Francisco de la Torre, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Virués y otros muchos.

Acompañando al Emperador a su incursión a Provenza van Hernando de Acuña y Garcilaso; la muerte de este último despertará la cólera del Emperador contra la fortaleza de Muey. Rojas Villandrando es hecho prisionero en el combate de la Rochela. Melo toma parte en la batalla de las Dunas. En San Quintín pelearon Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña.

En los Países Bajos combatieron Francisco de Aldana, Carlos Colonna, Coello, Rebolledo, Moncada, Contreras y tantos otros.

En Alemania habrá que recordar de nuevo a Garcilaso y Hernando de Acuña, con Avila y Zúñiga. En Grecia a Cervantes, Cristóbal de Virués, Rey de Artieda, Juan Rufo. Y en mares aún más orientales de este Viejo Mundo sonarán otra vez los nombres de Boscán, Garcilaso y Contreras.

A la jornada de Túnez asistieron Luis del Mármol, Luis de Zúñiga, Gonzalo de Illescas, Garcilaso. En Argel combatió Hernán Cortés. En socorro de Ceuta perdió un ojo Luis de Camoens. En la trágica expedición africana del rey Don Sebastián tomaron parte Luis Pereira Brandão, Diego Bernardes y Barahona

de Soto, quien, como el rey, allí perdió la vida. Entre los caballeros de Malta formó Manuel de Sousa. En la expedición de castigo a las Islas Terceras se alistaron Cristóbal de Mosquera y Lope de Vega. En empresas aún más hacia el sur tomó parte Juan de Barros. Por las costas de Africa navegó tormentas Luis de Camoens, que en Mozambique y en la India aparece empuñando la espada. A Pedro Fernández de Quirós le acompaña Belmonte Bermúdez en las expediciones por los archipiélagos del Pacífico.

Armas y letras en el Nuevo Mundo.

Quedan aquí vinculados los nombres de tantos soldados cronistas, poetas, dramaturgos, que la lista sería interminable. Cortés, Bernal Díaz, Fernández de Oviedo, Francisco de Jerez, Contreras, Juan de Castellanos, Ercilla, Barahona de Soto, Juan de Barros, pueden ir como muestra.

Y ya creo conseguido el propósito de presentar una abrumadora lista en la que se demuestre que la mayor parte de los campos de batalla en que se forjó la nueva historia fueron testigos de cómo la literatura no excluía en los españoles el ejercicio de las armas, colaborando activamente en la consumación de la Reconquista, en las guerras de Religión; en la lucha con el turco, en la conquista del Nuevo Mundo, etc.

Tan palmaria resulta esta actitud que muchos extranjeros han sido los que la han comentado en diversas tierras y edades. Ayer, Brantôme veía en los hombres de letras españoles una insólita inclinación a las armas y Guicciardini se asombraba de lo mismo. Hoy, un Vossler nota en múltiples ocasiones esta hermandad entre armas y letras que se ayudan mutuamente; Curtius proclama no haberse realizado nunca fuera de España tan brillante reunión de vidas literarias y castrenses.

Pero vayamos ahora desentrañando lo que de excepcional y característico tiene este hecho.

El humanismo y la inclinación española a las armas.

La inclinación española a las armas es casi proverbial; no hará falta que aludamos a testimonios de la antigüedad que en la mente de todos están. Traigamos a cuento algunas apreciaciones de gentes extranjeras que vivieron en el siglo XVI, y en primer lugar las de los dos historiadores que acabamos de citar.

Guicciardini, en varios de sus escritos, sienta que entre las naciones cristianas de entonces no hay ninguna tan inclinada a las armas como la española. Otro historiador del siglo XVI, posterior a Guicciardini, y de patria distinta, Pedro de Bordeille, al tratar de la cuestión reconoce lo fuerte que es en los españoles, sus contemporáneos, esta inclinación por la milicia; pero llega a más: dice que los españoles se dan con tal pasión a las armas que *envoyent les libres au diable* (4), frase extremosa, pero que nos lleva a recapacitar sobre algo que nos interesa.

“España las armas, Italia la pluma” parecía ser resumía un aforismo que los italianos gustaban atribuir a Gonzalo de Córdoba. Muchos fueron los escritores, de Italia preferentemente, que en el siglo XVI tacharon a los españoles de iletrados. En pleno renacimiento el juicio se generalizó mucho; la cultura italiana de entonces se consideraba a mil codos sobre la de los demás pueblos, y es natural que su desprecio renacentista arreciase contra los que en el suelo de Italia llevaban mayor renombre bélico.

Gauberte escandaliza al humanista italiano Galateo afirman-

(4) Pierre de Bourdeille Brantôme: *Oeuvres complètes*. Ed. L. Lallanne. Paris, 1864-82, VII-59.

do que los Reyes de Aragón se preciaban de saber bárbara algarabía mientras no se preocupaban de conocer el latín. Para otro humanista es causa de espanto el que la nobleza española se preciase de ascendencia goda y no latina. Es más, tan fuera de su modo de sabiduría hallan los renacentistas a los belicosos españoles que les tienen por incapaces de cultivar con provecho ningún arte; ni aun la técnica militar, pues si sus acciones de armas son afortunadas, consideran que no por ello son sabias. Ya en la corte de Alfonso V, en Nápoles, el *condottiero* Braccio de Montone criticaba el ímpetu y ardor con que los españoles se lanzaban al combate: no lo consideraba digno de estima, y “además —razonaba de modo inconcebible para nosotros— sois verdaderamente necios en vuestras creencias, porque estimáis más digno morir a manos del enemigo que escapar a sus garras y burlar su acometividad” (5).

Esta actitud despectiva del renacentista, que, como dice Guicciardini, estaba más habituado a la imagen de la guerra que a la guerra misma, suscita entre los soldados españoles una reacción: Jerónimo de Urrea, el traductor del Ariosto, dice en uno de sus diálogos: “yo he estudiado poco porque sentí siempre más inclinación a las armas que a las letras, no aprendiendo a leer más que libros de romance y caballerías”. Mientras los italianos que se precian de helenistas y latinistas tachan a los españoles de indoctos, éstos se jactan de ser meros romancistas.

Es decir, que según todo lo visto, parece deducirse que la actitud humanista es contraria a la idea de que un maridaje entre armas y letras pueda dar frutos dignos de su estima.

Si pasamos revista a esta relación larga que de los escritores soldados hemos hecho, veremos que entre ellos figuran historiadores romancistas, poetas épicos, líricos y dramáticos, nove-

(5) Para este y otros casos más ver B. Croce: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*.

listas y otros varios tipos; figura incluso un teórico-crítico como Gracián, pero ni un solo humanista. El típico hombre del Renacimiento es decididamente contrario a esa conjunción de vida museica y militante. Y, sin embargo, alguna diferencia ha de haber entre el humanista español, hermano al fin de tanto poeta soldado, y el humanista italiano; por eso no nos sorprende que Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, afirme, como Santillana hiciera medio siglo antes, que armas y letras no se excluyen (6). A pesar de todo, hay que convenir en que, de modo general, la actitud renacentista es contraria a una simbiosis de armas y letras.

Consciencia de la postura española.

Si Don Quijote en su famoso discurso de “las armas y las letras” da la primacía a las armas, ya ha sido notado cómo en otras varias ocasiones equipara las virtudes de ambas: “dos caminos hay... por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno, es el de las letras; el otro, el de las armas”. Y nuestros más grandes poetas concuerdan en proclamar paladinamente cómo las vidas apolínea y marcial se hacían en ellos una. Camoens se sintetizará: *Numa mão sempre a espada, noutra a pena* (7); Ercilla dirá de sí: “armado siempre y siempre en ordenanza — la pluma ora en la mano, ora en la lanza” (8); y en nuestro teatro mil veces se proclama esta dualidad vital del español de entonces: Salamanca y Flandes (9). “No

(6) Juan de Valdés: *Diálogo de la lengua*. Ed. Boehmer, Bonn, 1895; pág. 344.

(7) *Os Lusíadas*, de Luis de Camões. Edição nacional. Prólogo de C. Michäelis; pág. xxv.

(8) Ercilla: *La Araucana*. Canto XX, estr. 24.

(9) Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas*. Jor. 1.^a

volví el rostro a las armas — por inclinarme a las letras — que valor y estudios vieron — la campaña y las escuelas.”

Fumo di hidalgo.

Guicciardini, en sus *Relazioni di Spagna*, juzga que esta general inclinación de los españoles hacia las armas se debe a que todos tienen en la cabeza *fumo di hidalgo*, y que entienden que en la milicia está el camino de cobrar honra igual a la del caballero. Este es el orgullo de Cervantes en el Prólogo de la segunda parte del *Quijote*: “Las [heridas] que el soldado muestra en el rostro y en los pechos, estrellas son que guían a los demás al cielo de la honra.”

En el ejercicio de las armas se revalidaba este *fumo di hidalgo*. La hidalguía que en todas las cabezas bullía había de demostrarse en los hechos como eficiente, y la guerra era “ocasión de señalarse con honra”, y esto es lo que da razón de ser a ese juicio que en el siglo XVI se tenía del soldado español, que estimaba ante todo su honra, y en toda ocasión la consideraba como un bien superior a la vida misma, que llegará a perder por guardarla. Es decir, que el *fumo di hidalgo* es el que lleva al escritor a la guerra y luego le impulsa a despreciar la muerte, de donde resulta que al campo de las armas son llamados muchos españoles, no por estricta vocación militar, sino más bien para justificar con hechos sus opiniones religiosas, nacionales o sociales.

Actuosismo.

El fenómeno a que voy aludiendo aquí fué notado ya (1929) por Werner Krauss en su estudio *Das Tätige Leben und die Li-*

teratur im mittelalterlichen Spanien con el nombre de activismo. Al extender el concepto también a la España del XVI y XVII tropiezo con que la palabra, sin embargo, en español induce fácilmente a error: está muy presente en nosotros la idea de "activo", "diligente", y por eso prefiero aquí la forma derivada de "actuario", que esencialmente significa lo mismo, pero que no está contaminada con el uso diario y puede servirnos mejor para una intención distinta (10).

Por "actuarismo" entenderemos la inclinación a resolver en actos los conceptos espirituales, es decir, la tendencia a dar perfección a lo potenciado.

El actuarismo de los españoles, entendido así, se revela en mil formas de nuestra cultura, donde muchas veces son sólo los hechos los encargados de explicar grandes ideas directrices en nuestra historia. Al español le parece que sus hechos hablan bastante. Y la actitud es vieja: Fernando del Pulgar en sus *Claros Varones* echa en falta Homeros para las hazañas españolas (11). Esta dejación ha llegado a extremos lamentables. ¡Cuántas veces ha sido un extranjero el que se ha sentido llamado a explicar pedazos de nuestra historia! Vespucio, diciendo lo que hizo un español, Ojeda, cobró gloria perdurable, más que el español mismo, vinculando su propio nombre de Américo al de un Nuevo Mundo.

Esta naturalidad en confiar la expresión de lo ideal a lo real es lo que para algunos extranjeros explica el aspecto trascendente que en la civilización occidental ha tenido nuestra

(10) Puede verse en la obra del P. Mtro. Fray Juan López de Salamanca (h. 1450). Ed. del P. Luis A. Getino, Madrid, 1924, págs. 12 y 197, como se hace uso de la voz "actuario" en forma muy semejante a la que propongo.

(11) Fernán Pérez de Guzmán: *Loores de los claros varones de España*. Prólogo. Canc. S. XV. Ed. Foulché; pág. 707 b.

cultura, tan escasa por otro lado en aportaciones de técnica y estilo formal (12).

El concepto actuoso es también el que en el campo de las artes ha impuesto a ellas un marcado finalismo que concretamente en el terreno de las letras se manifiesta de mil modos. Recuérdese, para el sentido dado a la Historia, no ya la *Crónica del Rey Sabio*, donde "saberás qualquier cosa si es aceptor la tal o si es ynepta" (que tal actitud podría justificarse con la común extraartisticidad de las artes medievales), traigamos mejor a cuento el testimonio de un hombre tan imbuído del concepto que los clásicos tuvieron de la Historia como don Diego de Mendoza, y que sin embargo escribe su *Guerra de Granada* con fin de fundar en ella ejemplos "por donde los hombres huyan lo malo y sigan lo bueno" (13).

Es decir, que así como para otros la Historia tiene un valor general formativo que viene a madurar el espíritu humano, para los españoles tiene un valor más perentorio, sirve de trampolín a nuevos hechos, se escribe como incitación al actuar de los hombres.

Recuérdese aquí lo que vimos dicho por Jerónimo de Urrea, el soldado que no estudia según la preceptiva humanista, sino que prefiere leer libros en vulgar, porque en España había una literatura que el renacentista juzgaba bárbara, pero que suscitaba en sus lectores impulsos actuosos que les llevaban a Flandes, a Grecia o al Nuevo Mundo: eran las viejas crónicas que actualizaban una vez más con la imprenta nuestras gestas; eran los romances que acompañaban a los labriegos en sus faenas, que resonaban en las salas palaciegas y que esmaltaban las relaciones de las empresas de América hablando de la Reconquis-

(12) K. Vossler: *Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa*, 1930.

(13) F. Figueiredo: *Características da Litteratura Hespanhola*. Santiago, 1935; págs. 21 y 24.

ta y de los hechos que la siguieron; eran las comedias en que revivían los episodios de la gestación nacional, las fortunas y reveses de nuestros ejércitos en Europa y en el Mediterráneo, las incidencias de la conquista de nuevos reinos en América. ¿Se comprenden en otras tierras estos romances, poemas o dramas, de tipo estrictamente noticioso? ¿No nos explicamos mejor ahora ese gesto del hidalgo que desafió a Lope porque creyó que en la representación de *El asalto de Maestrique* un hermano suyo que allí salía estaba mal representado por el autor?

Este concepto actuoso es el que mueve las dramáticas decisiones de nuestro teatro del honor, el que en la comedia de Calderón *Amor, honor y poder* hace exclamar a Enrico: “¡Más que propio es del cobarde — llorar la ocasión perdida!”. “El prudente hace y calla”, afirmará Tirso. Y hasta una santa mística como Teresa de Jesús dice a las que por un poquito de devoción “no osan bullir ni menear el pensamiento: ¡Que no, hermanas, no; obras quiere el Señor!” (14). Es, en fin, esta actitud la que crea en el español ese rasgo característico suyo, unas veces para nuestro bien, otras revelador de nuestras culpas: el espíritu improvisador. Tras la concepción no hay para nosotros sino la ejecución.

Siempre la realización apremiante: para que el *fumo di hidalgo* no quede en mera fanfarronada ha de cobrar dignidad en los campos de batalla. El hecho era general, y frecuente el caso en que incluso todo un maestre de campo, para recobrar la reputación que creía puesta en duda, acudía a repararla “sirviendo con una pica” como simple soldado, testimonio evidente de que con los hechos de soldado podía cobrarse todo el honor a que cabía aspirar.

Piénsese como comprobación que cuando los españoles hemos establecido programas o hemos estado anunciando obras

(14) Santa Teresa de Jesús: *Moradas Quintas*. Cap. III-11.

es que no hacíamos nada. A nadie se anunció la conquista de Méjico; ningún programa estético prometieron desarrollar los pintores españoles del siglo XVII.

En resumen, la inclinación de nuestros poetas a las armas no era condicionada por una sobreestimación de lo bélico, pues sólo ocasionalmente fueron soldados. No fueron poetas militaristas, sino poetas que cuando creyeron debían probar sus convicciones de cristianos, de españoles o de hombres de honor, lo probaron como soldados o con los hechos que creyeron hacía falta probarlo. Como cristianos sabían que la guerra no puede ser sino un doloroso camino que se emprende para alcanzar bienes de tipo superior. Cervantes y sus contemporáneos lo tenían muy presente: "Las armas tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. Y así las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres fueron las que dieron los ángeles la noche que fué nuestro día, cuando cantaron en los aires: Gloria sea en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad" (15).

Se aceptaba la guerra con una consciencia clara y dramática que ha sorprendido en gran manera a los extranjeros. Ellos han interpretado el hecho atribuyéndolo a eso que han llamado "culto español a la muerte", concepto equívoco hasta más no poder. El que el español acepte con entereza la muerte como precio de algo que estima en más que la vida no quiere decir sino que piensa que "será vida lo que es muerte", que la fama humana premiará su sacrificio, y tal vez en el cielo se compense con largura su firmeza. Es decir, que en la muerte no se busca la muerte misma, sino precisamente un triunfo vital: vida perdurable en la fama terrena y en la vida futura. Ya notó Unamuno que los españoles, a quien algunos llaman cultores de la

(15) Cervantes: *Quijote*. 1.^a parte, c. XXXVII.

muerte, son “los más furiosos amadores de la vida... en quienes el goce de vivir no puede apagar el hambre de sobrevivir” (16), y en apoyo de ello recuerda cómo mientras el *Weltschmerz* o *tedium vitae* inundaba a Europa, no pudo tener arraigo entre los españoles.

