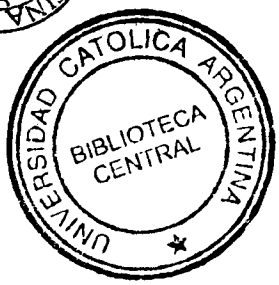

Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

MARZO 1981

La Redacción agradece la colaboración de la Prosecretaria de la Facultad Srta. MARIA MARTA LEMA

LETRAS *sale a luz, no con la pretensión de llenar un vacío, pero sí con la firme intención de responder cumplidamente a un deseo, desde hace tiempo experimentado por quienes integran nuestra Facultad.*

La Universidad Católica Argentina tiene algo más de veinte años de vida, lapso corto para una Institución de su importancia, pero largo para quienes los han vivido intensamente.

Al paso de los años y de las sucesivas generaciones de graduados, se fue haciendo cada vez más intenso el anhelo de contar con un órgano que fuera lazo de unión entre quienes habían estado juntos en las aulas y que reuniera además, en torno a una tarea común, a las distintas generaciones de alumnos.

Entre otros fines, esta Revista se propone dar cumplimiento a ese anhelo; creemos que su presencia periódica renovará los sentimientos nacidos en las aulas, pero también aspiramos a que se constituya en un órgano de formación e información en los estudios y disciplinas que se cultivan en nuestra Casa.

Por su intermedio tendrá ocasión de manifestarse y de hacerse pública la actividad de profesores, graduados y alumnos con la edición de trabajos e investigaciones, sin contar con que su sola existencia servirá para promoverlos y estimularlos.

Nuestro programa es el mismo que inspira a nuestra Universidad y nuestros fines los mismos que ésta se ha fijado. Como creemos que los comienzos, en empresas de esta índole, son ocasión más propicia para el fervor que para la programación minuciosa del porvenir, preferimos dejar que el tiempo, a su paso, unido a la experiencia concreta, vayan precisando y ajustando nuestros planes.

A partir de ahora, pues, nos alistamos en la navecilla, símbolo delicado y fiel de nuestra Universidad; de ese modo tendremos el rumbo cierto marcado por la "Estrella del Mar" que lo ilumina.

LA DIRECCIÓN

ENCUENTRO EN EL IDIOMA

Como las personas de varia índole, los pueblos, las culturas y los idiomas pueden encontrarse o desencontrarse. Para que resulten efectivos, ciertos y perdurables, a estos encuentros les cabe suponer un intercambio: como los individuos, las naciones libres deben retribuir, aumentándolos o mejorándolos, los bienes espirituales recibidos en el transcurso del tiempo. Entre esos bienes espirituales no hay duda que uno de los más valiosos es el idioma, por cuanto a cada individuo y a cada pueblo él le permite comunicarse e intercomunicarse. La consecuencia es clara: al margen de las mudanzas que a través del espacio y de los años padecen aun las civilizaciones mejor logradas, a los individuos y a los pueblos les importa conservar consecuentemente, siquiera en lo fundamental, el patrimonio recibido. Cuando es posible, deben acentuarlo, o por lo menos no quitarle la eficacia comunicativa y el decoro estético de los comienzos. La Argentina, y con ella los muchos pueblos que por obra del Descubrimiento recibieron de España la lengua, es decir un idioma prácticamente completo y habilitado así para los menesteres de la vida cotidiana como para la creación de obras maestras de proyección pronto universal —el *Poema del Cid*, la *Celestina*, el Romancero, la lírica renacentista, el *Quijote*, el teatro de la época áurea y no pocas de las realizaciones ulteriores— no pueden lealmente desconocer la preciosa contribución de la misma España. Sin llevar cuenta de los inoperantes y cada vez más espaciados conatos de un desatentado cisma lingüístico, como otras regiones de América lo que hoy es nuestra República contribuyó desde un principio al mayor caudal de la lengua común, especialmente en lo que se refiere a la nomenclatura de la fauna, la flora y la topografía. Andando el tiempo, harto se sabe, las regiones del Plata, y no en término postrero la Argentina, también acertaron a contribuir en el orden de la palabra superiormente significativa y artística, ello con los aportes al mismo tiempo lingüísticos y literarios que nuestra República ha sabido ofrecer a los caudales del gran idioma común, ya a partir de las primeras etapas de nuestra vida con sello nacional notoriamente afirmativo: las realizaciones de la generación romántica, la llamada literatura gauchesca, el brío renovador del Modernismo e incluso, a vuelta de los pasajeros y prescindibles, los hallazgos más acertados de las tendencias literarias recientes.

Esta es la hora, creemos, buena para ensamblar lo ya expuesto en otros lugares y para delimitar, por vía sumaria y acaso con algo de inevitable reiteración pedagógica, una objetiva apreciación abarcadora.

* * *

En su conjunto la literatura argentina se cuenta entre las más atendibles de Hispanoamérica. Por razones históricas —el caudal español, las corrientes inmigratorias del siglo XIX y los ulteriores contactos culturales de toda índole— las letras rioplatenses denotan, más allá de lo propiamente lingüístico, muchos

puntos de enlace con las principales literaturas europeas y son, en general, las que en la América hispana se muestran más "al día".

Este cúmulo de influencias, contactos y aproximaciones quizá ha podido disminuir un tanto la fuerza que en principio suele atribuirse a otras creaciones más raigales dentro del ámbito americano autóctono, pero las compensaciones no faltan. La pluralidad de influjos comporta la asimilación, la frecuentación cuando menos, de un repertorio de temas universales ajenos a la cerrazón lugareña. En nuestras tierras, por lo demás, no todo ha sido ni todo es transposición y remedo. Desde mediados del siglo XIX, y desde antes, la literatura del Plata ha consolidado un tipo de aportación no exenta de color y de tradicionales supuestos localistas: los de la llamada "poesía gauchesca", en primer término. Andando el tiempo a este modo de poesía le tocó padecer remedos convencionales, pero configura sin embargo producción notoria en una forma lingüística que sin apartarse de un supuesto español de sesgo arcaico puede señalarse como expresiva y original variante transoceánica en el acervo popular de la lengua común.

El adecuado conocimiento de las letras argentinas reclama breve noticia previa, desapasionada en lo posible, de las circunstancias en que en esta parte del continente alcanzaron a formarse los usos idiomáticos generales desde los días de la colonización en adelante.[1]

El español que se habla en la Argentina —desde antiguo aquí se prefiere decir el "castellano"— presenta perceptibles pequeñas características que en recortados aspectos lo distinguen del español peninsular, pero mal puede aseverarse que se trate de una lengua distinta o decididamente diferenciada. Esta variedad local del castellano o español europeo corre condicionada por implicaciones históricas y por presupuestos sociales que no han podido menos que actuar, durante cuatro siglos, sobre el fondo lingüístico traído por los conquistadores. La lengua introducida en América a principios del siglo XVI no había alcanzado hacia esa fecha, en plenitud, la flexibilidad y la abundancia que lograría algo más tarde en el período culminativo de las letras peninsulares. Hay que advertir que al habla de los soldados y de la gente de modesta y azarosa condición, de suyo bien provista de modismos y de giros añejos, poco tardó en añadírsele el aporte de los saberes y el acarreo de los influjos culturales ulteriormente llegados por otros cauces: la evangelización, la enseñanza elemental, la preocupación por los altos estudios, el despunte de la vida universitaria. Sin tales antecedentes y sin la reconocida progresión de los mismos resultaría difícil comprender cómo, a manifiesta distancia cronológica de la llamada "época áurea", la mayor renovación idiomática de nueva data en el orden de la lengua general pudo iniciarse y luego culminar por momentos en la América hispanohablante y en parte no pequeña en la Argentina. Los precursores, más no pocos de los conspicuos representantes del Modernismo nacieron o actuaron en México, Colombia, Perú, Cuba, Chile y otros sitios, pero es significativo que *Prosas profanas* del nicaragüense Rubén Darío cumpliera su aparición cenital, en 1896, en la Buenos Aires ya entonces capital cosmopolita tanto en sus gentes como en sus gustos.

---

1 BATTISTESSA, ÁNGEL J., *Lingua*, en el artículo "Argentina", en la *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Istituto Giovanni Trecani, Milano-Roma, 1929, t. IV, pp. 240-241.