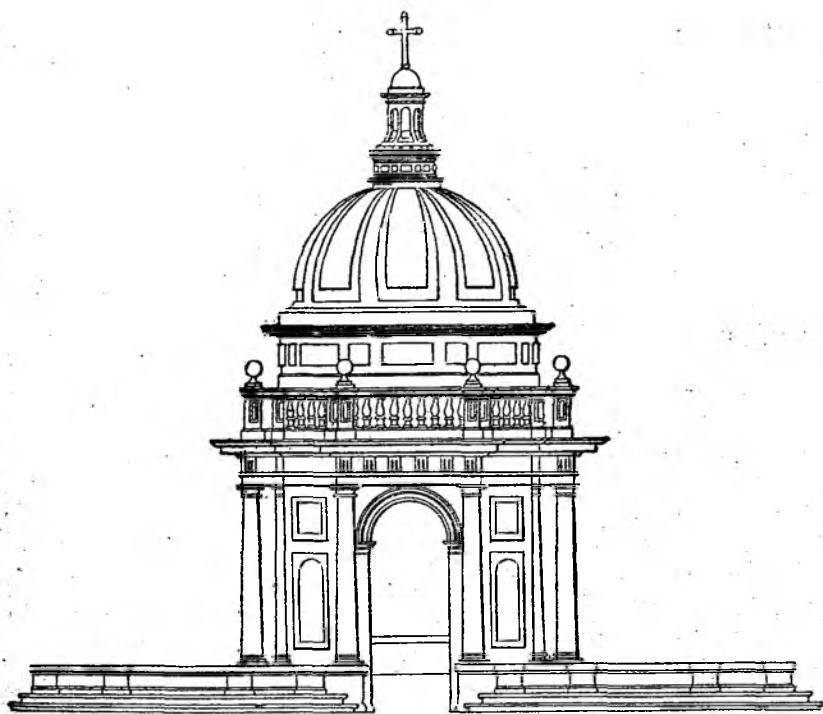
En resumen, el español del Siglo de Oro, que no cultivaba el arte por el arte, tampoco podía cultivar las armas por las armas; a ellas le lanzaba su actuosismo que no le consentía adoptar posturas ambivalentes, sino que le tenía avezado a dar realidad virilmente a las preferibilidades para no llorar como cobarde la ocasión perdida. Y cuando así lo estimaba, el poeta, con toda naturalidad, y en consecuencia con su carácter, se hacía soldado. No se dejaba invadir por los antinómicos conceptos inhibidores, sueños arcádicos, presagios decadentistas, y de ahí su valor actualizable. Lope creó un nuevo teatro, y luego, por acaso, y sólo movido por sus detractores, habló de su creación; de igual modo cuando llegó el momento embarcó en los navíos de guerra de Santa Cruz, y fué uno de tantos que no anunció lo que iba a hacer ni teorizó sobre sus propósitos, sino que convirtió en hechos su ideología. Todos ellos sintieron con “realismo” (y esta palabra merece capítulo aparte) y sin dejarse ganar por ilusiones desmedidas ni por desalientos exagerados, actuaron.

Hemos llegado bastante lejos de la interpretación de los reaccionarios de fuera que hubieran querido ver esto como un caso de sangre, voluptuosidad y muerte españolas. Y aun pretenderían con su juicio habernos hecho un gran favor.

Pero, en verdad, tanto veneno encierra para nosotros el que juzga los hechos de estos poetas soldados como meros tipismos exóticos como aquel que se atreve a poner en tela de juicio la

(16) Unamuno: *Ensayos*. IV, 1917; pág. 77.

actuosidad que rezuma la obra de quienes en todos los mares y continentes supieron dar fe con sus armas de lo que en sus palabras decían. Quedaron respaldadas con los hechos sus opiniones, alejando de ellos la posibilidad de que sus concepciones literarias se puedan juzgar con ligereza.



Poesia

Gertrud von le Fort (Traducción por
L. Flanchskampf y A. García Rubio);
Yo soy el casero, por Samuel Ros.

GERTRUD VON LE FORT

NACIO Gertrud von le Fort en Westfalia en el 1876, y vive en el sur de Alemania. Todas sus obras, traducidas a varias lenguas extranjeras, giran en torno del problema de la "conversión" en el sentido más amplio de la palabra. Se trata de la irrupción de la "fuerza mayor", es decir, del mundo de lo sobrenatural en este mundo nuestro, del choque que sufre el hombre desde aquel reino que no es de este mundo. Es como si el alma fuese terriblemente despertada por la voluntad divina que produce en ella el milagro de la fe, esa aparición de una nueva luz.

Tales sacudidas son frecuentes sobre todo en épocas movidas. Así las obras de Gertrud von le Fort se basan sobre momentos de gran crisis histórica; *La última en la guillotina* trata el martirio de las carmelitas de Compiègne durante la época del terror de los jacobinos. *El trance de la doncella de Barby* resucita los días de los iconoclastas; la *Llama del sacrificio* (1941) tiene por fondo lejano la revolución bolchevista, y la *Boda de Magdeburg* (1939) es, primero, una boda celebrada según la vieja costumbre alemana, pero después, en ampliación simbólica, es la boda que en la guerra de los treinta años preparan a la ciudad de Magdeburg sus dos pretendientes: el Rey protestante

de Suecia, y Tilly, la Excelencia católica. *El Papa del ghetto* es una novela que tiene por tema el hecho histórico de un antipapa y del cisma de la Iglesia.

Presentamos hoy de Gêrtrud von le Fort algunos de sus *Himnos a la Iglesia* y de sus *Himnos a Alemania*, siguiendo la última edición de la gran antología de lírica alemana de Echtermayer.

Típico de la poesía hîmnica es el sacrificio del propio yo del poeta. En el transcurso de los himnos a la Iglesia se extingue el yo en esa inmensa voz unîsona que glorifica la santidad de la Prometida del Señor, y son como un jubiloso coro de luz.

Fué traducida esta obra al holandés, inglés y francés; el prefacio de la edición francesa lo escribió Paul Claudel, con cuyas *Odas* han sido comparados estos himnos. El lenguaje está lleno de color, de fuerza metafórica y de ritmo; una plenitud interior brota aquí como un sonido profundo de campanas pesadas.

HIMNOS A ALEMANIA

I

PORQUE tu destino y tu frontera no te vienen
del menguado consejo del mortal pequeño, pernicioso,
ni del escribiente y político, ni del voto y sufragio:
pueblos con poderes,
inmediatos ante Dios,
como sus ángeles mensajeros,
y ordenados como éstos:
a sus férreas órdenes
irrumpen en el Tiempo,

*y como corrientes caudalosas
atraviesan la Tierra,
vertiendo hombres
y derramando generaciones
de vida en vida
y de esperanza en esperanza,
para crearse riberas
según su destino.
Empujando y empujados,
y desalojando lo que les oprimía,
buscan sin descanso el camino,
el ordenado por su Creador,
y aun en su cauce errante, estrecho
reflejan con iracunda queja
su truncada estrella
y rompen por entre rocas siguiéndola.*

II

*¡Pueblo alemán,
cómo llevas hacia el dolor
tu estrella radiante!
“Vencedora, no feliz”, así te cantó
la boca de la Parca.
¡Jamás estuviste defendido
como otros pueblos;
jamás conseguiste sólo la propia suerte,
la mezquina conservación,
jamás sólo el pan de cada día para tus hijos!
¡Pueblo indefenso-poderoso:
Como tus fronteras
dilatadas y abiertas,*

*así ofrece tu águila sus alas
—a las tempestades del universo—
siempre fuiste tú su ala,
luchando y desangrándote por todos!*

PROLOGOS

*¡Señor, un ensueño de Ti hay en mi alma,
pero no te puedo alcanzar porque todas mis puertas están
cerradas!*

*¡Estoy asediada como por legiones,
estoy encerrada en mi eterna soledad!*

*¡Contra ella mis manos se han destrozado, contra ella mi
cabeza se ha ensangrentado,
y contra ella las imágenes de mi espíritu se han vuelto
sombras!*

*¡Porque ningún rayo de tu luz cae en mis profundidades,
sólo cae en ellas la luz lunar de mi alma!*

¿Cómo entraste Tú, oh voz de mi Dios?

*¿O eres sólo un grito de los pájaros salvajes de mis ondas?
¡Te llevé a todas las colinas de la esperanza, pero ellas no
son más que mis propias cumbres!*

*Descendí hasta las aguas de la desesperación,
pero tampoco ellas son más profundas que mi corazón.*

Mi amor es como una escalera dentro del alma:

¡Siempre, siempre estoy sola, vacía, dentro de mí!

Pero no encuentro descanso en mis cámaras:

*¡La más tranquila de ellas todavía es como un grito soli-
tario!*

*¡La última de ellas todavía es como una antecámara,
la santísima todavía es como una espera,
y la magnificentísima todavía es como un día fugaz!*

VUELTA A LA IGLESIA

I

*Soy como el retoño de un tronco sin raíz
pero tu sombra reposa sobre mis cimas como una sombra de oquedal.*

Soy como una golondrina que no encontró el regreso en el otoño,

pero tu voz es como un batir de alas.

Tu nombre suena en mí como el nombre de una estrella.

En el horizonte de mis ojos no hay imagen que te iguale.

Tú eres como una florida columna que ha brotado de escombros muertos.

Tú eres como una copa preciosa entre fútiles cacharros.

Ante ti Reyes han de desvanecerse y legiones han de palidecer, porque el hermano de éstos es el viento, pero los tuyos son rocas.

¿Quién podría hablar como tú hablas?

¿Quién no tendrá que perecer ante la cólera del Altísimo?

Tú alzas tu cabeza hasta el cielo y tu vértice no es chamuscado.

Tú descienes hasta las márgenes del infierno, y tus pies quedan ilesos.

Tú confiesas eternidad y tu alma no tiembla.

Tú ordenas certidumbre y tus labios no enmudecen.

En verdad, nubes de ángeles han de flotar sobre Ti

y tempestades de querubines han de protegerte.

Porque Tú verdeas en tu temeridad como una palmera en el desierto y tus hijos son como un campo lleno de espigas.

II

Quisiera, durante un reposo, poner mi cabeza en tu seno
quisiera, durante una esperanza, descansar en tus brazos.
Pero tú no eres —en el camino— un albergue
y tus puertas se abren hacia afuera.
¡Todo el que te abandona, no te ha conocido!
Hablas a los que dudan: ¡Callaos!
y a los que preguntan: ¡Arrodillaos!
Hablas a los fugitivos: ¡Entregaos!
y a los alígeros: ¡Dejaos caer!
Por ti toda emigración se queda paralítica,
y cada emigrante encuentra el retorno al hogar
por eso mis días escapan ante ti como esa ráfaga que pre-
cede, huyendo a la calma.
¡Pero yo sé que jamás escaparé, porque en verdad, así como
tú persigues, así sólo Dios sabe perseguir!

III

Madre, pongo mi cabeza entre tus manos,
¡protégeme de Ti!
Porque la ley de la fe que tú alzas es terrible.
Extranjera es en los campos de mi mirada;
ni el vacío de las horas, ni el espacio de los astros
saben nada de ella.
Por ella mis pies resbalan como por laderas heladas
y en ella mi espíritu se desgarran como en rocas de cristal.
¿Estás segura, madre mía, que el mensajero del abismo no
te engañó?
¿O que los más bravíos de la sala de los ángeles no se bur-
laron de Ti?

*¡Tú me mandas apagar mi única luz
y me ordenas encenderla en las tinieblas de la noche!
¡Tú me ordenas ceguedad para que vea
y sordera para que oiga!
¿Sabes lo que haces? —Madre, pongo mi cabeza entre tus
manos—,
¡protégeme de Ti!*

IV

*¡He caído en la ley de tu fe como sobre una espada desnuda,
por el centro de mi razón pasó su filo, por el centro de la luz
de mi entendimiento!*

*Jamás volveré a caminar ni a apoyarme en el báculo de mi
fuerza
bajo la estrella de mis ojos.*

*Tú derribaste mis riberas, y ante mis pies violentaste la
tierra.*

*¡Mis navíos van a la deriva; todas mis anclas las levantaste!
Las cadenas de mis ideas están rotas, cuelgan como confun-
didas en el abismo.*

*Errante y como un pájaro camino alrededor de la casa del
padre
buscando esa grieta que dejara entrar tu luz,*

*Pero no hay ninguna en este mundo fuera de la herida de
mi espíritu.*

He caído en la ley de tu fe como sobre una espada desnuda.

*Todavía emana fuerza de tus espinas
y de tus abismos se alza canto.*

*Tus sombras gravitan sobre mi corazón como rosas,
y tus noches son como vino fuerte.*

*Todavía quiero amarte allí, donde mi amor a ti se acaba
todavía quiero quererte allí donde ya no te quiero,
donde yo misma empiezo, allí quiero detenerme
y en donde me detengo, allí, quiero permanecer eter-
namente.*

*Donde mis pies se niegan a caminar conmigo
allí quiero arrodillarme,
y donde mis manos se apagan separadas, allí quiero
juntarlas.*

*Quiero volverme hábito en los otoños del orgullo
y nieve en los inviernos de la duda.*

*Entonces como en tumbas de nieve dormiré en mí todo mi
miedo.*

*Quiero volverme polvo ante el granito de tu dogma
y ceniza ante la llama de tu mandamiento
quiero romper mis brazos, si te abrazo con sus sombras.*

SANTIDAD DE LA IGLESIA

Habla tu voz:

*Todavía tengo flores de las selvas en mi brazo, todavía ten-
ro rocío de valles del alba de la humanidad en mis ca-
bellos.*

*Todavía tengo oraciones que escucha la vega, todavía sé
cómo santificar las tempestades y bendecir las aguas.*

Todavía llevo en el seno los secretos del desierto, todavía llevo sobre mi cabeza el noble tejido de pensadores antiguos.

Porque si yo soy madre de todos los hijos de esta tierra: ¿por qué me enrostras, mundo, que pueda ser grande como mi Padre celestial?

¡Mira, en mí se arrodillan pueblos que se desvanecieron hace milenios, del fondo de mi alma brillan hacia lo eterno muchos paganos!

Clandestinamente estuve en los templos de sus dioses, oscuramente estuve en las sentencias de todos sus sabios, estuve en las torres de sus astrónomos, estuve con las mujeres píticas sobre las que caía el espíritu, fui la añoranza de todos los tiempos, fui la luz de todos los tiempos, soy la plenitud de los tiempos.

Soy su gran conjunto, soy su eterna concordia.

¡Soy la calle de todas sus calles: sobre mí marchan los milenios hacia Dios!

¡Tú eres como una roca que se precipita hacia la eternidad, pero la generación de mis días es como arena que cae en la nada!

Es como polvo que se arremolina.

Ha hecho de su sangre ley del espíritu y del nombre de su nación Dios.

Por eso gravitas sobre los bosques de sus sueños como escarcha, y como nieve sobre los altos abetos de su orgullo, porque tú no te humillas al yugo de los hombres, y no cedes tu voz a su vanidad.

Tú aplastas en ti las naciones para salvarlas.

¡Tú las ordenas presentarse ante ti para que obren su salvación!

¡Mira, sus límites son ante tu rostro como murallas de sombra, y como una carcajada es el rugido de su odio,

*sus armas son como chasquido de vidrio y como luces en
pequeñas cámaras son sus victorias!*
*Pero tu victoria se extiende de la mañana hasta la noche
y tus alas crecen sobre todos los mares.*
*Tu brazo abarca moros y gente blanca, y tu aliento sopla
sobre todas las razas.*
*¡A tu hora no suena ninguna hora, y tus límites son ilimi-
tados, porque llevas en tu seno la misericordia del
Señor!*
*Tú tienes un manto de púrpura que no ha sido hilado en
este mundo,
tu frente está adornada con un velo que te han llorado
nuestros ángeles: porque tú llevas amor a todos aque-
llos que te guardan rencor, tú llevas gran amor a todos
los que te odian.*
*Tu descanso está eternamente sobre espinas porque te
acuerdas de sus almas.*
*Tienes mil heridas de las que brota tu misericordia; ben-
dices a todos tus enemigos.*
Tú bendices aun a los que ya no lo saben.
*La misericordia del mundo es hija tuya prófuga, y todo
derecho humano se ha concebido en ti.*
Toda sabiduría humana ha aprendido de ti.
*Tú eres la escritura oculta bajo todos sus sellos. Tú eres la
corriente oculta en la profundidad de sus aguas.*
Tú eres la fuerza secreta de su duración.
*Los extraviados no perecen porque tú todavía sabes el ca-
mino, los pecadores se reconcilian porque tú todavía
oras.*
Tu juicio es la última gracia para con los obstinados.
*¡Si enmudecieras durante un día, se apagarían, y si dur-
mieras una sola noche se perderían!*

Porque por amor a ti los cielos no dejan caer la tierra: todos los que te blasfeman, viven únicamente de ti.

Tus servidores llevan vestiduras que no envejecen, y tu voz es como el bronce de tus campanas.

Tus oraciones son como robles milenarios, y tus salmos tienen el aliento de los mares.

Tu dogma es como una fortaleza emplazada en montañas inexpugnables.

Cuando tú aceptas votos, éstos resuenan hasta el fin de los tiempos, y cuando tú bendices, edificas moradas en el Cielo.

Tus consagraciones son como inmensos signos de fuego sobre las frentes; nadie puede extinguirlas.

Porque la medida de tu fidelidad no es fidelidad humana y la medida de tus años no tiene otoño.

¡Tú eres como una llama eterna sobre cenizas movedizas!

¡Tú eres como una torre en medio de aguas impetuosas!

Por eso callas tan profundamente cuando los días pasan ruidosos, pues a la noche, a su pesar, caen en tu misericordia:

¡Eres tú quien reza sobre todas las tumbas!

Donde hoy florece un jardín, allí mañana hay un matorral, y donde por la mañana habita un pueblo, allí a la noche tiene su asiento la ruina.

¡Tú eres el único signo de lo eterno sobre la tierra: todo lo que tú no moldeas, lo desfigura la muerte!

¡Porque en todas partes de la tierra sopla el viento del abandono: escucha los lamentos de todas las regiones del mundo!

¡En todas partes hay uno solo y nunca dos!

En todas partes hay un grito en la cárcel y una mano detrás de las puertas condenadas;

¡en todas partes hay un enterrado vivo!

*¡Nuestras madres lloran, y nuestros amados enmudecen;
porque ninguno puede ayudar al otro: todos están
solos!*

Se llaman de silencio a silencio, se besan de soledad a soledad. Se aman a mil dolores lejos de sus almas.

*Porque toda proximidad de los hombres se desvanece como
flores sobre las tumbas, y todo consuelo es como una
voz exterior.*

Pero tú eres como una voz dentro del alma.

*¡Ahora sé que el Señor habla por tu boca, porque tú eres
dueña de su silencio!*

*Lo has aprendido como un idioma recio: tus palabras son
sólo sus heraldos.*

*Cuando empieza, enmudece el rugido de tus catedrales: tus
potentes órganos contienen todos su aliento.*

*Tus salmos caen ante él, y tus coros se desmayan sin voz.
Es como si las ondas del mar se inclinaran; como si las
grandes tempestades plegaran sus alas.*

*La gran inquietud de la humanidad expira como un niño.
Hermoso fin es su fin y bienaventurado: se desvanece entre
nubes de incienso y luces en las manos.*

Su voz moribunda es un himno de alabanza.