Tales logros procedían de lejos. En América las relaciones entre los conquistadores y los aborígenes pronto hubieron de promover una recíproca temprana interpenetración elocutiva: a la larga, y en amplias zonas la lengua de los españoles desplazó a las lenguas indígenas, las arrinconó en algunos casos y en determinados territorios aun alcanzó a sustituir, por entero, a no corto número de ellas; las lenguas locales, por cierto ahincadamente utilizadas en el empeño catequístico, modificaron a su vez, en mayor o menor medida, el decir de los ocupantes peninsulares y el de sus descendientes criollos en peculiares aspectos de la fonética, la morfología, la sintaxis y sobre todo del léxico. La fuerza expansiva del castellano en América resalta patente cuando se considera este idioma y se lo confronta con las principales lenguas indígenas del Nuevo Mundo. Así, por de contado, en las zonas correspondientes al tardío Virreinato del Río de la Plata: el quechua y el guaraní, de particular manera. Las lenguas autóctonas no pudieron oponer decisiva resistencia a causa de su número y de la endeblez de algunos de sus recursos, aunque varias de ellas conservaron su uso y hasta fortalecieron, por su parte, la trasplantada lengua transoceánica. La máxima contribución, que todavía persiste, puede observarse en la nomenclatura de la fauna, la flora y la toponimia. El vocabulario del castellano colonial no tardó en cobrar ciertos tornasoles de indigenismo, pero en muchos lugares sólo parcialmente. La aludida "época áurea" española y la barroca subsiguiente alcanzaron, tanto en las letras como en las artes, brillantes, patinados reflejos en señaladas comarcas de América, México y el Perú en primer término, mas no en igual proporción en el Río de la Plata, por concurrentes razones geográficas, étnicas y cronológicas. Mientras el Barroco prosperó con toques relevantes en esos dos mencionados países, en las regiones rioplatenses sólo encontró eco perceptible la cultura seudo clásica del siglo XVIII. El siglo XIX connotó, en cambio, el brío elocutivo dispuesto, a poco andar, para complacerse en las ornamentadas maneras del Modernismo.

A semejanza de lo que acontece en todas o en casi todas las naciones suficientemente constituidas, al margen del habla culta y del repertorio coloquial y casero no faltaron ni faltan en la Argentina las jergas y los modos de decir chabacanos, desentonados y anárquicos. Puede mencionarse entre ellos el espúreo aunque a ratos expresivo y en algo estéticamente rescatable *lunfardo* porteño, acaso bastante motivado años atrás pero ahora artificialmente cultivado a destiempo por personas ajenas muchas veces al ámbito peculiar, germanesco, en no poca medida delictivo, en que tuvo origen. Debe sobreentenderse, por otra parte, que en Buenos Aires no todas las formas del habla vulgar son estrictamente hablando "lunfardismos" y sí, en cambio, borras dialectales de lenguas romances próximas.

Por momentáneas rachas de prurito nacionalista cerradamente contrario a los supuestos culturales históricos, a veces con un cierto énfasis populista y hasta con transitorios y torvos designios demagógicos se ha intentado halagar a las masas a fin de propugnar entre ellas un habla avulgarada, híspida y mal regida. Ni supersticiosamente puristas ni descastados ni caóticos, los principios del sano sentido común son los que por último prevalecen y vuelven a ganar ventaja. Dichosamente soslayada la ayer momentánea monserga del pretendido "idioma nacional de los argentinos", sólo con aflictivas y espaciadas excepciones las clases mejor educadas, los escritores de nota, el periodismo decoroso y el mismo pueblo llano coinciden auguralmente en el deseo de hablar y sobre todo en el de escribir con apoyo en los elementos básicos del rico

fondo tradicional, si se quiere paulatina, juiciosa y adecuadamente remozado según las necesidades nuevas y el trepidante ritmo actual de la vida. En el habla de la buena sociedad y en las formas de la literatura valiosa, las influencias de afuera, hasta ayer abusivamente fuertes, se han atenuado; empiezan a ceder el paso a la adecuada lectura de los clásicos de la lengua y al uso oral de los hablistas internacionalmente reconocidos y prestigiosos. El galicismo ocasional persiste, pero en estas fechas sensiblemente menor es el influjo del francés, que en el léxico y los giros tanto prevaleció desde las jornadas románticas a las primeras décadas de este siglo. Las formas dialectales italianas, de fuerte gravitación a partir de las densas corrientes inmigratorias del último tercio del siglo pasado, han cedido asimismo y de considerable manera en las clases modestas y pequeño-burguesas: la escuela y el ascendente nivel cultural procuran concertar las indispensables fuerzas correctivas. No hay pues que ser pesimistas ni pensar que todos los desafueros del habla tengan que coincidir únicamente en esta parte del planeta. Por achaque general, en América, e incluso en la misma Europa, en la actualidad número considerable de las fallas elocutivas más reprensibles procede de la adopción de palabras y giros transpuestos, o calcados, o desfigurados, o mal adaptados, pedidos en préstamo a lenguas no románicas, predominantemente a la inglesa de los Estados Unidos de América. Entre los hispanoamericanos acaso corresponda a la República Argentina tipificar al país que hasta la fecha acierta a librarse en apreciable medida de los remedos antedichos en lo que se refiere a la terminología técnica o al nombre de señalados productos industriales recientes. En cambio, importa subrayarlo aunque el mal parece bastante general en todas partes; donde la lengua local padece mayor daño es en los usos de la propaganda, en ciertas formas del periodismo y en el empleo de los llamados "medios de comunicación masiva", la radio y la televisión en primer término. Por suerte, siquiera en términos amplios, nuestra población no ha perdido el sentido del habla correcta y acaso no tarde mucho en usufructuarlo con más resuelta firmeza.