*Tú la pones sobre tus últimas oraciones antes que el Señor
llegue; éstas son blancas como la nieve, como si se apa-
gara tu voz.*

Nadie puede ya percibir las.

*Porque ya cayó quien fué abandonado por ti, y quien per-
dió tu luz, ya te cubres de luces.*

*Tus santos son como héroes de tierras lejanas, y como es-
crituras desconocidas son sus rostros.*

*Tú los apartas de las leyes de la naturaleza como si quisie-
ras perderlos.*

Son como aguas que corren ascendiendo hacia las montañas.

Son como llamas que arden sin foco.

Son como un canto jubilar a la muerte, son como un resplandor en tenebrosa tormenta.

Son como oraciones en la noche, son como grandes sacrificios en la calma profunda de los bosques.

Tú derramas su fuerza como un cáliz de consuelo y como una gran copa de vino viertes su sangre.

Porque tú haces brotar toda originalidad como fuentes, y la realzas como el resplandor de las piedras preciosas. Del desierto conduces al amor y del silencio al asombro mudo.

No hay abandonados en tus puertas como entre los hombres.

Tus abnegados derrochan, y tus desposeídos traen dádivas principescas.

Tus lazos redimen, y tus sacrificios resucitan.

Tus solitarios liberan de la soledad: ¡tú eres la victoria sobre la cautividad de las almas!

Cuando las ciudades duermen todavía en su lecho de fiebre, y las aldeas ciegas están sumidas en el aliento de los campos,

cuando los animales todavía no se mueven, cuando la soledad del Señor yace sobre el mundo,

entonces levantas tu voz en la sombra, como el espíritu se levanta en la ciega materia.

Tú sacudes la somnolencia de tus miembros y tú luchas en lo oscuro con lo gris de la hora.

Porque los pecados de la noche son como venenosos pavores, y el sueño de los seres es como la pesadez de la muerte.

Nadie sabe si volverá a amanecer.

Pero tú abrasas tu alma de manera que antecede a la aurora como un rayo de esperanza.

*Tú caes ante el Señor antes que el rocío caiga.
Tú alzas con júbilo tu corazón hacia El, antes que las alon-
dras se remonten, tú haces del temor júbilo glorifican-
do a tu creador.
Tú lavas el rostro de la tierra en tus canciones. Tú lo bañas
en tu oración hasta que está todo limpio.
¡Tú lo diriges hacia el Señor como semblante nuevo!
Y el Señor te libera de su soledad y te recibe en sus bra-
zos de luz —entonces se despierta el universo en su
gracia—.*

PASCUAS

*Y oí en la noche una voz poderosa como el aliento del
mundo que decía:
“¿Quién quiere llevar la corona del Salvador?”
Y mi amor habló: “Señor, yo quiero llevarla.”
Y llevé la corona en mis manos, y mi sangre corrió de las
negras espinas sobre mis dedos.
Pero la voz llamó por segunda vez: “Tienes que llevar la
corona sobre tu cabeza.”
Y mi amor respondió: “Sí, quiero llevarla.”
Y alcé la corona sobre mi frente, en ese instante brotó en
ella una luz blanca como el agua en las montañas.
Y la voz exclamó: “¡Mira, la espina negra ha florecido!”
Y la luz corrió de mi cabeza y se ensanchó como una co-
rriente tirando de mis pies.
Y yo exclamé con gran pavor: “Señor, ¿adónde quieres tú
que lleve la corona?”
Y la voz contestó: “Tú has de llevarla a la vida eterna.”
Entonces dije: “¡Señor, es una corona de dolor, déjame
morir de ella!”*

*Pero la voz habló: "¿No sabes que el dolor es inmortal? Yo he glorificado lo infinito: ¡Cristo ha resucitado!"
En este instante la luz me arrebató.*

DESPUES DE LA ASCENSION DEL SEÑOR

I

¿Quién tañerá tus cuerdas, arpa áurea de mi alma? ¿Quién resucitará tu júbilo, esposa abandonada?

He vagado por vastas regiones, pero en todas partes tan sólo hay campos y praderas, en todas partes tan sólo hay criaturas mudas.

Las ramas de los árboles cuelgan sobre mis ojos, y su follaje espeso sombrea toda mi esperanza.

Hermosa prisión verde de la naturaleza, ¡cuánto me angustias!

¡Todas las noches lloro mis dolores, pero no son sino fuentes que corren sobre la tierra!

¡Se alzan mis oraciones al cielo como aves, pero no vuelve ninguna que me traiga respuesta!

Señor, ¿dónde he de encontrar tus riberas?

II

Y tu voz habla a mi alma:

¿Por qué te lamentas por tus oraciones?

Se han sumergido en mares de misericordia, por eso no vuelven; ¡descansan en el seno profundo de la gracia, por eso no retornan!

¡Soy como la vigilia que escucha bajo las copas de los árboles, soy como una luz entre flores, soy como una búsqueda entre los tallos sedosos de la hierba!

¡Soy una oración en las vegas, soy un repique en los aires, soy como un arrodillarse en todas las praderas ondulantes!

Mira, yo bendigo tus campos y tus vegas, abro mis manos como se abren los capullos.

Abro mi corazón como se abre el seno de la tierra:

¡Al bendecir con la esperanza me bendigo a mí misma!

PENTECOSTES

Habla la voz de la Santa Iglesia:

¡Júbilo es mi nombre y alborozo mi rostro: soy como una vega virgen coronada por la aurora!

¡Soy como la suave avena de las colinas!

¡Escuchadme, vosotros fecundos valles; escuchadme, vosotras praderas ondulantes; escuchadme, vosotros felices bosques rumorosos!

Porque ya no estoy solitaria en medio de vuestro esplendor; ahora soy hermana y pariente vuestra.

¡Salúdame tú, oh tierra colmada por el Señor, tú, linda imagen mía!

Mi proximidad es aún lejanía, mi gracia es aún escala. ¡El está en mí como un eterno Mío!

¡El ha venido a mí como el brote en el arbusto, ha florecido en mí como las rosas en los setos!

¡Yo florezco en la granada de su amor, florezco en todas mis ramas con la púrpura de sus dones!

¡Florezco en lenguas de fuego, florezco en irradiante plenitud: florezco en el Santo Espíritu del Señor!

EL CORPUS

Tú voz habla:

¡Ondean las banderas del Rey: yo revelo el Eterno Misterio!

¡Con qué amorosa ternura envuelve la luz mis manos, con cuánta felicidad muere!

¡Ahora el amor se abraza sólo con el amor: en oro puro lo llevo por el campo abierto!

Yo sé muchas palabras, oh mortales, pero hoy tenéis que arrodillaros.

¡Vuestras rodillas son vuestras alas!

LAS ULTIMAS COSAS

I

Tu voz habla:

Yo vi la inquietud del mundo flotar en una nube:

La tranquilidad del atardecer era como una tormenta en sus velas, angustiada huyó ante la puesta del sol.

Porque, ¿adónde ha de dirigirse cuando llega el poderoso sueño, y dónde ha de buscar abrigo, cuando él la expulsa de su tienda?

En vano ella atormenta los hombres y azuza contra el sueño la fiebre de su pasión:

¡Porque él les prepara la bebida que les enmudece!

Las ciudades rugen aún un rato, pero el gran silencio gotea ya por sus murallas.

La púrpura de sus dolores se oscurece, y la púrpura de sus voluptuosidades se vuelve gris como el crepúsculo.

Sus espíritus orgullosos se vuelven grises como el olvido.

*Todo querer se vuelve niebla, y todo obrar se convierte
en el soñar de un sueño.*

*Los reyes tienen que dormir, y los poderosos tienen que
acostarse como niños:*

*Todos sucumben ante la necesidad, allí su orgullo se vuel-
ve humilde arena.*

Allí estarán todos, como algún día en sus tumbas.

¡Señor, apiádate de las pobres almas!

II

Y tu voz habla:

¿Quién eres tú, mundo, que has podido amedrentarme?

¡Yo muero mil veces con mis hijos!

*¿Dónde está ese juicio tuyo que pudiera doblegarme? ¡Mi
alma lucha con el juicio del Eterno!*

*Mira, yo soy la última que queda sobre el gran puente de
los adioses, y yo estrecho en mis brazos a todos los que
la vida rechaza.*

*Mis oídos ya no se tranquilizan con sus lamentaciones, y
mi rostro está pálido por todas sus angustias.*

*Mis pies están cubiertos de ceniza hasta los tobillos, y mis
vestiduras no quieren secarse del aliento húmedo de
las tumbas.*

*En verdad, estoy cansada de tanto horror, y mi temor ha
perdido su fuerza como las manos de un niño.*

*¡Mi amor le ha dominado, le ha puesto de rodillas de ma-
nera que jamás se levantará!*

*¡Ay de ti, mundo, que crees en la muerte porque eres frío:
encontrarás una muerte como tú no la sueñas!*

Encontrarás una muerte tal que eternamente no morirás.

- ¡Consolaos los que lloráis, alegraos los que no olvidáis;
 porque quiero hacer de vuestra fidelidad una promesa,
 porque quiero llenar hasta el borde las copas de vuestro recuerdo!
- ¡Yo quiero elevar vuestro corazón a la libertad contra todos los esclavos de la razón!
- ¡Quiero aceptar a los ardientes y rechazar a los irresolutos!
- ¡Y quiero dar su recompensa a los que aman a la vista del aniquilamiento: yo quiero colocarlos sobre el trono de la vida eterna!
- ¡Quiero alzarlos por encima de la justicia: quiero llevarlos hasta la misericordia del Señor!

III

Y tu voz habla:

*Yo sé que se burlan de mí, yo sé que se enojan conmigo,
 yo sé que en la oscuridad me van buscando.*

*Porque ellos perciben, sí, mi voz y sienten mi reflejo en
 sus corazones.*

Pero mi rostro no lo pueden ver:

*Mi cabeza está sepultada en el regazo de Dios, desde hace
 muchos siglos no la he levantado más.*

*Las sombras del Omnisciente han crecido en torno mío,
 y sus misterios lozanean sobre mi frente como musgo
 oscuro.*

*Porque yo he sido bautizado con el nombre del que se
 llama: Incognoscible, y cuya gloria se llama: Profun-
 damente Escondida.*

*El cubre su eternidad con ondas fluyentes y su infinitud
 de borrascas que se desfogan.*

El deja que las borrascas parezcan ser el dueño.

El esconde todas sus fuerzas bajo nombres que los humanos dan.

El oculta su espíritu debajo de sus corazones, El oculta su amor bajo el pan y el vino.

Mira, estoy sometida a los velos de mi debilidad, estoy sometida a los oscuros velos del desconocimiento.

Estoy sometida a las velos de mis esponsales, estoy sometida a los blancos velos de mi herencia celestial.

¡Porque en lo que no ves has de reconocerme, y en lo que te amedrenta, ha de creer tu alma en mí!

IV

Y tu voz habla:

Cuando un día comience el gran fin de todos los misterios,

cuando el Escondido salte hacia arriba como un relámpago en las terribles tempestados del amor desencadenado, cuando su readvenimiento suene como un temporal por el universo

y la añoranza perdida de su creación lance gritos de regocijo,

cuando estallen en llamas los globos de los astros y se levante de sus cenizas la luz liberada,

cuando los diques densos de las materias se rompan y se suelten todas las esclusas de lo invisible,

cuando los siglos vuelvan como águilas, rugiendo,

y los escuadrones de los eones vuelvan a la eternidad,

cuando los receptáculos de las lenguas revienten

y broten a torrentes las aguas de lo nunca dicho,

cuando las almas más solitarias lleguen a la luz

*y lo que ninguna de ellas supo de sí misma se muestre
a nuestros ojos,*

entonces

el Revelado alzará mi cabeza

*y ante su mirada mis velos se elevarán como llamas de
fuego,*

y estaré como un espejo límpido en la faz de los mundos,

y los astros reconocerán su luz himnica en mí,

y los tiempos reconocerán su eternidad en mí,

y las almas reconocerán su divinidad en mí,

y Dios reconocerá su amor en mí,

*y ya no caerá más velo sobre mi rostro que el resplandor
de mi Juez.*

En éste se hundirá el mundo.

*Y el velo se llamará Gracia, y la Gracia se llamará Infiniti-
tud, y la Infinitud se llamará Gloria.*

Amén.

(Traducción por L. Flachskampf y A. García Rubio.)

YO SOY EL CASERO (1)

POR

SAMUEL ROS

QUIEN no haya conocido la crisis de la vivienda por que atravesó España hacia mil novecientos cuarenta y tantos no podrá creer la previa declaración con que comienza el relato: para conseguir un piso yo tuve que aprender el violín.

El casero, que no era mala persona —como habrá de constatar repetidas veces en esta breve historia—, exigía a todo posible inquilino de su finca el manejo del aludido instrumento, y yo emprendí la tarea, creo que con un par de docenas de solicitantes.

Fueron, en realidad, unas verdaderas oposiciones, de las que estoy orgulloso, y que me proporcionaron esta dicha que al fin gozo en mi domicilio que es el de ustedes: un pisito monísimo, relativamente barato, y que debo a la interpretación de *Traviata* (fragmento).

Si me descuido un par de días creo que hubiera vencido otro solicitante, que presentaba *Rigoletto*. Al fin y al cabo, como

(1) Del libro de cuentos *Con el alma aparte*. Premio Nacional de Literatura 1943.

*

el portero —que actuó a la vez de juez— dijo, *Rigoletto* es *Rigoletto*.

Sea como fuese, el hecho es que estoy yo aquí, a mis anchas, aunque tropiece con las paredes si extendiendo los brazos. En el tiempo no largo que llevo gozando de mi nueva y querida instalación he descubierto cosas de mis vecinos de las que me veo precisado a dar noticia a ustedes... No esperen nada sensacional, pero, por su poquito de misterio, creo que merece la pena de que les entere. En todo caso, ustedes juzgarán, porque yo no me atrevo.

Lo que me choca, en primer lugar, es que el casero me haya prohibido tocar el violín tras de su exigencia y de mi brillante examen. Me lo ha prohibido a pretexto de que se pueden quejar los otros inquilinos, y el caso es que yo puedo asegurar que si la primera noche me atreví a desenfundar el instrumento no llevaba otra intención que la de ser grato a mis nuevos vecinos y corresponder al magnánimo casero que me había preferido entre tantos, o sea, que había depositado —como quien dice— su confianza en mí.

Esta extraña actitud del casero me obliga a desplazarme a casa de un amigo si quiero practicar mi arte y mantenerme en forma. ¡Se olvida tan pronto el violín, que no debo descuidarme! Y, además, pienso que un día cualquiera, a pesar de las apariencias, pueden exigirme de nuevo una pieza de compromiso: una *Sonámbula*, o la *Incompleta* ¡Vaya usted a saber! De ninguna forma conviene vivir desprevenidos.

Tampoco deja de ser curioso el hecho de que personalmente no pueda conocer a mi bienhechor. En ello creo influye el portero, que decididamente no me tiene ninguna simpatía. Acaso crea que pienso protestar por privarme del uso del violín, cuando mi deseo no es otro que hacer una visita de cortesía para agradecer la preferencia con que se me distinguió.

No me canso de decir que el piso es monísimo.

Como estamos en pleno verano, muy caluroso por cierto, todos los vecinos trasnochamos bastante y tenemos ocasión de conocernos muy íntimamente a través de terrazas, azoteas y ventanas.

El edificio tiene forma de "U" —para que ustedes se den cuenta—; la parte abierta mira a la calle y mi casa está situada en el trazo inferior o en la base; por esta razón estos pisos se llaman interiores, aunque en realidad no lo sean. Tiene mucha luz y unas vistas magníficas; tres balcones dan al patio abierto que mira a la calle, y los servicios y dos alcobas abren sus ventanas a un jardín interior que pertenece al hotel de una marquesa, según dicen.

A mí, sobre todo, me agrada contemplar el hermoso patio de nuestra casa en estas interminables noches veraniegas. Los chiquillos juegan y gritan, se podría decir que hasta el suicidio del sueño, y los mayores protestan y se exhiben, ligeros de ropa, con los atuendos y actitudes más pintorescas. Entre los pisos, por alejados que estén, se cruzan sin descanso saludos y comentarios.

Sé que un grupo de muchachas está preparando una verbena que promete ser un espectáculo original y magnífico en estos tiempos adocenados que sufrimos.

De mi casa, me gusta particularmente la terraza a altas horas de la noche, cuando el sueño ha retirado a los niños del patio y sólo quedamos vigilantes unos pocos empedernidos trasnochadores.

Poco a poco voy conociendo intimidades de los otros pisos y secretos de mis vecinos. Muchas de estas intimidades y alguno de estos secretos me causan gran perplejidad. Anoche mismo tuve ocasión de charlar largo y tendido con mi vecino inmediato. Nuestras terrazas están pegadas. Era ya muy tarde y el diálogo lo inició el otro con toda naturalidad:

—¡Hace mucho calor!

—Sí, hace mucho calor.

—Otros días a estas horas refresca un poco.

—Sí, otros días a estas horas...

Para mí, nada más agradable que conversar con una persona inteligente. Tras unos minutos de charla mi vecino me ha invitado a pasar a su casa; tiene unas butacas extensibles de lona más cómodas que las mías, y sólo tengo que salvar la leve barandilla de hierro para encontrarme sentado junto a él. Hemos encendido los cigarros, y más tarde me invita a agua fresca con un poquito de grosella. ¡Una delicia!

Al dar la luz para buscar los vasos y el jarabe, descubro en la pequeña pieza algo increíble: un inmenso y reluciente piano de cola que me deja maravillado y estupefacto.

—¿Cómo pudo entrar aquí? —pregunto cándidamente—. Y aún se me escapa esta simpleza: ¡Si aseguraría que este piano no cabe aquí!

Mi vecino calla y parece preocupado, por lo que yo me creo obligado a preguntarle con voz confidencial:

—¿Acaso... el casero le exigió a usted el piano?

El otro apenas murmura que sí, y yo le confieso muy bajito que practico el violín. El mira largo rato un punto lejano del infinito, y al fin inicia su confesión:

—Esto de mi piano es algo muy raro, que nadie creería. ¡Hay cosas en la vida que parecen cuento!... ¿Le interesa la historia?