Esa clara vocación para no descastarnos es, por cierto, justicia. Invalidando cualquier motivo de queja en lo que roza a este o aquel procedimiento, aquí y en otras partes padecido en las alternativas de la Conquista, puestos ahora a intentar un balance, nunca debemos olvidar, ante todo, que mucho, y en mayoría grande, harto le debemos a España: aparte la religión, el idioma. Por lo que se refiere a tales dones, el religioso y el idiomático, aunque sea así, en la apretura de unos párrafos sólo en apariencia colaterales, cuánto tienta transcribir estas proposiciones de una carta dirigida al duque de Alba por Benito Arias Montano (1527-1598), el humanista preparador animoso de la Biblia poliglota Antuerpiense:

"Y después del hecho de la religión, no hay cosa que más concilie los ánimos de los hombres de varias naciones en amistad y conversación, y que más los domestique y aficione a imitar y seguir las costumbres de los que los rigen, que la unidad y conformidad de la lengua, cuya ignorancia los enajena, y tiene en sospecha a los unos de los otros, como los sordos que siempre se recelan y sospechan mal de las palabras que se hablan delante de ellos que no entienden bien".

El desvelo de los centros culturales, por dicha, vuelve a hacerse presente. Los distintos grados de la enseñanza —primaria, secundaria, universitaria y

especial— han padecido y padecen altibajos, pero junto a los apacibles aunque a ratos algo polémicos francotiradores del "buen decir" cuenta con el criterio operativo, riguroso y holgado, difundido por un conjunto de docentes argentinos, directa o indirectamente atentos al magisterio de Andrés Bello, de Menéndez Pidal y de la lingüística reciente. A ellos y a los especialistas que en España o en la Argentina iniciaron tal magisterio se debe desde hace medio siglo una adecuada noción de lo que discretamente importa para el uso plausible de una lengua en continuo desarrollo, pero capacitada para absorber sin desorden la peligrosa avenida del barbarismo aluvial. El acervo común puede de este modo acrecerse sin que en lo posible, al menos en lo esencial, se quebrante la unidad idiomática originaria, por donde más allá del cerril recelo lugareño el habla de cada país puede contribuir al tesoro expresivo conjunto, y consolidar, de camino, sus propios alcances continentales. En los fueros del humanismo y de la convivencia de los pueblos, hoy en todo ajenos a las suprimidas conexiones políticas de antaño, la lengua española mantiene, con explicable cuota de elementos adulterados y transitorios, mucho de su antigua y prestigiosa eficacia. Por lo que atañe a la difusión numérica, las mismas estadísticas traen índice reciente de su auge. Tratándose del español no extraña que esto suceda. Comporta esa lengua un instrumento ayer superiormente apto para lo artístico y en lo presente también capacitado para lo práctico y aun para lo tecnológico; una lengua nativamente hablada por no menos de veinte pueblos y año tras año frecuentada por muchos otros [2].

Más allá de las ventajas utilitarias, en lo que toca a las realizaciones estéticas se afirman las concertaciones verbales espiritualmente enriquecedoras. Sin mengua de las variedades locales pertinentes y en ocasiones inevitables, la proyección continental y extracontinental de la lengua española explica en nuestros días la posibilidad del simultáneo conocimiento, en varios países, de las obras compuestas en este común espacioso registro idiomático. Sin intentar justipreciar sus valores perdurables ni denunciar lo discutible de ciertas realizaciones coetáneas, esto explica el todavía reciente *boom* de las letras hispanoamericanas, especialmente en lo que toca a la narrativa. La crítica y en parte el público europeo y estadounidense lo tienen reconocido, según se advierte a través de las traducciones y de los comentarios de obras producidas en nuestros países, como ocurre con las aparecidas en París en las colecciones "La Croix du Sud" y "Du Monde Entier". Sintetizando las alternativas del fenómeno aludido en lo que se refiere a este juego de influencias y a este, al parecer, por fin bien logrado esfuerzo en busca de la singularidad expresiva