—Sí —afirmo con ansiedad—.

—Pues, verá... Yo soy de los primeros inquilinos de esta finca... Todavía no consigo explicarme cómo estoy aquí... Lo que voy a decirle es tan inverosímil que temo no me crea... Cómo entró el piano, tampoco lo sé; en cambio, he averiguado con el tiempo que no puede salir.

—¿Cómo?

—Que no puede salir.

—Entonces... ¿Cómo entró?

—Ahí está el misterio. Por aquella época las cosas estaban al revés, es decir, entonces lo difícil eran los inquilinos y no los pisos. Yo renuncié a trasladarme aquí ante la imposibilidad de meter el piano en el piso; pero el casero, a quien nunca conseguí conocer, me envió recado enterándome de que él se encargaba del asunto, y ahí está.

—Tal vez derribase el muro.

—Tal vez, sí.... Pero yo creo en lo sobrenatural... Sea como fuese considero desde entonces al casero como un tipo raro cuya actitud no consigo entender.

—¿Hay algo más que le parezca raro en el casero?

—Sí, entre otras muchas cosas una principal: que me rebajó el piso, según manifestó, en atención a mi piano, y después me prohibió tocar.

—También a mí me prohibió tocar el violín.

—Pero mi caso es más extraordinario, porque yo no necesitaba la prohibición.

—No lo comprendo.

—Por aquella época yo no sabía tocar el piano.

—Entonces, ¿cómo explica la existencia en su casa de ese piano tan hermoso que debe valer una fortuna?

—El piano no es mío; era de Ella... la más hermosa mujer que usted pueda imaginar... Mejor se diría que no era una mujer, era... Era algo así como la tumba donde duermen todas las músicas... Cuando Ella tocaba parecía que dejase salir de su seno todas las armonías creadas o increadas que esperan su expresión musical desde el alba del mundo.

Mi vecino solloza largamente como un niño desvalido. Yo estoy confuso.

—Y ahora ¿dónde está Ella? —pregunto al fin, con miedo—.

—¿Quién?

—¡Ella!... la hermosa mujer.

—Ella. ¡Ay...! Ella se marchó un día sin decirme adiós... La perdí como si se hubiese desvanecido. Fué inútil buscar, y entonces... Cierta día de desesperación ocurrió algo sensacional.

Como mi vecino calla y a mí me dominan el miedo, la solicitud y la curiosidad, reclamo impaciente:

—¡Dígame!, por favor, ¿qué le ocurrió?

—Agobiado por la soledad, dominado por el recuerdo de la dicha perdida, me senté al piano y resultó que yo sabía tocar sin haber aprendido... Algunos llegan a decir que soy un virtuoso... En realidad hoy, al cabo de los años, no sé si Ella existió alguna vez o si sólo fué que la soñé yo.

—Pero el piano está ahí... Usted dijo que el piano era de Ella.

—Sí, es verdad, amigo mío... El piano es de Ella.

—¿Y no le ha tomado miedo a ese piano tan misterioso?

— No... No tengo miedo a mí mismo, sé bien que el misterio está en mí..., y también le confieso que le tengo miedo al casero... Sobre todo desde que me fulminó con la orden de no tocar el piano.

—Yo lo vendería.

—Es inútil..., ya le dije que no puede salir... Ahora mismo está empeñado y se plantea este problema: si no pago mi crédito, la prenda de garantía tendrá que salir a trozos, descuartizada.

—¿Y cómo es posible que aceptaran el préstamo con esa dificultad?

—Los prestamistas no creen en el misterio, pero yo lo empeñé precisamente para averiguar la verdad. El dictamen del ingeniero que envió la casa es terminante: el piano no puede salir entero... Por lo demás, eso de desarmar un piano, ya sabemos lo que significa quienes practicamos la música.

De pronto, en un arrebato, le pregunto a mi confidente si sería capaz de acompañarme *Traviata*, y él asegura que sí, pero

no se decide por temor a las represalias del casero. Además, dice que es muy tarde, y que duermen ya todos nuestros vecinos.

—¡El casero!... ¡el casero! —digo, escupiendo las palabras con desprecio—.

Sin darme cuenta, animado por un odio insano que revela en mí un alma revolucionaria de la que nunca me creí capaz, inicio un discurso demagógico. Es inútil que el otro intente calmarme.

¡Hay que tocar *Traviata!* —insisto con furia—. ¡Hay que tocar, pase lo que pase y caiga quien caiga!

Me desato en una serie larga, infinita, estruendosa, de improperios contra el casero.

Me ha arrebatado la elocuencia y estoy pronunciando, frente al patio desierto, una especie de declaración de guerra contra el casero, cuyas consecuencias no se podrían prever si hubiese auditorio. Sé —lo que agrava mi conducta— que todo el odio que duerme en el alma de cada inquilino podría estallar, como pólvora, bajo el fuego de mi oratoria. ¡Soy un auténtico rebelde!..., ¡me tengo miedo!... Me siento capaz de hacer estallar el mundo en pedazos.

Mi voz crece y son ya bastantes los que se asomaron a sus ventanas atraídos por el escándalo. Mi vecino se ve obligado a recurrir al único procedimiento posible para aplacar mi cólera: Se sienta al piano, y a poco suenan los primeros compases de *Traviata*. Yo entonces corro como un loco por mi violín. Siento algo así como si hubiese llegado el momento de mi vida, una cosa parecida a la que deben sentir otros hombres frente a la mujer cuando creen que ha llegado el amor. No tarda en dar comienzo el más hermoso concierto improvisado de piano y violín que se haya ofrecido nunca; pero...

Algo terrible e imprevisto ocurre: Todos los inquilinos de la finca, tras un raptó parecido al mío, han cogido los más variados y difíciles instrumentos y salen a sus ventanas o se lan-

zan al patio, tocando desafortadamente, tocando como el diablo les da a entender. Es un estrépito horroroso y discordante que en nada recuerda mi *Traviata*.

Toda la casa parece presa de un incendio musical. Se siente el mismo pavor de los incendios; pero una locura diferente, porque, en lugar de correr, todos están quietos en su sitio, tocando con desesperación cada cual su instrumento.

El portero tiene que llamar a la fuerza pública para que imponga el orden y, al fin, el silencio. Cuando se consigue éste, parece que el mundo entero ha caído en un colapso fatal del que nunca podrá salir. La finca vuelve, digamos, a la normalidad; pero una normalidad angustiada y melancólica, como debe ocurrir en las cárceles y en los manicomios tras las rebeldías de los plantes.

Al día siguiente a este tristísimo suceso, todo mi valor me abandona y vuelvo a mi condición de hombre pacífico, aunque con una mala conciencia que me impide toda actividad. Siento un espeso mal humor que me agobia, y tal vergüenza, que no me atrevo a salir por miedo a encontrarme con algún vecino. Sobre todo temo al portero, de quien espero recibir el castigo por mi culpa.

Han pasado varios días desde mi pecado y, sin embargo, el castigo no llega. Aun no consigo explicarme lo que pudo ocurrir dentro de mí para lanzarme a semejante temeridad, a tan negra y sucia ingratitud para con mi bienhechor.

El portero me mira simplemente con desdén, como si mi falta estuviese remitida a un juicio superior al suyo. La mayor parte de mis vecinos rehuyen mi saludo como si fuese yo un indeseable, y los otros me buscan y me halagan ponderando mi valor y animándome a nuevas audacias. Me golpean cariñosamente en la espalda, y me preguntan:

—¿Cuándo organizamos otro concierto...? Cuando se toca el violín tan bien como usted, es una vergüenza pagar el piso.

Yo, ante estas cosas, agacho la cabeza con vergüenza y me desprecio desde lo más profundo de mí mismo y me siento comido por el remordimiento. A fuerza de contricción mi alma encuentra una penitencia que ofrecer: He roto el violín y se lo entrego al portero, rogándole que se lo lleve de mi parte al desconocido casero.

El portero ha tomado el violín roto en silencio y con sonrisa de ironía que hiela mi sangre. Con la misma sonrisa, al otro día, me entrega un violín nuevo que me regala el casero, acompañado de una tarjeta que dice: "Puede usted tocar todo menos *Traviata*."

Lágrimas amargas de gratitud y de arrepentimiento surcan mi rostro durante varias semanas.

Mi temperamento se vuelve a cada instante más melancólico y me asaltan pensamientos extravagantes. El más extravagante es dudar de la existencia del casero. Tengo la sensación de que soy un hombre acabado; por esto intento olvidarme de mí y observar las vidas ajenas y tratar de explicarme la conducta del prójimo. Creo comprender la razón que tiene la vecina del segundo A, derecha, para recibir en su casa al vecino del segundo A, izquierda. ¡Ella es tan desgraciada! En cambio no veo claro el motivo que pueda tener la vecina del segundo A, izquierda, para recibir en la suya al vecino del segundo A, derecha. ¡Ella es tan dichosa!

Un misterio tremendo para mí es el de recibir sucesivamente y en un mismo día las confidencias de tres vecinos desvelados, frente a la noche oscura y calurosa. El vecino más joven es empleado y sufre una terrible pasión de amor desde hace tres días, según confiesa. ¡Apenas sabe quién es la mujer que le inspira tal amor; pero éste es tan fuerte que él desea compartir con Ella, durante toda su vida, las seiscientas pesetas mensuales de su sueldo, y aún siente la vida como corta para semejante empresa. Está seguro de que no puede haber mayor

felicidad en el mundo que el de tenerla junto a él para siempre, aunque de momento se conforme, según me expresa, con saber el nombre de la amada. ¡Ah! Casi no se atreve a imaginar un placer tan grande como este de conocer el nombre de Ella. Debe resignarse a saber que es su amor, aunque de momento no sepa quién es su amor.

El segundo vecino, de edad madura, es representante de varias firmas comerciales importantes. Sus beneficios no bajan seguramente de las mil pesetas mensuales. Hace exactamente quince años que se casó con la mujer que duerme desde hace cuatro horas en la alcoba contigua a la que él ocupa para meditar frente a la noche. Sabe —sin duda posible— que él no ama a su mujer, aunque permanezca a su lado y aunque su imaginación le obligue a inventar continuamente una posible evasión y una vida nueva sin desplantes, desprecios ni humillaciones. Se siente estafado por esta mujer que duerme indiferente a sus preocupaciones y que reclama cada día, cada hora, con su constante presencia, su derecho a explotar aquel arrebatado amoroso de una juventud que, sin saberlo, hipotecaba todo su porvenir. Como tiene varios hijos, sus ingresos son insuficientes y debe cada día estrujar su cerebro para que todos salgan adelante. Ama a sus hijos, pero no puede dejar de sentir la infinita tristeza de verse convertido en instrumento ciego de ellos. Pienso que él ambicionó más para su vida cuando sólo era hijo de sus padres, cuando éstos tanto esperaban de él. Ahora, frente a la noche silenciosa y negra, él sólo sabe que no ama a una mujer entre todas las mujeres del mundo, y que esta mujer es precisamente la suya, que se llama, según consta en tantos documentos, Elena.

El tercer vecino es viejo, catedrático jubilado de la Universidad. Sus beneficios, da vergüenza decirlo, son escasos, y su ciencia tanta que da gloria proclamarlo a los cuatro vientos para orgullo de la nación. Nadie sabe lo que este hombre de la fenecida ci-

vilización asiria. Gracias a este catedrático, ciento cincuenta universidades han aceptado, al fin, sus tesis sobre los asirios, y dieron por terminada una polémica que se arrastraba siglos y que pudo provocar una guerra. Este vecino mío —viejo, glorioso y jubilado— se pregunta a sí mismo, frente a la noche, si él ama verdaderamente a su mujer tras de cuarenta años de matrimonio. El, que lo sabe todo de la civilización asiria, debe confesarse, si quiere ser sincero, que de su propia historia apenas sabe nada, y si se plantea semejante cuestión es sólo porque, desde que le jubilaron, no puede hacer otra cosa que pensar en su pasado; aunque, naturalmente, con la objetividad que fué siempre su norma y que jamás podrá abandonarle. Claro que siente a su mujer como algo propio, cuya ausencia no puede ni concebir, por la misma razón que no puede concebir que le abandone uno de sus brazos. Pero esto es una cosa muy diferente del amor, según él ha descubierto en los libros de amable literatura, a los que ahora se entrega en sus largas e inútiles horas de profesor jubilado. Lo que él siente y sintió siempre por su mujer es, sin duda, algo muy distinto de lo que encuentra en los libros que hablan del amor. Nadie ha insultado tanto a los asirios como su propia mujer durante los cuarenta años largos de matrimonio. Pero también debe confesar —si quiere ser justo— que en estos últimos años de su vida, en los trabajos de punto de media de su mujer sólo aparecen ya dibujos complicados del más puro estilo asirio. Verdaderamente, ni sabe ni sabrá nunca si él ama o no a su mujer.

A estos tres vecinos míos, que meditan frente a la noche y me consultan, ¿qué puedo decirles yo, que apenas sé nada de la vida? Yo, que enloquecí de soberbia, sólo porque aprendí malamente a tocar el violín, y aun esto lo hice movido por el egoísmo de conseguir un pisito modesto. Y que, además, si pude conseguirlo, sólo fué por la benevolencia de un casero generoso.

Pienso que alguien debe de saber todas las cosas y tener

una explicación clara, sencilla y convincente para los problemas que me preocupan a mí y al resto de los inquilinos. He llegado a creer firmemente que nuestra obligación de inquilinos sólo consiste en obedecer al casero, respetar al portero y conformarnos con nuestra ignorancia.

De cuanto llevo dicho, lo más curioso, quizá lo único que merecía la pena de haber sido contado, es mi encuentro esta tarde en la escalera con un amable viejecito de aspecto muy noble y cariñoso que bondadosamente me ha llamado hijo.

Este viejecito habita en las buhardillas de la casa, donde se ven las nubes más hermosas, y me ha invitado a acompañarle hasta su habitación, porque, según dice, allí se contempla un hermoso panorama y se abarca la finca entera que habitamos de una sola mirada.

He ascendido con gusto, y tomo asiento frente a este viejo atrayente que se ha colocado de espaldas al amplio ventanal de su buhardilla, de forma que su noble cabeza blanca tiene por fondo el ancho y claro cielo azul con una sola nube de ardiente oro que le sirve de luminoso nimbo.

Verdaderamente desde esta ventana se goza de una vista incomparable. El extraordinario viejecito calla y sonrío mientras yo contemplo los lejanos campos que limitan la ciudad, y después la casa entera a mis pies. Desde esta altura todo aparece muy diferente a como yo lo vi desde abajo. Siento de improviso que voy a conocer todas las verdades que me preocuparon y tiemblo por ello de miedo y ansiedad. El buen viejo me mira, y yo comprendo que está esperando todas mis preguntas:

—¿Es cierto que el vecino joven que ama ciegamente sin saber a quién; y el vecino maduro que no ama clarivamente a la que es su mujer; y el vecino viejo que no alcanza a saber objetivamente si ama o no ama a la suya, son el mismo vecino, como yo veo ahora desde aquí?

—¡CIERTO!

—Entonces... ¿Por qué allá abajo me parecieron tres uno solo?

—Porque allá son pisos, o tiempos, o instrumentos diferentes. El joven allá es el porvenir, el hombre maduro es el presente y el viejo es el pasado... De otra forma: La esperanza, la realidad y el recuerdo.

—La esperanza es bella.

—Sí, y la realidad es ingrata.

—Y el recuerdo amargo.

—Pero la sabiduría es todos los tiempos juntos.

—Cierto, la sabiduría lo es todo.

—¿Y el piano de cola, aquel hermoso piano de cola que no puede salir del piso de mi vecino más inmediato? —pregunto, con desbordado interés—.

—Acaso sea como nuestro corazón, que tampoco puede salir del pecho.

—¿Y ella, la hermosa mujer que tocaba el piano y un día se marchó?

—Ella no era mujer; no lo era, aunque algunas veces pareciese serlo... Ella no era sino la música del propio corazón que un día se desvanece, tal vez para no ser olvidada por el propio corazón.

—¿Y el hombre, aquel hombre que supo tocar el piano sin haberlo aprendido jamás?

—¡Ay!... ¡Hijo mío!, cada inquilino puede aprender aquello que le haya preguntado, aunque sólo sea una vez, al dolor.

De pronto, interrumpo el diálogo, porque mis ojos han visto algo que me llena de espanto. No parece posible y, sin embargo, es cierto. He visto a un joven entrar en mi piso, con un hermoso violín flamante debajo del brazo. Pregunto, casi sin voz:

—¿Quién es?... ¿Qué significa?... ¿Acaso me ha desahuciado el casero por rebelde?

—No hijo..., puedes calmarte..., no estás desahuciado. Sólo

que ya... es mejor que no bajas más... ¿No te gusta quedarte aquí?... ¿No te encuentras bien conmigo?... ¿No te parece hermoso este panorama cuya mejor virtud es que jamás cansa contemplarlo?... ¿No te divierte abarcar de una sola mirada toda la casa y toda la vida que encierra?

—Sí... ¡pero mi violín!... ¡Mi violín quedó allá y, sin él, yo no soy nadie! —exclamo, con un sollozo que amenaza ser eterno—.

—¡Toma!...; tal vez te guste más éste.

El viejecito saca de un cajón de su mesa mi primer instrumento y me lo entrega con sonrisa paternal. Yo me abrazo, sin deja de llorar, a mi antiguo y pobre violín roto, mientras escucho atónito.

—Sólo podrás tocar *La Traviata*, pero estoy seguro de que no te importa, porque ésa es tu música... Si fuiste perdonado se debe exclusivamente a que sólo pecaste por *La Traviata*. Aquella noche del concierto muy pocos aprovecharon su instrumento para tocar su música, y esto es precisamente lo malo de todas las rebeldías. ¿Lo comprendes ahora, hijo?

Ataco con fuerza y alegría *La Traviata*, como dispuesto a ejecutarla eternamente. Mi música suena desde estas alturas con una perfección que me conmueve a mí mismo, que me llena de asombro, como si fuese otra, siendo la misma. Jamás he sentido una dicha tan completa y tan segura. No obstante, me interrumpo de pronto por un pensamiento que paraliza de curiosidad mi alma desahuciada del piso de abajo.