---

[2] E. Allison Peers, *Spanish now*. London Methuen & Co. Ltd., 1944. Cifras actualizadas con referencia a la creciente expansión de la lengua española fueron expuestas en fecha todavía reciente en el *Coloquio Internacional convocado por la Academia Mexicana en ocasión de su centenario*. México D.F., septiembre de 1975. Más recientemente en Chile, 1976, con ocasión del VII Congreso de Academias de la Lengua Española. Cfr. Ángel J. Battistessa, "Nuestro idioma de cada día", en el diario *La Nación* de Buenos Aires, 24 de abril de 1977, pp. 1-2. Para aspectos del habla en una etapa de nuestro país que place dar por superada en sus más sensibles desventajas, puede verse "El uso y el mal uso del idioma", conjunto de observaciones también nuestras incluidas sin firma en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XXXVIII, 1973, pp. 351-354. Las mismas observaciones alcanzaron amplia resonancia y viva adhesión en el periodismo local: *La Nación, La Prensa*, etc., etc. Además, en 1978, con motivo del llamado milenario de la lengua escrita, alcanzamos a publicar numerosos artículos sobre temas directamente relacionados con el habla en *La Nación, La Razón, La Opinión*, etc.

americana, muchos son los críticos que lo dan como un hecho[3]. Europa, el tradicional continente de las proyecciones culturales al exterior, parece haber tenido a su vez una de sus muy espaciadas temporadas receptoras. La del *boom* mencionado es sin duda la más próxima, supuesto que convenga, por prudencia, no exagerar desatentadamente sus alcances. Por lo menos en parte, importa advertir que a ratos esa antes desacostumbrada acogida no deja de mostrarse facilitada, como acaece siempre con las "novedades", por la curiosidad momentánea, el esnobismo de tantos lectores, la pereza de ciertos intelectuales y la a ratos riesgosa omnipresencia de los aludidos medios de comunicación masiva, a los que ciertas formas de la promoción editorial suman los amaños y las triquiñuelas de la propaganda.

En el conjunto de los países americanos apostados en la delantera creemos que literariamente la Argentina ocupa lugar honroso. Importa decir que esta hoy compartida posición relevante, nuestro país supo ganarla con anterioridad a esa más reciente expansión de las letras hispanoamericanas en el plano de las proyecciones internacionales.

La Argentina, es lo cierto, luce estimable presencia en la literatura americana a partir de la época de su independencia, a comienzos del siglo XIX. El espíritu nacional cobró evidencia desde el primer tercio de esa centuria, sobre todo por obra del Romanticismo, movimiento que, sin dejar de ser ajeno a toda suerte de influencias de afuera, puso declarado empeño en afirmar lo aborigen y lo patrio, cuando menos en la visión de nuestro paisaje connatural, la pampa, inicialmente propuesta por Echeverría en su poema *La Cautiva*. Con la contribución de elementos tradicionales y de ciertos toques realistas atentos a los aspectos de la realidad social de ese entonces, la misma impulsión romántica produjo el recordado aporte con los toques realistas de la poesía gauchesca, cuya culminación temática quedó fijada en las sentenciosas estrofas y "relaciones" del *Martín Fierro*. Movimientos europeos de la segunda mitad de la pasada centuria, el realismo y el naturalismo, tuvieron en la Argentina aciertos logrados, cuando menos en la fijación de lo pintoresco o inmediato. Desde fines del ochocientos hasta la primera mitad de la centuria presente, agotado ya el Modernismo, las llamadas escuelas de vanguardia ganaron batalladora acogida, alzaron no poco ruido y asentaron algunas realizaciones merecedoras de estima. Estas y otras posturas expresivas se han visto casi invariablemente favorecidas por la curiosidad del público lector, el periodismo calificado y el repertorio por lo común puesto al día en las librerías argentinas, singularmente las de Buenos Aires. Aunque hoy en un momento de receso, la producción editorial porteña supo en su hora constituirse en la primera del continente, no menos en las impresiones para todo público que en los primores para el aficionado y el bibliófilo. Lo literario tiene cumplementariamente buena acogida en las hojas cotidianas y más allá de lo universitario logra resonancias sin esnobismo abusivo en los cursos y los coloquios diariamente anunciados bajo el rubro de "conferencias" y "mesas redondas". Muchos y muy diversos temas afines se desarrollan con ininterrumpido interés en incontables instituciones, unas oficiales y otras privadas.

---

[3] Véase nuestra traducción de las consideraciones del académico francés ROGER CAILLOIS, "Un episodio de la difusión de las literaturas sudamericanas en la época contemporánea": *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XL, Nros. 157-158. Buenos Aires, julio-diciembre de 1975, pp. 301-305.

En esta revisión panorámica, contraída a los lineamientos de nuestras letras en sus principales etapas y en los diversos órdenes expresivos, no cuadra aquí detenerse en la nómina, siquiera somera, de las obras de tantos poetas, narradores, autores teatrales, ensayistas y críticos de las fechas más inmediatas. En tan apretado compendio toda lista de nombres, o de títulos, podría parecer injusta. Duele no mencionar a nuestros más destacados contemporáneos vivientes. Por vía de homenaje, igualmente extensivo para todos, los de ayer y los de ahora, honra cerrar el párrafo con la escueta mención de algunos nombres de ilustres escritores argentinos desaparecidos, todos de primera fila: Echeverría, Mármol, Sarmiento, Mitre, Juan María Gutiérrez, Alberdi, Esquiú, Avellaneda, Hernández, Goyena, Mansilla, Obligado, Payró, Lugones, Larreta, Rojas, Lynch, Güiraldes, Banchs, Alfonsina Storni, Capdevila, Arrieta, Fernández Moreno y Victoria Ocampo. Siempre en el empeño de ser breves, conclusivamente, no nos resta sino este recurso; el de reiterar la frase de Ruy Gómez frente a los retratos de sus antepasados, en la conocida escena del *Hernani* de Víctor Hugo: *J'en passe et de meilleurs*. Omito, y de los mejores...

En el registro del idioma y consecuentemente en las letras, el encuentro de España y de nuestro país no ha quedado, bien se advierte, sin correspondencia. Por lo mucho y bueno ya logrado, con frecuencia a través de alternativas históricas difíciles, conviene que todos, los simples hablantes, los docentes y, como es lógico, los escritores, contribuyan a mantener, dentro de la natural fluencia del habla, una unidad elocutiva que nos ayude a coincidir, e incluso a fraternizar, por lo pronto en el orden del espíritu, con no menos de veinte pueblos. Sin anarquía verbal y sin purismo medroso, podemos pues ser optimistas. En materia idiomática los matices propiamente locales no quiebran la armonía del conjunto, no pocas veces la vitalizan y enriquecen. En nuestra América muchas son las razas, muchas las nacionalidades de origen, muchas las religiones y, por de contado, los sistemas políticos. Lo que de manera cierta todavía nos une y puede seguir uniéndonos, con un poco de estudio y de buena voluntad por nuestra parte, es sin duda el idioma: en él nos encontramos y en él nos reconocemos. Prerrogativa providencial en esta conturbada hora del mundo.

ANGEL J. BATTISTESSA

DOS INTERPRETACIONES DE QUEVEDO

A veces una personalidad se borra, queda en los últimos planos del recuerdo y es necesario algún estímulo —fecha oportuna, aniversario, coyuntura— para reavivarla; otras, en cambio, sin necesidad de aquellos acicates, viven sin tregua en la memoria de todos, por supuesto, de todos los que, de un modo u otro, tienen relación directa o indirecta con el mundo vivido por el evocado. Tal el caso de don Francisco de Quevedo y Villegas, a quien no le ha hecho falta llegar a esta su cuarta centuria de nacido —lo fue, en Madrid, el 17 de setiembre de 1580— para haber mantenido durante cuatrocientos años una intacta y, por cierto, merecida popularidad.

1. — *Una vida con valor dramático*

Don Francisco vivió casi la misma vida aventurera de su viejo contemporáneo Cervantes; dos son, con todo, las diferencias y de no escasa entidad: las aventuras del autor de *La Galatea* se mueven en el mundo anónimo del soldado, el cautivo, el infeliz funcionario burocrático, el oscuro peticionante sin fortuna, el encarcelado por supuestas trampas crematísticas; las del autor de *Los Sueños* —no hidalgo de poca monta sino señor de tierras y caballero del hábito de Santiago— se desenvuelven en el alto mundo de la intriga cortesana, la política, la diplomacia, la lucha banderiza y la cárcel por rencores palaciegos. Cervantes, hombre de plácida burla, sosegada ironía y dulce alegría, está en el equilibrio perfecto entre el primer Renacimiento, ya en tramontana, y el Barroco que comienza; Quevedo —mordaz, cáustico, de sátira violenta y agria— en el ápice de ese mismo Barroco, más del *barroquismo* según quiere la trayectoria estética pensada por Hatzfeld.