—¿Quién es usted?

—YO SOY EL CASERO.

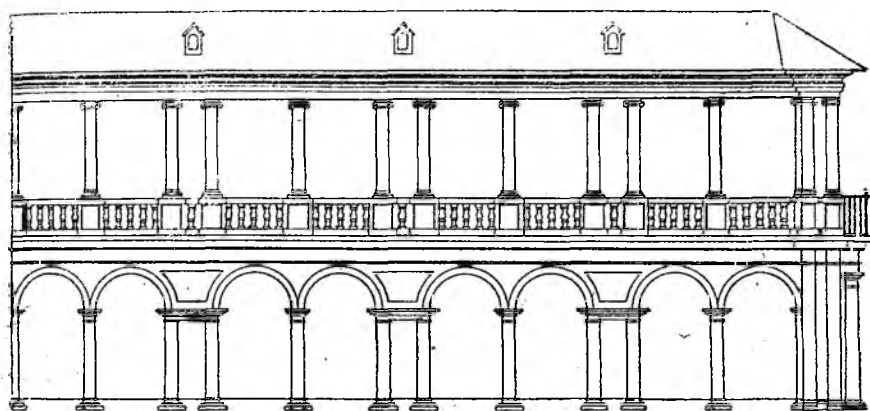
No sé cuanto tiempo permanezco en silencio ante esta respuesta. Comprendo que me he expresado ligeramente ante el ser que tanto me había preocupado y al que durante tanto tiempo esperé conocer. El me anima, sonriendo bondadosamente, y procura librarme de la turbación obligándome a seguir.

—¡Anda! Oigamos tu *Traviata*... Así, con brío, con entusiasmo... ¿Cómo comienza esa hermosa pieza? La-ra-la-ra.

Cuando va a caer mi arco sobre las cuerdas es el viejecito el que me interrumpe, tomándome cariñosamente por el brazo, y acercando su cabeza a la mía. Me pregunta lleno de curiosidad:

—Oye, hijo; ¿sabes tú por qué la mujer del segundo A derecha iba a casa del vecino del segundo A izquierda, y por qué la mujer del segundo A izquierda iba a casa del vecino del segundo A derecha?

Los dos nos reímos un momento y, después, yo sigo con *La Traviata*. Y seguiré siempre así.



Notas y Libros

NOTAS: *Virginia Woolf* o *la novela en crisis*, por Ricardo Gullón; *Sevilla a cara o cruz*, por Rafael Porlán; *Taine a la vista: El paisaje, señor del espíritu*, por Dionisio Gamallo Fierros. – LIBROS: «*La Isla sin Aurora*», de Azorín, por Manuel Muñoz Cortés; *El habla de Mérida y sus cercanías*, de Vicente Alonso Zamora, por D. F., y otros libros.

NOTAS

VIRGINIA WOOLF O LA NOVELA EN CRISIS

UN crítico sagaz aseguraba hace años que en toda novela se contenía implícitamente una teoría, clara o confusa, de la vida. El problema empieza cuando el lector pretende encararse con esta teoría y obtener de ella algunas ideas que le ayuden a entenderse mejor a sí mismo. Hubo tiempos en que los muchachos incomprendidos adoptaban cierto aire sombrío que quería recordar a Julián Sorel; más de una joven señora intentó justificar sus devaneos invocando a Ana Karénin o a Madame Bovary. Fué la gran época de la novela. Los personajes tenían más vida y mejor realidad que sus creadores: el londinense de 1834 apenas conocía el nombre de aquel mozo, casi casi adolescente, que cada semana le deparaba algunas horas de incomparable solaz; mas, en cambio, Mr. Pickwick y Sam Weller eran fieles amigos cuyas fisonomías hubieran reconocido sin vacilación millares de personas.

Tardó en invertirse el orden. Mas cuando se habla de Lawrence, de Franz Werfel, de Kafka o de Baroja, quienes interesan al lector son ellos y no las figuras nacidas de su pluma. El caso de Lawrence es ejemplar; está por ver que sea un novelista de primer orden, pero como hombre interesante habrá pocos en nuestro siglo a quienes convenga mejor este calificativo. ¿Y quién recuerda, mejor dicho, quién hace vivir en su recuerdo a Constancia Charterley, a Aaron Sisson, a *Canguro*? En alguno de sus tipos, Morel, Somera, nos atrae la parte de confidencia, de documento personal, que descubrimos en ellos; pero lo que le importa al crítico puede tener escasa significación para el lector de novelas.

El escritor ha suplantado a sus personajes, convirtiéndose él mismo en materia romancesca; su sensibilidad, sus recuerdos y sus sueños fueron amorosamente —morbosamente también— analizados. Qué

gracias a esa subrogación, la literatura contemporánea se enriqueció con algunas páginas admirables, está fuera de duda, mas, en general, como tendencia que alicortó la imaginación creadora, pienso que resultó nociva. Un párrafo novelesco de Giraudoux puede parecernos mejor escrito que otro de Balzac; pero, ¿cabe comparar siquiera la obra de ambos?

Hay una anticipada renuncia a crear el tipo, a enajenarse y entrar en almas ajenas para, desde la flúida penumbra en donde brota el indeciso secreto de la vida, transmitirles sangre y aliento verdaderos. No se trata de que el novelista de hoy esté peor dotado; antes se diría que su incapacidad para trazar otra cosa que desvaídas siluetas, inaprensibles como fuegos fatuos, no es sino el tributo exigible a su exceso de inteligencia, de cultura, de preparación para el arte de escribir. Quizá lo más conmovedor de un Goncharov, de un Pérez Galdós, es el lado más ingenuo de su arte, lo que tiene de entrega absoluta, sin reservas, a la creación de un mundo que por fuerza tiene zonas insulsas, vulgares, pesadas, ámbitos que es obligado reflejar para que la imagen sea verdadera y adecuada. No aspiraban a la pureza ni padecían el esterilizador pánico a la vulgaridad que ahora detiene el vuelo de los mejores dispuestos.

Por eso parece cada vez más difícil escribir buenas novelas. Después de *Ulises*, el diluvio. Acaso en Inglaterra aminore la dificultad el hecho de contar con una tradición potente, clima propicio, si no a la eclosión de obras definitivas, por lo menos a la continuidad y permanencia del género. Refiriéndose a Gran Bretaña, habló Edmond Jaloux de «el país de la novela», y además del caso excepcional de Charles Morgan, allí encontraremos, para confirmar su aserto, los nombres de Huxley, Stephen, Hudson, Aldington, los de Kipling, Joyce, Conrad, Wells, el mismo D. H. Lawrence. Una selecta falange que no admite parangón con cualquier grupo de novelistas en otro país.

El lector español conoce a casi todos de modo suficiente. No sucede así, me parece, con sus colegas femeninos, con las deliciosas escritoras que fueron o son Catalina Mansfield, Virginia Woolf, Rosamond Lehman o Victoria Sackville-West. En estos días se ha traducido una de las más atrayentes obras de Virginia Woolf, y creo que vale la pena decir dos palabras sobre esta mujer singular y sobre el librito que acaba de ofrecérsenos.

Una nieta de William Tackeray casó con Leslie Stephen, aristó-

crata, director de una revista literaria e íntimo de George Meredith, que dejó de él un acabado retrato en la mejor de sus novelas, *El egoísta*, donde, bajo el nombre de Vernon Whitford, le presenta como hombre de singular inteligencia y recto corazón. Estos fueron los padres de Virginia Stephen, a quien desde antes de nacer le estaba reservado un hogar en donde lo literario ocupaba el primer plano; su educación pudo así adecuarse venturosamente a las solicitudes de su temperamento. A los diez años fué la favorita de Meredith, según confesión del gran novelista; a los treinta, contrajo matrimonio con un escritor de «ideas avanzadas», Leonard Woolf, y cinco años después, en 1917, fundaban ambos la editora *The Hogarth Press*.

El círculo familiar se ha ensanchado: Vanessa, la hermana mayor, y su esposo, el crítico Clive Bell; Adrián, el hermano, conservando las aficiones literarias de precepto en la familia, se dedicó, empero, a la Medicina; después, los hijos de Vanessa Bell, los escritores de la casa, los amigos: el biógrafo Strachey, el economista Keynes, Victoria Sackville-West. Y en este ambiente intelectualista nace la obra de Virginia Woolf.

Los primeros libros no aportan innovaciones en el modo ni en el acento; son mera continuación de lo anterior, escritos sobre el excelente punto de apoyo constituido por la tradición novelística a que más arriba aludíamos, con la misma técnica que Meredith o que Moore, por ejemplo. *El cuarto de Jacob*, publicado en 1922, implica una actitud totalmente diferente; tres novelas más, dos de ellas de los años veinte —*Mrs. Dalloway* y *Excursión al faro*— y otra —*Las olas*— de 1931, señalaron el nivel de los nuevos hallazgos, la cumbre de un procedimiento narrativo distinto del utilizado por los maestros de la generación precedente.

Las obras iniciales habían sido escritas sin la convicción de que la materia novelesca fuera realmente la que allí se manejaba como tal. Obstáculo con el que venían a dar por aquella época los mejores empeños renovadores, pues, ¿cómo falsear deliberadamente la vida, haciéndola girar en torno a un eje supuesto, a un conflicto trazado de manera irreal, cuyo planteamiento, desarrollo, accidentes y final eran arbitrarios? La vida, pensaba Virginia Woolf, no es así, y, por tanto, si la novela arranca de un equívoco, tomando como verdadero el esquema caprichoso de una peripecia en cuya tramitación se omite

todo lo que es vida, divagación, presentimiento y ensueño, tan imperdonable y tosca falsedad pone en ella tacha y quebranto imborrables. ¿Cómo podría ser exacto el retrato de un ser cuyo rostro se encubriera bajo la máscara? Copiaríamos la careta con su rictus único, y nadie llegaría a vislumbrar el gesto auténtico de la faz tras ella oculta, ese gesto que puede ser revelador del alma cuyo conocimiento deseamos.

Su ambición es —nada menos— recoger la infinitud de impresiones que van desfilando por un espíritu a lo largo de la existencia. Tal es su intento en *La señora Dalloway*: captarlas de «un espíritu cualquiera en un día cualquiera». Poco importa la intriga; el más anodino acontecimiento, cualquier banal suceso sirve para despertar múltiples resonancias en el personaje escogido. Así, la dama distinguida que prepara un baile, sale de compras, encuentra, después de larga ausencia, a un antiguo conocido, del que estuvo, y acaso está, enamorada —y me parece que aquí el riguroso criterio de la escritora debió rechazar la tentación de trabajar sobre un episodio que no es, desde luego, «cualquiera»—, suministra material propicio para el experimento.

Los hechos le interesan poco a Virginia Woolf; sólo en cuanto imprescindibles para que a su contacto reaccione la sensibilidad que le importa escudriñar. La experiencia es sugestiva, pero tal impresionismo literario ni seduce ni logra cautivar, aunque se labore con tan acucioso talento y con dones tan genuinos como los que poseía la señora Woolf.

Ya se aludió a la peligrosa eventualidad de que el novelista se inserte demasiado entre los capítulos de sus libros. Y aquí tenemos que registrar otro riesgo, también ocasionado a desviaciones fundamentales, de lo que ha de ser raíz y caudal motriz de la acción: el puntillismo, la preocupación por la técnica que se alza a desmedida altura, el primor excesivo, tantas y tan ambiciosas intenciones, que resulta casi inevitable que el ingenuo leyente se deslumbré, siquiera pasajera y que al deslumbrarse permanezca unos momentos desorientado.

El método —porque es forzoso reconocer que lo hay— reside en situar al personaje viviendo en el recuerdo, condición previa para informarnos de los sucesos pasados, que constituyen la cifra que aclara y explica el estado de ánimo en que le hallamos al conocerle. Hay una retroacción del relato, suministrándose la anécdota en fugaces

períodos que alternan con amplios desarrollos de impresiones diversas, unas veces referidas directamente a aquélla y otras veces bastante alejadas, al menos en apariencia, porque en tesis general han de apreciarse como estimables contribuciones a la caracterización del sujeto. El monólogo interior se convirtió así en el más útil de los recursos con que podía contar el inventor.

No es dudoso que pudieran intentarse y se intentaron grandes cosas: algunos libros encantadores son fehaciente testimonio de los alientos creadores contenidos en el ímpetu y la casi heroica decisión de algunos aventureros de la novela. Pero hay fracasos ejemplares, como el de James Joyce en *Ulises*, esa extraordinaria obra, construída por un obrero genial sobre el plano de un laberinto. Si a ella no llega, ni en la osadía del concebir ni en lo ambicioso de la realización, en el *Orlando*, de Virginia Woolf, hallamos, al menos, una muestra singular de estas audaces tentativas de englobar dentro de la específica arquitectura de la novela aquellos que un día fueron, con límites rígidos, géneros independientes: ensayo, poesía, historia e incluso ciencia pura. Pues *Orlando* es la novela de no se sabe bien qué: según uno de sus críticos, la de la inquietud sexual de nuestro tiempo o la de la aristocracia británica o la de la poesía inglesa, y quizá la de todo ello a la vez, personificado en un ser proteico, que, a través de cuatro siglos de inmarcesible juventud, excepto de espíritu, cambia de todo, hasta de sexo, pues el mancebo que en la primera página —siglo xv— arremete contra la amojamada testa del moro, se ha convertido, al llegar al fin —11 de octubre de 1928—, en una muchacha actual, representativa de la Inglaterra eterna, en una mujer que es precisamente la escritora Victoria Sackville-West.

No pretendo ahora insistir sobre esta delicada cumbre de una estética y de un peregrino modo de ver las cosas. La suave ironía, el remansado propósito de escribir una obra definitiva, que se desea tenga aparente espontaneidad y gracia auroral de brote recién nacido, nos conmueve precisamente por haber fallado el intento. Y la lección de este malogro sirve como paradigma del derrumbamiento que amenaza al que ambiciona síntesis imposibles por rehuir los —en apariencia— fáciles caminos que se proponen a nuestra curiosidad; *Orlando*, como *Ulises* —aunque en grado menor—, es más pieza de museo que obra literaria. Extremos a que llegó el viejo arte de novelar.

Un poco de humildad pudo salvar a Virginia Woolf. Desarraigarse

del ambiente intelectualista en que —según consignamos— se desarrolló su vida, grabando tan poderosa impronta en su obra, y abandonar algunos de los prejuicios de tribu que frenaban el impulso creador; tales fueron las insoslayables necesidades que nunca llegaron a traspasar la coraza —¡tan, por desventura, hermética!— que resguardaba su corazón de artista. El innato desdén por la habilidad narrativa fué su peor limitación; las más bellas páginas están escritas cuando se olvida de fórmulas y teorías, por ejemplo, al evocar Peter Walsh las juveniles escenas de un idilio fracasado; los peores momentos suelen advenir cuando el procedimiento impresionista despliega sus recursos y vemos al mentado personaje poseído de vagos delirios, que no revelan más que un vulgar substratum de personalidad paranoide.

Y cuán deliciosamente sabía contar Virginia Woolf, puede ahora comprobarse en nuestro idioma, gracias a la reciente versión de una de sus obras mejor logradas: «*Flush*», la biografía de un faldero (1). No se trata, desde luego, de un chucho cualquiera, sino de uno de los ejemplares más ilustres de la raza canina, el perrito de la poetisa Elizabeth Barret.

En el ambiente recargado de Wimpole Street, semiclausura involuntaria de la Barret, este pequeño animal que era «*Flush*», puso una nota de anhelo vital, que antes de llegar él allí se desconocía. Virginia Woolf adivinó cuánto interés podía ofrecer aquel clima raro de pasiones embozadas y de almas vagamente anhelosas, y, para estudiarlo, se colocó en el punto de vista del can, a todas luces clarividente, que Miss Mitford regaló a su amiga inválida. Excelente ocurrencia, porque el perro, que no tarda en identificarse con su ama, tiene un olfato que le advierte la realidad de sutiles novedades, presencia de fantasmas, y así, gracias a «*Flush*» Virginia, nos enteramos de muchos secretos del alma de Elizabeth. Da la casualidad que, sin perjuicio de su buena raza española, el animalito es ciertamente un modelo de honesto perro inglés. Es un bicho respetable, apegado a las tradiciones, que necesita el revulsivo eficaz del trasplante a Italia para que despierte la sangre de sus abuelos y pierda el barniz, digamos intelectual, con que la reposada vida londinense le fué cubriendo. Pues no en vano se convive durante años con una solterona sedentaria, que pasa los días emborronando papel.

(1) Virginia Woolf: *Flush*. Traducción de Rafael Vázquez Zamora.—Ediciones Destino. Barcelona, 1944.—15 pesetas.

Otear la vida de la Barret, siguiendo la mirada de su faldero, es para nosotros ventajoso, porque nos ahorra la parte de folletín que en aquélla se registra: las violencias del padre tiránico, el ansia sin nombre de las pobres vírgenes, resignadas al lento descaecer. ¡Cuánto episodio melodramático puede, en suma, sugerirse y, al propio tiempo, esquiñarse con sólo dar a conocer al temible Eduardo Barret, por el miedo que su arribada produce al pobre «Flush»! También el consabido himno al amor y a la poesía se elude en virtud del desdén del perrito por tanta sublimidad, tanta desmesura en la expresión de los sentimientos; gracias a él, en este libro no hay página carente de gracia, de sentido del humor y de la proporción.

En la captación del ambiente alcanza «Flush» los más justos matices: las diferencias entre campo y ciudad, entre Londres y Florencia, son para el avisado chucho la evidencia de mundos dispares. La imagen de Elizabeth queda un tanto desdibujada, acaso porque, a pesar de todo, no es fácil llegar al secreto de un alma poniendo la nariz encima del cuerpo que la alberga. Y de Robert Browning no llegamos a ver sino el bulto de su figura; una sombra que se interpone, sin que «Flush» Virginia tenga gran cosa que decir de ella.

La señora Woolf, aun escribiendo el más concentrado de sus libros, no pudo impedir que se atenuara la sensación de verdad a que aspiraba, por el afán de trascender, por el empeño de ser a todo trance sutil, ingeniosa y, bajo grácil apariencia, profunda.