Las dos vidas acaudalan un rico valor dramático, mejor dicho, teatral; menos la de Cervantes por ajetreado andar a cielo abierto: mares, plazas de cautivos, caminos de España, ventas y posadas; mucho más la de Quevedo entre cámaras, cortinajes, tapices, bufetes y, alguna vez, burlas y disfraces, pero ambas tentadoras para el dramaturgo o el cineasta, y no me explico —si las hubo no las conozco o no llegaron por estas tierras— cómo el cine español no se ha atrevido ya a filmar, sobre todo, la turbulenta vida del gran don Francisco, epítome y ejemplo soberbio de aquella España esplendorosa y quebrada de su borrascoso siglo XVII.

Más aún, porque tanto Cervantes como Quevedo son, a pesar de las diferencias señaladas, dos hombres que emblematizan como pocos las cualidades radicales del ser hispano: intachable sentido del honor, valor temerario, cristiano estoicismo y auténtico sentido de la libertad de pensar. En el llano o en palacio dos tipos claves, formidables, de aquella España de los Austrias.

2. – *La posibilidad teatral*

Fue Quevedo estudiante sobresaliente en Alcalá sin dejar por eso la tuna, el escándalo y los amoríos; leyenda o no, sobre los treinta años, mata en duelo a quien había ofendido a una dama al salir del templo, tan diestro espadachín que tenía por irreconciliable enemigo al pedantón Pacheco de Narváez –autor de un geométrico tratado sobre el arte de la espada– al cual demostró la inutilidad de sus aristotélicos aforismos arrancándole el sombrero de un botonazo. Por causa de aquel duelo o porque Italia seguía siendo un foco de alucinante atractivo, a ella marcha para tener su encuentro con el grande Osuna, el caballeresco, arrogante y ambicioso Duque de las grandes empresas; acompaña a don Pedro Téllez de Girón en su múltiple quehacer diplomático y político –Nápoles, Niza, Sicilia– y hacia 1616, bien provisto de dinero para comprar voluntades –eran los años finales de Felipe III y los corruptos de la privanza del duque de Lerma–, viaja a España, no sin graves accidentes como caer preso y escapar de los hugonotes, a fin de gestionar para el de Osuna el Virreinato de Nápoles. Lo alcanza, llega a ser Ministro y se emplea a fondo con astuta habilidad en la enredada diplomacia y política italianas; tanto y en tal medida que en la cruenta noche del 14 de mayo de 1618 al estallar la célebre y discutida "Conjuración de Venecia" pudo huir, disfrazado de mendigo y gracias a su dominio del dialecto veneciano, de los sicarios del "dogo".

Caído el de Osuna va prisionero a la Torre de Juan Abad, pero, al año siguiente, con la ascensión al trono de Felipe IV y la inmediata privanza de quien por espacio de veinte años habría de ser el amo del vasto imperio: don Gaspar de Guzmán el conde-duque de Olivares, don Francisco recobra el favor real, llega al máximo del poder cortesano, ensalza con su acostumbrado vigor las primeras medidas de gobierno del flamante valido –sus memorables *Anales de quince días*– hasta alcanzar el nombramiento de Secretario del Rey.

No era el inquieto autor de *El Buscón* hombre llamado a la vida pacífica. Dicen que por influjo de la mujer de Olivares –al murmurar de las malas lenguas, entusiasta casamentera– se apeó Quevedo de su soltería, y quien sin tregua ni eufemismos había dicho pestes de las mujeres, el matrimonio y los maridos, casó, a los cincuenta y cuatro de su edad, con doña Esperanza de Aragón, enlace, bien podía suponerse, colmado de sinsabores, pleitos y escaramuzas, hasta la separación en 1636.

Probablemente la leyenda se haya impuesto a la historia; acaso el episodio no sea tan falso como hoy lo pretenden las investigaciones; de cualquier modo, la fama ya casi mítica del implacable satírico y la teatralidad del episodio se han impuesto durante varios siglos a la, quizá, escueta y prosaica realidad de haber cometido don Francisco desafuero contra su patria y su rey. Se trata del tan repetido *Memorial* que Felipe IV encontrara al desdoblar la servilleta para una de sus comidas. El estilo de los feroces dísticos:

Familias sin pan y viudas sin tocas
esperan hambrientas y mudas sus bocas,

y la argucia para que llegara a manos del monarca no pueden ser más quevedescos; la pintura de aquella pobre España esquilmada, corrompida y al borde del colapso sólo era posible en la pluma indignada y tajante de Quevedo. Mal podía el anonimato del papel disimular al autor.