Este escollo bien conocido fué casi conjurado en «*Flush*», donde no se registran las desviaciones, repeticiones, alejamientos del tema, que quieren pasar por inconscientes y no dejan de ser candorosos, cruces de pensamiento, que, aun acomodados a la realidad, son en la obra artística ganga recusable y, a la larga, producen fatiga, según se comprueba en *Excursión al faro* o en *Las olas*, libro éste donde asistimos al curso de no menos de media docena de monólogos interiores, una y otra vez interrumpidos, reanudados y desbaratados, hasta lindar con la incoherencia.

Y gracias a que ese peligro pudo sobrepasarse, decíamos, «*Flush*» es un cuento bien contado. Con una sola persona, Elizabeth, y el protagonista, sin que el plan inicial se le vaya de la mano al autor. Escrito con ese amor a los detalles, que revela observación atenta, amor aprendido quizá de su gran amigo Lytton Strachey, que la enseñó también lo que Maurois llamó «ironía velada de aparente candor», y

aun aquella sutileza de intención que le permite rozar los temas sin marchitarlos, dejándoles fresca de flor viva, intacto perfume.

Si ahora abordamos la cuestión apuntada al comienzo de este artículo, con objeto de resumir en pocas palabras la teoría vital de Virginia Woolf, observaremos que la empresa no es sencilla. Tomemos una de las primeras obras, *Noche y día*, aparecida en 1919; releamos en seguida *Las olas*, y nos sorprenderá esta idea central: la insuficiencia radical del hombre para resignarse a una existencia única, sin posibilidades de fusión con otras almas, de las que, sin embargo, anhela participar. Nada temen tanto los personajes de Virginia Woolf; por ejemplo, Katherin Hilbery, que me parece el más representativo de los inclusos en las obras de su primera manera, como la soledad, hallarse separados de los otros seres por un vasto territorio de sombra, que no cabe poblar con gestos, palabras, acciones, porque toda tentativa se resuelve en el dolor de su esterilidad. Así, el aislamiento fortalece la tensión necesaria para mantener y estimular su fe en la eficiencia de una comunicación íntima con los demás, puesto que cada salida al exterior equivale a un nuevo fracaso. Esta incomunicación espiritual es la misma de *La señora Dalloway*, pese a que cree «que para conocerla a ella o a cualquier otro es preciso buscar las personas que los completan, e incluso los lugares», ya que uno es algo más que el ser visible con quien tratamos», o la del profesor Ramsay, en *Excursión al faro* —que en sus esfuerzos por quebrarla, evidencian una lucha patética—, o también la de Bernardo, en *Las olas*, donde se disimula por el artificio de la superación de las diversas individualidades, ficción tanto más desoladora cuando expresiva de un puro forcejeo mental con lo imposible.

La tremenda incapacidad para situarse en la realidad me parece síntoma de mala salud espiritual; y nuestra vida es una realidad que no podemos soslayar ni diluir en esa vaga comunión de filiación pan-teísta, a que se llega en *Las olas*. Buscamos a tientas el alma del prójimo, pero nuestro corazón explora a sabiendas de cuán angosto es el paso a franquear, sin la desorbitada e inhumana aspiración de fundir espíritus, anhelos y creencias, porque no ignoramos que está esa idea libresca, irrealizable; siquiera sentirla en perpetua fuga pueda hacer desdichadas a ciertas almas estremecidas, como es el caso de la desamparada mujer que fué Virginia Woolf, inteligencia que no dejó de tantear, como sus personajes, «en esa región difícil, donde lo inaca-

bado, lo inexpresado, lo desconocido se funden para ofrecernos la ilusión de lo perfecto». Pero ella no tuvo en la hora decisiva, frente a las verdes praderas del Sussex, una mano amiga, que, como la de Ralph, al posarse en el brazo de la señorita Hilbery, disipara las tinieblas, el recuerdo del caos, señalando «la vuelta de la seguridad, la tierra firme magnífica y brillante bajo el sol».

Nuestra disconformidad con la tesis —¿por qué temer a las palabras?— no justificaría silenciar que la obra entera de Virginia Woolf, su vida y su muerte, son consecuencia de una sensibilidad mantenida con ímpetu primaveral en la raíz de su espíritu. Sostenida, estimulada por una cultura de primer orden y por un corazón en cuyas fibras toda causa justa, toda palabra inteligente, hallaban adecuada resonancia, aspiró demasiado, dejó que sus sueños volaran más allá de las nubes, tras de los altos cielos que sólo el ojo de Dios puede alcanzar; su derrota nos lega una enseñanza que no es posible desconocer.

«La muerte —escribió— es un desafío; la muerte es un conato para unirse, ya que los hombres sienten que lo esencial, místicamente, les escapa; lo que estaba más cerca, se aleja, el encanto se desvanece y uno se encuentra solo. En la muerte hay un abrazo.» Creía en la comunión última, en la posibilidad de una segunda vida a través de los recuerdos de otras personas, y por eso en *Excursión al faro* separa la obra en dos partes, con diez años de intermedio, en los que nada sucede, si no es que «el tiempo pasa», para que, al cabo, podamos ver cómo la difunta señora Ramsay sigue presente en la emoción de Lily Briscoe, después de haberse perdido en la cadena de los días sin memoria, de jornadas en las que sólo cuenta el soplo del viento, la carcoma infatigable, la hierba que crece, lo perenne al lado de los menudos acontecimientos —descritos en dos líneas, entre paréntesis— presentados como algo insignificante, trivial. ¿Y no quería la señora Ramsay insinuarse en el corazón ajeno para sobrevivir en él, «incorporada a la trama misma de su existencia»?

Y aun queda un punto importante, una cuestión que toda la obra de Virginia Woolf se esfuerza en contestar. ¿Cuál es el sentido de la vida? De *Excursión al faro* tomamos la respuesta: «La gran revelación, quizá, no llegará nunca, sino que la reemplazarán los pequeños milagros cotidianos, las revelaciones, los fósforos que inopinadamente lucen en la oscuridad».

O como dice en otra parte, «momentos que son yemas en el árbol

de la vida, flores de la noche». Todo su arte, en resumen, aspira a revelarnos ese continente psíquico, cuya zona en penumbra resulta tan difícil avizorar; renunció deliberadamente a cuanto discrepaba con su temperamento, con las posibilidades de su destino creador. Pues por encima de todo quería salvaguardar la perfección de su obra, embellecer y disimular la trágica desesperanza insita en el mensaje de que era portadora, transmitido, con no bien encubierta angustia, en un lenguaje casi musical, admirable, sin duda, pero no suficiente para ocultar la trama y el tejido puramente cerebral que bajo sus armonías se esconde.

Dos palabras a propósito de la versión española de *«Flush»*. Asistimos a una polémica sobre las traducciones, en la que se han emitido pareceres acertados y también otros, reveladores de escasa sensibilidad en los opinantes. Rafael Vázquez Zamora, al traducir la obra de Virginia Woolf, ha terciado, a su modo, en el debate, suministrando el ejemplo de cómo deben ser aquéllas, ya que supo conservar la gracia peculiar del original amoldada a un castellano de inusitada majeza y alegría. La traducción puede ser, por tanto, obra estimable, a condición de que como en este empeño se ponga a su servicio finura de inteligencia, amor a la tarea y conocimiento de ambos idiomas. No es extraño que el resultado conseguido por Vázquez Zamora disuene agradablemente en el coro pueblerino de traductores a los que suele faltar —en el supuesto más optimista— alguna de las condiciones indicadas, y aún con frecuencia todas ellas.—RICARDO GULLÓN.

SEVILLA A CARA O CRUZ (1)

S IEMPRE en arte se ha hablado de escuelas caracterizadas por siglos raciales o geográficos. Típicas son las designaciones *galaico-portuguesa*, *sevillana* o *salmantina* aplicadas a sendas formas de expresión, tan dependientes de sus alrededores que un apelativo gentilicio nos parece el mejor para calificarlas. Hay, sin duda, una escuela sevillana cuyo plateresco resplandor se distingue a mil leguas; y en lo más entrañado y céntrico del brillo, como si fuera su ardiente corazón, late

(1) *Palma y Cáliz de Sevilla*, por Juan Sierra. Madrid, 1944. Con dos sonetos iniciales de Eduardo Lloset y Marañón.

al rojo vivo en ascua de fervor que al parecer restringe sus alcances, siendo lo que realmente da más aire a su vuelo; un núcleo de pasión que, paradójicamente, va más allá del fausto de lo sevillano —lo herriano— porque se reduce al primor de lo sevillanista.

Cuando un libro como el recién publicado por Juan Sierra con el título *Palma y Cáliz de Sevilla* nos deslumbra tan poderosamente al remover las tradicionales pedrerías, natural es, ante todo, advertir la escuela a que pertenece y situarlo justamente en lo más fervoroso de su entraña. Pero esta situación del libro en el grupo de sus antecesores implica al mismo tiempo el reconocimiento de una distinción: hasta él, los que le precedieron en la serie pueden calificarse de realistas; el ejemplar que ahora incluimos en una tradición se ha elaborado con materias no procedentes, en rigor, de lo que entendemos por realidad.

Muchas páginas admirables de la actual escuela sevillana deben su excelencia a la "presencia real" que en ellas logran los momentos y las cosas. Sus autores se aplican a administrar los verbos y adjetivos de modo que se ajusten a la naturaleza que contemplan. Si quieren transmitirnos la incorpórea verdad de una espadaña, de una tapia encalada, de un manto, de un naranjo, nos hablan de un árbol concreto, de una blancura auténtica, de un campanario y un bordado que respiran el aire de la vida. Pero como toda palabra bien usada tiene un pie en la tierra y otro en el cielo, de una espadaña vamos a la espadaña y de un cualquier naranjo subimos al naranjo platónico e impar que el artista quiere presentarnos. Se trata aquí de conseguir el alma mediante un hábil enfoque del cuerpo. El mágico lenguaje que llamamos realista tiene tal virtud que convence del parecido aun al espectador sin noticia del modelo, como le ocurre al hombre de nuestros días ante un retrato de Pantoja o a quien no ha visto Ifach ante la memorable página de Miró.

Juan Sierra no transfiere la verdad mediante la alusión a sus pretextos. Intencionadamente llamamos pretextos a lo que en otro caso llamaríamos encarnaciones o sustancias, porque todo lo sometido a la regla de las tres dimensiones, todo lo que *esté debajo* de la desencarnada significación de los objetos, es mirado por Sierra con notorio desdén. Su punto de partida es el otro mundo que crean en la tierra las cosas de este mundo. Sus materias primas son ya materia destilada, exhalaciones impalpables que redundan de lo material por innegable radiación. Estos nimbos o resplandores de las cosas son la roca viva para los

pasos de Juan Sierra; fuera de ellos no encuentra más que lo que sólo existe desde un punto de vista experimental. Y en el reino de las transfiguraciones, de las esencias, como dice Lloset, el aire llega a hacerse tan puro que el hombre, al respirarlo con asombro, se pregunta si en realidad conserva algo de lo que por aire se entiende en la tierra.

Si nuestro juicio se fundara en un libro sin compromiso, pudiera desde luego tomarse por elogio. Pero hallamos que *Palma y Cáliz de Sevilla* dice bien a las claras que se propone cumplir un designio. Se subtítulo "Poemas de la Semana Santa"; su índice lo es de temas limitados por circunstancias de tiempo y lugar; su colofón le precia de *alabanza a las devociones de Sevilla*. ¿Consigue, entonces, su propósito? ¿Nos pone a la vista lo que ofrece? El espectador con noticia o sin ella del modelo ¿puede certificar o suponer el parecido del retrato? Recordamos textos ejemplares, tan laudables por su pura poesía como por su aptitud para infundir en ella la misión a que se consagran. ¿Ha escrito Juan Sierra una de esas guías, útiles y dulces, que tal vez convierten al turista en poeta?

Volvamos a estas hojas que tan tercamente se dicen alusivas. Nos hallamos en ellas como en espacios recién deshabitados, donde, más vivo que el ausente, palpitará un pueblo de estremecimientos y rumores. Las corpóreas presencias casi se muestran todavía como eran antes de evaporarse. Frescas huellas murmuran en los muebles; aún recrujen los suelos bajo los pasos fugitivos y en el aire suspiran las almas de los acentos. "Algo material ha habido aquí" —nos afirmamos—. "Algo acaba de volatilizarse. Tanta abstracción supone lo concreto. Tanta irrealidad implica lo real. Pero, ¿qué queda de ello?" ¿Qué ha quedado, de Nuestra Señora del Rosario en *La Virgen de Montesión*? ¿Qué hay de la humana Dolorosa del Valle en el poema que lleva su nombre? Del Cristo que sale de San Antonio Abad, ¿qué nos dice el *Romance del Nazareno del Silencio*?

Hemos llegado al punto en que el libro de Sierra se juega la vida.

Porque, leyéndolo, no muchos turistas ascenderán a poetas; pero el que ascienda lo hará de verdad. Todo estriba en los dados que salgan al consumarse la aventura. "Tu cristalina soledad se fragua — en ópalos sagrados. — Lloran bajo la sombra azul del agua — parques enamorados." "Parece que se ha parado — y no es verdad que se para." "Gasa esbelta o paloma de calado donaire. — Suave nata del oro, espuma del gemido..." Y una venda puede caer de pronto y la vista se en-

cuentra con la pura verdad. O bien la venda puede no caer, y ambos Nazarenos, el que se transparenta en el poema y el que va por las calles de Sevilla, quedarán invisibles para siempre. Sierra nos brinda su poesía como un experimento a cara o cruz. Al final se encuentra todo o nada, sin términos medios. O se verá la luz decisiva o nunca se saldrá de las tinieblas.

A tal prueba conducen diversos empeños: prosas de vigor extraordinariamente sugestivo y composiciones en versículos y de arte menor y mayor. Los singulares méritos de todas culminan en las últimas, y de éstas, en la que cierra y corona el conjunto con la majestad con que la cúpula remata el edificio. Cuanta alabanza pueda significar el uso de una terminología propia de la arquitectura, será de justa aplicación al gallardísimo templo final que para el Cristo del Calvario levantan estos alejandrinos:

*Ningún aliento roza la quietud lisa y firme
de esta alcoba de piedra donde Dios vela solo.*

.....
*Algo aguarda la sombra del hierro subterráneo
donde yacen los muertos con su fina sonrisa.*

.....
*La oscuridad labrada se oculta en las capillas
donde los estandartes manchados de batallas
con sus telas podridas tiritando de mármol
se agarran a la aurora desesperadamente.*

.....
*El tiempo se detiene ante el trágico duelo
y ajusta más la clave de sus arcos remotos.
Todo el templo reposa transformado en la mina
donde Cristo nos quiere salvar con su trabajo.*

.....
*Y otra vez ese golpe que estremece al silencio,
el golpe que nos llama al orden de la muerte*

De no apoyarse también en seguras columnas de su orden, resultaría gran desproporción entre la grave fábrica sustentada y la ligereza de otros fundamentos. Poemas hay en el libro de Sierra que al competir con sonetos y octavas, parece que no sirven a la sustentación, sino que la revisten y decoran, sin influir más en ella que el damasquinado

en la armadura o en el arca la taracea. Son romances y coplas cuya gracia trepadora enrama a lo plateresco la firmeza de la sillería. Sobra decir que en la simbiosis de tronco y yedra en que consiste el arte, nunca puede subestimarse un factor por lo meramente decorativo de su papel, sino por achaques de su traza y estilo. En el "arte menor" de que hablamos —mirando, en general, al que se produce en nuestros días— es muy reconocible el artificio. Mucho de él enfada por su amaneramiento y su referencia, harto literal, a una cierta poética viva y elegante en el momento de aparecer, pero que no ha podido sustraerse al destino de toda elegancia demasiado visible: el de convertirse en estarcido para difuntas reproducciones. Como la peor consecuencia de este academicismo ha llegado a crearse una preceptiva de acento andaluz, facha neoclásica y gesto popular, en la que todo es facha, repentes y ceceo. Y un tal afeite se estima de rigor para romances y canciones. Estos de Juan Sierra ni siquiera rozan un peligro que tan bien conocen y tan innecesario les sería arrostrar. Incluso afirmamos, plenos de convicción, que tal vez son teatro de sus más personales aciertos y donde, en ocasiones, habla su poesía con los acentos más diferenciados. Y sin embargo, nos gustaría ver excluidas estas formas "menores" de entre las que Sierra frecuenta y domina, porque quisiéramos verle a salvo aun de las desdeñables suspicacias de los torpes o malintencionados. Quisiéramos verle acertar con menos *gracia*, menos barrocamente *a la torera*, menos en peligro de que su palabra se confunda —ni aun por los mal pensados y los torpes— con la jerga facticia y aprendida en que despeñan la comodidad del octosílabo y la traicionera superficie de la Andalucía primaveral. Verle siempre acertar, no a golpes y chispazos, sino con la sostenida seguridad con que acierta en esa construcción unida, seria y perdurable que es *El Cristo del Calvario*.—RAFAEL PORLÁN.

TAINÉ A LA VISTA EL PAISAJE, SEÑOR DEL ESPIRITU

LA ecuación gramatical con que cada poeta formula su pensamiento —suelta o ceñida, escueta o retórica, incontinente o dosificada—, además de ser un reflejo de propios panoramas espirituales (desnudeces, equilibrios, frondosidades psicológicas), suele ser injerta en la avidéz

lirica e infundida en la voluntad creadora, por la diplomacia del medio ambiente, por la sugestión del complejo circunstancial, por un afable imperativo de mimetismo geográfico.

La misión del poeta es realizar —en el área adivinatoria de lo subconsciente— versiones a la freudiana y sentimental, y en los casos privilegiados (de placa cordial ultra-rápida y vaporosa captación del mensaje celeste) el vate se transforma en un «medium» que encarna en lo humano la voz de lo divino; en una red nerviosa, de hilos ocultos, que transmite la consigna emotiva que se forja en el vientre castísimo de las estrellas; en un transformador de energía sobrenatural, que recoge —para reducirla al voltaje de la tierra— la descarga eléctrica que tiembla en las altísimas centrales de lo pitagórico.

Pero otras muchas veces, el poeta se limita a verter y filtrar en sus versos la medida, la desnudez o la ampulosidad del paisaje; a poner en clave lírica la caracterología del suelo que le moldea, del aire que le circunda y de la vegetación que le aplana, le serena o le enardece. Y como consecuencia de esta cotidiana inmersión prestidigitadora, el poeta tiende a transformarse en un elemento más de la Naturaleza, a sincronizar el tuétano de su verso con el vaho humanísimo que se exhala de la externa decoración de la vida.

Este ser sujeto pasivo de una captación insensible, este someterse al hipnótico poder educativo del medio ambiente, explica —en gran parte— las diferencias existentes entre el clima ascético de la Lirica de la Meseta o castellana (mutiladamente llamada salmantina, y que lo mismo pudiera llamarse madrileña o complutense, e incluso —en algunos instantes literarios— vallisoletana) y el goloso ambiente hedonista de la Lirica meridional o andaluza (impropiamente llamada sevillana, ya que en ella es sustancial y poderosísima la presencia cordobesa y antequerano-granadina). La flora poética de la primera zona es sobria, arcillosa, absoluta de tierra y de cielo. Lirica prieta, de románico concepto, suave de ritmos llanos, seria de palabras graves, rectilínea de sentido y con arco de medio punto bajo la comba de las estrellas. Como reverso panorámico, la flora poética de la zona del Sur es, en cierto sentido, un maravilloso concurso de vanidad: derroche de orfebrería, escaparate de imágenes, gótico caracoleo de las contorsionadas esdrújulas, veta pagana del mármol del Renacimiento y delirio cromático de Alhambras sintácticas, capaces de rivalizar —en el lujo de sus bordados— con las rutilantes chaquetillas de los

toreros. Todo el Arte del Sur está entrelazado de arabesco y encendido de jaspes, resuelto en ajimeces buidos y en bóvedas con artesonados ebrios de luz y de color, que se ven sostenidos —en su sensual borráchera de retorcimientos bizantinos— por las insaciables columnas salomónicas.

En los versos de la Lírca de la Meseta prevalecen las palabras llanas y las rimas graves, preferencias tónicas (de vocabulario y de preceptiva), que se corresponden —en filosofía del paisaje y en psicología gramatical— con la rasa geometría, llana y grave, de la Naturaleza castellana, con la eternidad arcillosa de la Tierra de Campos.

En cambio, en la acaracolada Lírca del Sur abundan más las palabras esdrújulas, espiraloides, accidentadas en los repliegues gramaticales (como en el terreno geográfico es accidentada la crespa orografía del Mediodía) y prevalen las rimas agudas, con un hondo arrastre de pronunciación terminal, que parece la mimésis de un desprendimiento ecóico de voz que rebotase —en aluvión de creciente resonancia— por la pendiente del recuerdo de los tajos y los desfiladeros andaluces.

Como réplica y determinante geográfica de esta bisectriz estética, maticemos un poco más el paisaje raso que predomina en la Meseta, en donde hasta los oasis vegetales —las hileras de chopos, los retazos de verdura— están subordinados a una disciplina de rectitud y una norma lineal, y la topografía agitada y agitanada que prevalece en las orográficas e hidrográficas tierras de Al-Andaluz, Castilla: gleba prevalida de la mística levadura de su entraña, fanal transparente de cielo como la Lírca de Fray Luis, suelo llano y grave como la poética cárdena de Antonio Machado. Castilla, horizonte sin límites, ¡la mejor pista para que, con motores silenciosos, despeguen y aterricen las soberanas ideas de lo infinito!

Andalucía: Viril de la eucaristía del sol, jactanciosa de la formalidad pagana de su superficie, recargada de hipébaton de arbolado, de metáfora de olivares, de lo floreal translaticio, como es rica en transposiciones la poética de Góngora. Andalucía, horizonte con cortapisas de planos escalonados, ¡el mejor laberinto para los asaltos serranegos y los contrabandos furtivos!

Y tampoco cabe duda que si la Geografía de la Meseta es llana o grave, la del Mediodía es esdrújula o preparoxítona. Si aquella es penitente como una pardusca estameña de mortificación, ésta es mun-

dana como una pradera de júbilo; si aquélla es clasicista y herreriana, ésta es barroca y sensualista, orgiástica de valles y de flores, aunque en verdad entristecida por las gotas amargas de lo bereber, traspasada por el jipío del cante-hondo y el desgarró de la saeta.

La Geografía castellana es clásica y codificadora. Corren en ella aires de Aristóteles, de Horacio y de Boileau, aires que no pueden crecer en borrascas y en huracanes, porque encuentran siempre, como vallas morigeradoras, los claros deslindes de la Preceptiva. Por eso los frutos de los artistas castellanos suelen ser clásica y serenamente tranquilos. En contraposición, la Geografía del Sur, y en general la de la periferia española es romántica, dilecta del caos y del laberinto. Corren por ella huracanes apasionados que rezongan entre las quiebras del terreno y entre los precipicios que contemplaron el asalto mortal del "Don Alvaro" de Rivas. Por eso el Mediodía es propenso al emocionalismo romántico, a la estética del desorden y de la abundancia, llámese barroquismo (con voz del XVII) o romantismo con (vocalo del XIX). Y en esta evasiva de lo reglado, tienden a acercarse (a pesar de la distancia que va del opaco esmeril al diamante rútilo) la escuela Lírica septentrional española —la del Norte marínero y el NO. amedrentado e hipersensible—, y la escuela andaluza (la del Duque frenético o el Gustavo doloroso), ambas por igual equidistantes de la parsimonia helénica del númen castellano.

Y aún pudiéramos infundir al paralelo Centro-Mediodía la fuerza plástica, el relieve, sugestivo de un perfilado símil arquitectónico. No olvidemos que los monumentos representativos de la Meseta y del Sur: el monasterio escurialense y la Alhambra granadina, pudieran erigirse como símbolos del bicefalismo estético. La línea recta, la entidad aplomada —con sus lienzos parcamente desnudos— de lo escurialense, es un pasto sabrosísimo del alma, y una sobria refacción para los sentidos: un trozo de cecina, apretada y gris, servido en la recoleta escudilla de un monje cartujano.

La línea curva de lo granadino, su irreflexiva cabeza a pájaros y sus planos lujosamente invadidos de joyería, es una verbena para los sentidos, una golosina para los ojos, una morbosidad para las manos, un cristal de agua melancólica para los oídos; en fin, un banquete mayúsculo para lo apetitos sensoriales. Una profusión de viandas, una multiplicidad colorista de huerta multimillonaria, servida en la bandeja vanidosa de un opulento califa oriental.

Y todavía (codiciosos de persuadir a la inteligencia por la trayectoria vivaz del argumento plástico) vamos a intentar un paradigma más gráfico aún. En Castilla, para coordinarnos con el objeto de nuestra expectativa, de nuestro *orden* visual: un árbol, una ermita, una colina suave, llegamos por un camino perentorio, directo, y el sujeto —que somos nosotros— lo relacionamos inmediatamente con el complemento (el adorno del paisaje) a través de una rectilínea concordancia. Esta derechura del camino, este llegar a campo traviesa, sin veredas y trochías, al complemento (un complemento que nunca se nos hurta ni juega con nosotros a las cuatro esquinas) corresponde a la recta arquitectura, que prevalece en la sintaxis de la escuela castellana, y al camino llano de la lírica de Fray Luis.

En Andalucía, entre nosotros y el complemento directo visual suele interponerse el abismo del tajo, el laberinto —propicio a que nos internemos y perdamos— de la serranía o del olivar, y para llegar al dominio absoluto de la cláusula del paisaje, casi siempre tenemos que hacer un esguince, o festonear algún rato el borde de un desfilaro, hasta encontrar el atajo o el puente que nos ha de conducir al otro lado, en donde está la circunstancia, el elemento vegetal o geográfico sobre el cual deseamos establecer nuestro régimen emotivo. Este movimiento de rodeo se corresponde, en gramática, con la escaramuza sintáctica, con el escondite del hipérbaton, con la fuga de ese complemento prestidigitador, que hay que localizar a mil millas del sujeto con quien concierta, y también se aviene, en el plano de la poética, con la lírica difícil y oscura —tornada fácil y clara por obra y gracia de la facilidad y lucidez de D. Dámaso Alonso— del alarife, pintor, poeta y músico que se llamó, en vez de D. Luis de Argote y Góngora (que era como le correspondía llamarse), D. Luis de Góngora y Argote, ejecutando así —al decidirse por la sonoridad del apellido materno— su primer acto de gongorismo.

Queden aparte los elementos culturales y étnicos (lejanos establecimientos griegos, huella de Roma, resistencia celtibero-lusitana, pugilato de la Reconquista, nostálgico sedimento oriental del Califato, etcétera) que contribuyen a la existencia de esta dual discrepancia estilística: lo castellano (entraña blanda de la gleba dura), y lo meridional (lo lujoso periférico, con un poso acibarado de árabe melancolía —Alarcón, Ganivet, Juan Ramón Jiménez, etc.)—. Y queden también al margen (en el mágico paréntesis de lo milagroso) los ca-

gos excepcionales que contrarían la regla, aquellos hombres sobre cuyo destino prevalece únicamente la topografía de su paisaje interior: psicologías obsesionadas, de una indómita personalidad incorregible por el medio, rígidos caracteres de una pieza, siempre rebeldes al sortilegio magisteril de la Naturaleza, nunca propicios a ser bloque de mármol para los cinceles del río, o barro obediente para el hechizo moledor de los alcores y de las llanuras.

Hay, en efecto, espíritus nativamente frondosos, que han de vivir en un ininterrumpido proceso de engalanamiento, en una perpetua orgía ornamental, aunque nazcan, se desarrollen y mueran en arideces desérticas y sobriedades esteparias. Y —como antítesis— hay también almas de innata paramera, predestinadas a un eterno desamparo de goces sensoriales, galas botánicas y geográficas curvaturas, aunque surjan, crezcan y se marchiten en meridianos apopléticos de sol, optimistas de volátiles orquestas y luminosos por la explosión pagana y lujuriosa del arrebató de los claveles.

Pero aun aceptada la realidad de estos desplazados geográficos y sentimentales —almas de sol en femeninos países de niebla (Curros Enríquez, por ej.), espíritus esmerilados en tierras masculinas de sol (v. gr., Bécquer)—» todavía quedan en pie los fueros de la Naturaleza: el Señorío del paisaje sobre el alma hipersensible del artista.—
DIONISIO GAMALLO FIERROS.

LIBROS

LA ISLA SIN AURORA, DE AZORIN

COMO en el *Persiles*, nos encontramos en el ancho mar, en medio de una navegación. ¿Qué rumbo lleva la nave? ¿Quiénes van en ella? El rumbo aun no se sabe, no gritan sus tripulantes: la tripulación aparece en sombra, sólo tres figuras están iluminadas: el poeta, el novelista, el autor dramático. "Navegan por el inmenso mar. No era nave zorrera, ni barco veloz. Podía ser una goleta, o un bergantín o un *gochemarin*. El mascarón de proa sería una ninfa o un fauno. El mar estaba tranquilo. Navegaban en la nave, el poeta, el novelista, el autor dramático. Venían de no se sabía dónde e iban a no sabían qué isla." Este es el arranque del libro, éstas sus primeras frases tan sencillas, con belleza "tan alada, tan sutil, tan ligera", que nos encanta y nos lleva con ella desde el principio a un mundo de ensueño: no se sabe de dónde se viene ni adónde se va; saber: palabra terrible e iluminadora; no saber: huída del tiempo, ni de dónde ni adónde: momento puro sin ligazones con el pasado ni el futuro, pura ensoñación. Nos han bastado unas líneas, unas escasas líneas para elevarnos a un mundo distinto de lo cotidiano; leemos en el campo, en medio de la estival Castilla, en lo alto del cielo profundo de la tarde: por un mar así, con islas, como nubes y barcos, como alondras, navegan los personajes de *La Isla sin Aurora*.

De ellos aun no sabemos apenas. Sólo se nos presentan sus cuartillas. "Las cuartillas del poeta eran azuladas; las del novelista, amarillas; las del autor dramático, blancas. Recordaban las del poeta por su coloración, el cielo y el mar; evocaban la del novelista crepúsculos melancólicos; hacían pensar las del comediógrafo en las nubes albas que pasan y ya no vuelven." Llegan a una isla, un día notan la falta de la aurora y uno tras otro marchan de allí. Pero en el capítulo siguiente vemos cómo esa isla es tan sólo ensoñación de un poeta; al terminar de

leer éste, entramos en la realidad. ¿En la realidad? No, digamos otra vez que no sabemos si estamos en el mundo de las cosas reales o en el de las soñadas. Caminamos por un valle a media noche, sumido en la oscuridad, nuestros sentidos están inmóviles unos, aguzados otros; quizá alumbra la luna, entonces está el mundo desvanecido, quizá solo las estrellas cubren el bosque. Estamos sí en el ensueño, y he aquí que súbitamente, sin advertencia alguna de menuda claridad, surge el sol: no hay aurora. Tampoco la hay en el tránsito del ensueño del poeta a la realidad, pero tampoco crepúsculo, de nuevo, raudamente también se hunde el sol, surge un mundo nuevo, un mundo de invención poética, imaginativamente virgen.

Y esta es la primera fuerza que existe en la obra de Azorín: la fuerza de la invención poética: desde el momento en que se abre el libro hasta su final hay un trasunto hacia un mundo, no vago, no fantasmal: preciso, verdadero, con la auténtica verdad de la poesía. No fantasmas, sino hombres son los protagonistas: el poeta, el novelista, el dramaturgo. Toda la literatura está ahí, en esa trinidad, cada uno es a su manera (y todos recuerdan a Azorín). Y aparecen a través del libro otras figuras, viejos navegantes, el capitán Pasquier, Gaspar Rico, Manuel Rodríguez, aparecen y se van, ¿adónde? no sabemos, aquí no existen ni el espacio ni el tiempo.

Después de algunas reflexiones se deciden los tres camaradas a partir a esa isla. Comienza la navegación por la escala de Levante, en las escalas aguarda —respirando suavemente— el misterio. Pasan por ciudades donde este misterio les surge de pronto, llegan a un faro cuyo terreno —como el fraile de la leyenda— habla de años cuando son siglos los que lleva allí, desembarcan en unas playas, arriban al fin a la isla: allí surgen un fauno, una ondina. Todo esto suavemente, con el dulce hendir de la quilla en las aguas del terso mar: en un momento las ondas se éntreabren, se alabean, brillando al sol su lámina y espuma, y después, cuando la estela —si larga no perdurable— ha desaparecido otra vez, la rutilante superficie cierra —sonriente— el camino al misterio, sin tiempo, sin lindes.

Sin dejar rastro ni tino —como las aves; sin dejar senda ni camino—, como las naves. Así decía una voz amada y lejana que pasaban las cosas: así pasa sobre nosotros este libro. No deja hoyada en una parte del espíritu, sino lo eleva todo, el libro no va contra nosotros, sino que nos toma suavemente, y con sus alas, con su velamen hincha-

do por el viento, ¿por qué viento, por el bóreas, por el greco?, nos conduce en la navegación y nos deja en la isla sin aurora.

El tema parece, pues, de originalidad suma, entendiendo que lo auténticamente poético es absolutamente original. Y tema poético, es decir, imaginativo, es éste. Curioso sería notar cómo la vida de Azorín está hecha en mucho de aurora: nadie como él nos ha descrito la hermosura del amanecer, nadie de tan precisa manera. Si pudiera ordenarse una antología temática del maestro, sin duda el tema de las alboradas sería copioso. Y ahora renuncia a la aurora, renuncia a esos detalles vividos uno a uno, apuntados en un cuadernito a la breve luz de una linterna y se queda sólo con la idea pura, con el amanecer, *sin* la aurora. Azorín, desde el campanario castellano a la hora quizá en que alertan los gallos —no los primos, sino los mañaneros— a los labradores, ha volado hacia el mar, como en *Castilla* ha penetrado en su Mediterráneo y ha pasado entre faros. Allí decía: “En la noche, los faros nos muestran su ojo luminoso, ya permanente ya con intermitencias de luz y oscuración. ¿Qué ojos verán desde la inmensidad negra esos parpadeos? ¿Qué sensación despertarán en quienes caminan de la tierra nativa hacia lejanos países? Caminando hacia lejanos países se van los hombres de *La Isla sin Aurora*. ¿Lejanos? Lejanos y cercanos, pues en esta isla está presente nuestra alma occidental. Y en el tránsito a ella y en la permanencia está presente todo el espíritu de Azorín. El que sea éste tema original, como hemos dicho, no entraña que sea caprichoso: no capricho, sino intuición creo que podremos llamarlo. El capricho, la mera impresión —ya halagadora, ya replectora de entusiasmo— va de fuera a dentro; la intuición estética va más de dentro a fuera, es como un chocar —ya la impresión es la mano que produce el choque— armónico del son al que vibra en un cierto momento la inmensa arpa del mundo y la perenne agitación sonora de nuestra lira íntima. El espíritu de Azorín ya henchido de una profunda experiencia de la vida y del arte, y buído, aguzado en su sensibilidad por la permanente tensión creadora, ha logrado el hallazgo de este tema, hallazgo excelente, tema en que retiene toda la vida de Azorín.

El desarrollo es en una serie de capítulos, dentro de una logradísima unidad. Hay una acción, pero trasfundida en el ensueño y en la poesía, podríamos decir que este libro de Azorín, escrito en su ancianidad, condensa mucho de toda su extensa obra. En esta obra no hay

una continuidad radical, lineal, sino una especie de círculos concéntricos, de suaves aproximaciones de las cosas y los episodios. Azorín —nos cuenta en una reciente semblanza Angel Cruz Rueda— decía en una ocasión que cuando el escritor tiene experiencia “los pormenores secundarios, sin valor, desaparecen. Y, lo que es más raro y misterioso: la selección del detalle se opera ella sola”. También dijo: “Una obra artística la constituyen momentos de emoción, de ternura, de pasión, de anhelar supremo, de melancolía, que luego es preciso ir aglomerando, envolviendo en un ambiente total.” Selección del detalle, clave de la estética de Azorín: haz de momentos en una unidad emocional. Cada uno de los que constituyen *La Isla sin Aurora* son como chorros de luz salidos de un faro que iluminan la noche.

Si hay momentos narrativos hay otros puramente poéticos, y el final es un diálogo dramático, unidad de momentos de sensibilidad y experiencia es la obra, y por eso se eleva aligeramente sobre las rígidas definiciones de género. Podríamos llamar a *La Isla sin Aurora* novela lírica, es decir, siendo una modalidad que si narrativa parcialmente, ofrece tal fuerza, tal potencia de individuación del mundo, que el resultado es mucho más subjetivo que una narración. El impulso lírico es lo que determina la discontinuidad en esos distintos momentos a que el mismo autor se refiere en su declaración estética. Sí, impulso lírico que parte de una situación del autor: la melancolía. “Melancolía, bendíceme”, interpretan algunos el mote del grabado de Durero. Suave bendición melancólica desciende sobre el libro, desciende sobre los lectores. Pero melancolía no es tristeza, y así *La Isla sin Aurora* no es un libro triste, en ocasiones hay momentos de humor y de ironía. Aún no se ha determinado con exactitud el papel —tan importante— de la ironía en Azorín. Ella es la que anima con su grano de sal la meditación y el hondo remansado sentir. La situación de los personajes aparece en ciertos instantes teñidos de esa gracia irónica, suave y alegre.

Quando anteriormente he hablado de la originalidad del tema podría creerse que al estudiar ahora la situación de los personajes, habría contradicción. En efecto, esta situación entra de lleno en una tradición muy vieja: la de la oposición o confusión de vida y sueño. Pero los entreveros entre realidad y ensueño son sutiles en Azorín. No es vida, absolutamente real, materializada, la que existe, ni sueño absolutamente separado —en el brusco contraste tradicional— de la vida.

El mundo se ensueña a veces tan sólo por la iluminación del recuerdo, por la llama viva de la esperanza, por la gracia de la revelación. Azorín ensueña a sus personajes antes de partir, pero ¿es después del viaje real? Se mueven quizá en la becqueriana zona entre la vigilia y el sueño, en el reino de la belleza. Sus despertares no son a prima hora de la mañana, hallando al mundo en desvelamiento de sus formas reales, sino como esos despertares de una siesta, cuando bien ensotados abrimos los ojos y vemos todo el paisaje radiante de luz ya. Pero con una luz que no recorta los objetos, sino como esa maravillosa aura de los paisajes de Claudio Lorena.

Si a la presentación de los personajes nos atenemos, puede creerse también que —según decíamos antes— sean leves nubosas figuras, sin humanidad. Pero no, cada uno de ellos es una personalidad diferente, con un aspecto fisiognómico distinto, cada uno con una concepción del mundo. Lo que sucede es que en ellos ha habido una transfusión de naturaleza vital y naturaleza estética —arte y naturaleza hechos ya, en una transustanciación perfecta un solo ente de vida—. No se trata de la literaturización de la vida de un modo buscado, artificioso; no de un proyectar con excesiva claridad las anécdotas cotidianas en lo creado: sí el tener un mundo y unas reacciones ante él que lo ordenen según una manera de arte. Cada uno de los personajes tiene una casa, en ella viven de modo diferente: el novelista tiene una rica colección de cacharros de porcelana: “el arte del novelista era, naturalmente, análogo al arte del ceramista o del alcallero. Si jugáramos a un novelista la treta de variar en su novela una circunstancia cualquiera, todo seguiría un curso distinto del trazado por el autor. O todo se vendría abajo: la novela se acabaría apenas comenzada. Sucedería como si teniendo entre las manos uno de estos frágiles jarritos, lo dejáramos caer: en el suelo veríamos al punto multitud de añicos”. Y ahora nuestra reflexión, ¿esto, no puede aplicarse a la obra de Azorín? En efecto, parece una obra discontinua, pero si introducimos algo que no sea querido por el autor, todo se vendrá abajo. Así es la narrativa de Azorín, pero no se confunda con el tipo de narración episódica lineal, ya hemos dicho que se trata de una novela lírica, y siendo esta idea una especie de zona intermedia entre la poesía y la novela es difícil de determinar exactamente: sucede como a esas zonas entre dos naciones de habla distinta, generalmente tienen una parla que ni es de una ni de otra. Del dramaturgo se dice que en su casa “todo está lleno de tra-

bajos sutiles de marquetería, son tan quebradizos como las obras teatrales: basta que introduzcamos un personaje en que no había pensado el autor para que esta obra sea distinta de lo que es". ¿Qué personaje podríamos introducir? No pienso en ninguno; las tres personalidades se complementan en cerrada precisión. Personas, no hombres, es lo que encontramos aquí, es decir, la selección de la anécdota para quedar las más puras entidades diferenciadoras y personalizadoras, puro símbolos, etc. Y Azorín cree que "para la perdurabilidad se requiere que la obra, elevándose sobre lo real, llegue a ser símbolo". Antes decíamos que los tres personajes recuerdan a Azorín, ¿no es una especie de autorretrato del Azorín joven el del novelista? ¿En el dramaturgo no encontramos una huella del Azorín intenso y activo? Y en el poeta, ¿no es el Azorín, poeta de lo cotidiano, soñador perenne de la vida?

Pero no compliquemos demasiado el análisis. Es éste uno de los libros en que la técnica ha logrado un grado prodigioso de perfección. Y una de las circunstancias de esa perfección es la discreción. *La Isla sin Aurora* es un suave tejido inconsútil, como una túnica al aire de una Gracia que apareciera en la siesta radiante y luego se marchara por el aire, entre la sombra nemorosa, dejándonos el alma ungida por una inmortal alegría y una belleza silenciosa.—MANUEL MUÑOZ CORTÉS.

El habla de Mérida y sus cercanías por Vicente Alonso Zamora. *Revista de Filología Española*, anejo núm. 30. Madrid, 1943; 153 páginas en 4.º, 28 láms., 26 ptas.

Alonso Zamora, hoy catedrático de Lengua y Literatura de la Universidad de Santiago, tiene, además de sus dotes personales, lo mejor que puede tener un lingüístico: buena escuela. Pertenece a la escuela de investigadores creada por D. Ramón Menéndez Pidal; es, acaso, el más joven de ellos, y se ha formado directamente junto a Navarro Tomás en sus años de iniciación, y al lado de Dámaso Alonso luego, de quien ha recibido «constante guía y exacto consejo». Por tanto, un trabajo suyo será serio y riguroso.

El habla de Mérida y sus cercanías, su primer libro, es su tesis doctoral, aprobada con Sobresaliente. Ya sabemos que la palabra tesis ha perdido en estos casos su exacto sentido y que hace ya mucho que

en la vida universitaria quiere decir, simplemente, «trabajo de investigación». Esto es lo que ha hecho Zamora de modo excelente, más que una «posición» —thésis—. Las conclusiones de su trabajo están dadas, de pasada y modestamente, en la introducción: el habla de las cercanías de Mérida responde a un fondo leonés que ha recibido una capa de superposiciones andaluzas, como corresponde a la historia de un territorio intensamente latinizado, que conserva un gran núcleo mozárabe durante la dominación musulmana, reconquistado por Alfonso IX de León, avanzada sobre Andalucía, y la creciente castellanización de Mérida, foco central de la región, relega al dialecto a una zona oscura y confusa. Se trata, pues, no de sentar estas afirmaciones, sino de comprobarlas al paso que se entra en posesión de la lengua de esta comarca. Esto impone la forma expositiva.

En la Introducción nos presenta Zamora el escenario de su trabajo, el método que ha seguido y los vivos instrumentos de su investigar. La zona estudiada «corresponde a un amplio círculo de 18 kilómetros de radio, cuyo centro es Mérida»; después de señalar sus límites y acotarla en el mapa, enumera los pueblos incluidos en ella, pasa revista a las comunicaciones aparentes y reales que los unen y hace una breve descripción del modo de vida de sus habitantes caracterizado por el primitivismo y la desidia, cosas que parecen rimar con los arcaísmos de su léxico. Aquí nos da los antecedentes históricos y la caracterización lingüística de que hemos hablado antes.

El sistema seguido para su estudio ha sido un año de convivencia con los naturales, en los que ha ido observando lo que luego ha corroborado o completado con el experimento de los interrogatorios del atlas lingüístico, ampliados por él. Después de decirnos qué tipo de hombres ha buscado para realizar sus experiencias —aquellos que por su falta de estudios y viajes conserven más puro el dialectalismo—, nos hace una lista de los sujetos hablantes, en que explica las condiciones personales de cada uno. Esta lista, junto con la alusión general al modo de vida de la comarca, abren una grieta hacia las preocupaciones sociológicas y dejan el ánimo del lector perdido tras de esos vivires casi vegetales que se perfilan al fondo de esa escueta anotación del lingüista.

Cierran la Introducción unas aclaraciones sobre los datos de transcripción fonética y una extensa bibliografía.

A lo largo de nueve capítulos analiza Zamora, con orden y mé-

todo, el habla dialectal de Mérida y sus alrededores: las *peculiaridades de su fonética* —ilustradas con quilnogramas y palatogramas—, las de sus vocales y consonantes; comprueba la existencia de epéntesis de —j—, característica del leonés; pasa revista a prefijos y sufijos, a la fonética sintáctica, a la morfología, la sintaxis y el léxico; a las denominaciones dadas en la comarca a los naturales de cada pueblo o aldea, a la explicación que dan los trabajadores de las faenas de que constan sus industrias características: el carboneo y la preparación del corcho. Termina el libro con un extenso y completo vocabulario acompañado de transcripción fonética y de dibujos de algunos utensilios. Como apéndice, se dan una serie de fotografías de los lugares recorridos y los objetos nombrados.

La falta de una recapitulación final hace más manifiesta la modestia simpática con que este joven universitario, que estaba aún acostumbrado a ser alumno cuando ha llegado a profesor, ha hecho este trabajo. Es una labor que necesita de otras muchas para integrar una visión total, pero microscópica, de la lengua de España. Sabe que el interés y la fruición de poseer una pequeña zona lingüística española se inserta en otros intereses más importantes: la posesión, sin secretos ni vaguedades, del cuerpo lingüístico nacional; la lenta formulación de leyes lingüísticas generales; la interpretación histórica y sociológica a las que la lengua suministra tantos datos, tantos síntomas. Zamora sabe renunciar y no se dispara precipitadamente por ninguno de estos caminos; se limita a hacer una labor positivista de anotación de hechos, fiel y completa, y practica el asctismo frente a los placeres de la hermenéutica. Da un formidable material para las tareas de síntesis, como un alumno adicto que trabajase para un maestro, maestro que bien puede ser —y así lo esperamos— él mismo mañana. Casi heroísmo hace falta para realizar empeños de esta clase en una hora tan dada al fácil brillo, a la teoría improvisada y con frecuencia irresponsable. Alonso Zamora, como los hombres que en la Edad Media iban poniendo las piedras que seguían elevando las naves de las catedrales, no tiene impaciencia; como ellos, tiene el orgullo y la fruición de la labor esmerada, limpia, terminada en cada detalle. Tiene el premio que tuvieron ellos —dado a muy pocos hoy por el mundo—: trabajar con *amores*.—D. F.

NO es de Maximiliano —el más divulgado de los dos Emperadores— sino de Agustín de Iturbide, de quien quiero hablar. ¡Qué especial encanto tiene para nosotros esa biografía (1) que acaba de dedicarle Alberto de Mestas! Libro documentadísimo, lleno de soltura y españolidad, nos permite seguir los pasos de aquella, entre andariega y proto-na, monarquía imperial instaurada en el XIX. Curiosamente, simpatías y antipatías se nos escapan por los dos bandos, mexicanos o españoles. La misma sangre habitó sus venas, y tanto la siente uno de allá como de acá. Villanos y señores, en equitativo reparto por santísima voluntad de Dios.

El 803 llegó allí Iturrigaray de Virrey. A los cinco años, con lo de Aranjuez, Godoy cae, y el Ayuntamiento de la capital de Nueva España acude al desvergonzado representante de Fernando VII, para, en interpretación de verdadera provincia española —que eso es—, autonomizarse mientras dure la resistencia a gabachos y el cautiverio del monarca, sin aceptar virreyes nuevos ni de aquéllos ni de éste. Pero, pese a la aquiescencia del sátrapa, desembarcan representantes de la Junta de Sevilla exigiendo mando; y aun, luego, otra del Principado de Asturias. Iturrigaray lo niega a todos. La virreina, se dice, exige ya a sus servidores el trato de majestad... Y los desconcertados ultramarinos plantean, por primera vez, insurrección.

Tiempos del cura Hidalgo, “poco severo en sus costumbres”, como escribe el discreto Lucas Alamán. Lanza su grito el 16 de septiembre del 10. Grito largo, iniciado por un “¡Viva por siempre la Santísima Madre de Guadalupe!” Aquellos dos mil indios escasos lo simplifican, con mucha raza: “¡Viva el Rey y mueran los gachupines!” Saqueos, excesos, matanzas, por medio país. Su nuevo virrey, el excelente Venegas, defiende la capital, con poco más de mil hombres. Hidalgo es capturado, al fin, y se le fusila en marzo de 1811. Otro cura escandaloso, José María Teclo Morelos, había planteado ya, meses antes, la segunda edición: seis años de lucha, favorable en principio al repúblico, que llegó a reunir Cortes en Chilpancingo (en castellano quiere decir “avispero”, y no está mal...), hasta que, a partir de Lomas de Santa

(1) *Agustín de Iturbide, emperador de México*, por Alberto de Mestas. Editorial Juventud, 1944.

María —donde el aún oficial realista Agustín de Iturbide se revela como estratega—, y de Puruarán, decae su poder. Le apresan dos años después, en Coetzala, y la Inquisición le hace purgar culpas.

De navarros del valle de Baztán, y de Buzunaiz y Oronoz, venía aquel Iturbide. Segundón su abuelo, don Salvador, pasó a México con escudo de barras azules en campo de plata, empeños y pobreza. “Iglesia, mar o Casa Real”, eran las rutas para hidalgos sin blanca. En 1783, en el Valladolid de allá, nace el futuro emperador. Sigue la carrera de las armas. A los treinta y un años es coronel. Ocupa la Comandancia Militar de Guanajuato, que pierde por ajenas intrigas. Pero, el 20, el debilísimo Fernando VII se presta a jurar de nuevo la Constitución de 1812: liberales, anticlericales, pacifistas y masones. En México torna a hablarse de independencia. “Y esta vez —escribe Mestas— no son quienes la anhelan clérigos apóstatas, ni ignorantes campesinos fanáticos, sino el clero, la clase alta de la sociedad criolla, gran parte de la oficialidad del ejército virreinal...”

Iturbide recurre a la traición para hacerse con medios económicos con que independizar la provincia. 1821: su manifiesto de independencia, el célebre “Plan de Iguala”. Se plantea una Monarquía hereditaria, ofreciendo la Corona a Fernando VII, o, en su defecto y sucesivamente, a sus hermanos Don Carlos, Don Francisco de Paula o el Archiduque Carlos de Austria. Un año más tarde, había de producirse, empero, y por concurso casi satisfactorio, la proclamación del flamante Emperador en la capital de los hoy Estados.

¡Pintoresca guerra! Caballeros y bandidos ostentan su trazo. Cuando su adversario Cela, que había venido a tratar la entrega de Valladolid, debe regresar a la plaza, llueve torrencialmente: Iturbide le echa su capa a hombros. Cuando Loaces, defensor de Querétaro, cae enfermo, es el propio asediador el que quiere acudir a verle en oferta de rendición. Avanza con un solo ayudante, y, al “¿quién vive?” de los centinelas, responde con sencillez: “Iturbide”. Junto a esto, la villana conducta de Santa Anna, quien, comandante realista, debe interrumpir el banquete con que celebrara entre los suyos cierta victoria, para recibir a un comisionado de los rebeldes. Iturbide, le dice el recién llegado, le ascenderá a coronel si pasa a su bando. Y Santa Anna regresa al refectorio para brindar por el nuevo ejército que, desde aquel momento, engrosa con los suyos. A poco, ha de sitiar en Veracruz a su antiguo jefe, el dignísimo anciano don José Dávila. Este, que siempre le

tuvo por “el más fiel de sus subordinados”, se niega a leer pliegos con que ahora le intiman capitulación, y escribe sólo en el sobre: “Ingrato, traidor. Dávila”. El viejo refúgiase al fin en la fortaleza de San Juan de Ulúa, que había de resistir aun años, imponiendo contribuciones a cuanto barco cruzaba por allí. Hay otros casos de heroísmo español, entre los que excede Urrutia, Capitán General de Guatemala, quien a los setenta y un años y hemipléjico, aceptó prisión antes que el nuevo estado de cosas; tras ocho meses de encierro, consigue fugarse con su esposa y cuatro hijos. Recorre quinientas leguas de selva y desierto, hasta que, muertos dos hijos con las privaciones, consigue, disfrazado, embarcar para Cuba.

Iturbide soñó levantar un gran imperio, baluarte de las naciones de raza hispana frente al imperialismo sajón de los Estados Unidos. Ya durante el virreinato se había autorizado la entrada en Texas de colonos norteamericanos, a instancias de aquel puritano de Connecticut, Moisés Austin. Ocho años antes, en 1812, nuestro embajador en los Estados Unidos, Onís, le había escrito a Fernando VII que cuanto afirmaba él había de “parecer delirio a toda persona sensata”; o sea, los proyectos sajones de “apoderarse de Tejas, Nueva Santander, Cohahuila, Nuevo México, gran parte de la provincia de Nueva Vizcaya y la Sonora”. Los hechos habían de dar razón a Onís. Ajenos a aquella táctica que hoy llamaríamos —con los carlistas, o con Maurras— de “César con fueros”, que inspirara a los Austrias, los primeros Borbones, con centralismo absurdo, liquidaron nuestro gran imperio. Tampoco el de Iturbide había de durar. En 1823 abdica, y cuando, al año siguiente, regresa de Inglaterra de incógnito, es apresado y le fusilan en Padilla, precisamente un 19 de julio.—FÉLIX ROS.