Al día siguiente de aquel muy frío invierno de 1639 fue preso en casa del duque de Medinaceli y llevado a San Marcos de León donde por espacio de cuatro años se le tuvo en sótano húmedo, cargado de grillos, enfermo y llagado. Mucho costó a la historia, y aún no hay nada cierto, averiguar quién mató, en la Plaza Mayor de Madrid, al conde de Villamediana; mucho quién mantuvo el tremendo rigor de la prisión de Quevedo: si el mismo Rey o el de Olivares. Curioso es, con todo, que caído en desgracia el poderoso valido en enero de 1643 sólo en julio de ese año recobrara el escritor su libertad.

Quebrantado, aunque siempre arrogante, agudo y lúcido, moría dos años después, en Villanueva de los Infantes, la mañana del 8 de setiembre de 1645.

La vida múltiple y varia —cámaras regias, figones de camino, celdas o tabernas; cortesanos pulidos y envidiosos, altos prelados, políticos, diplomáticos, militares como estudiantes, perdularios o mozas del partido— lo muy alto y lo muy bajo en barroca mezcla estimulando el quehacer de un poeta asceta y estoico al par que tierno y mordaz con su hábito de Santiago y su temible fama de espadachín; profundamente religioso y deslenguado en jácaras de lupanar; sabio erudito, poliglota y odiado por su lengua de veinte filos, era materia harto sobrada para que su fuerte personalidad —sin disputa una de las más universales de la España filipina— incitara a la versión dramática, a ser vista con los ojos del dramaturgo o el comediógrafo. Tenemos dos textos en el teatro hispano que así lo acreditan. Son los que vamos a ver.

3. — *Una versión romántica*

Don Eulogio Florentino Sanz y Sánchez nació en Arévalo, el 11 de marzo de 1822. Fue, en la pléyade romántica, lo que podríamos llamar un romántico de la segunda época cuando ya la escuela iba perdiendo los arrebatados fuegos de la primera. Fue Sanz desaplicado estudiante, rebelde y revoltoso, pero llegado al periodismo, ya en los turbulentos años de Isabel II, alternó con los mejores, aguzando la pluma en forma tal que hasta, se dice, un soneto de su minerva, que circuló anónimo por Madrid, preparó la triunfante revolución de 1854 —la célebre *vicalvarada*— intervención y triunfo que le valieron ser nombrado, en la Legación Española de Berlín, Encargado de Negocios, de donde se trajo, al volver a España, sus impecables traducciones de Enrique Heine, que tanto habrían de influir en Bécquer y en la pléyade de los becquerianos. De indudable talento, notable poeta, pero de insufrible carácter, vanidoso, irritable, pronto y mordaz en las respuestas, su misma egolatría lo llevó a apartarse en un mísero sotabanco donde murió, olvidado del público y de amigos, el 29 de abril de 1881. Aparte su obra lírica, estrenó dos piezas: *Don Francisco de Quevedo* y *Achaques de la vejez*, en 1848 y 1854, respectivamente. Fragmentos de otro drama inconcluso: *La escarcela y el puñal* se publicaron —1851— en *El Semanario Pintoresco Español.*

Un historiador escrupuloso y *documentado* se mesaría los cabellos ante las transgresiones de don Eulogio Florentino en su magnífico y bien compuesto *Francisco de Quevedo*. Ante todo, el autor del *Memorial* no pudo contribuir físicamente, pues estaba preso en San Marcos de León, a la caída del conde-duque; hoy está probado que Margarita de Saboya, duquesa de Mantua, prima hermana de Felipe IV y virreina de Portugal cuando el alzamiento de 1640 y su consiguiente segregación del imperio, ni estuvo presa y hambrienta en Ocaña por orden de Olivares, ni volvió subrepticiamente a la corte; por

último, no parece que el mujeriego Felipe IV hubiera estado nunca alejado por celos de su mujer Isabel de Borbón, y menos por supuestos amoríos con el conde de Villamediana (las causas de cuyo asesinato permanecen todavía, como hemos dicho, muy en la sombra). Pero bien sabemos que todos estos deslices —y algunos más arriesgados como el presentar a la orgullosa Infanta Margarita y al ya —1643— sesentón Quevedo mutuamente enamorados— eran achaques del teatro romántico, y ni siquiera los más empingorotados poetas de la escuela —valga el ejemplo de Víctor Hugo— se paraban en barras cuando abordaban el famoso *drama histórico.*

Tomaban las que podríamos llamar esencias de la historia y sin preocuparse de cronologías ni verdades probadas daban una versión, sin duda inexacta y desproporcionada, pero que, en el fondo, respondía a una cierta aunque idealizada realidad; dicho de otro modo: maceraban los *hechos históricos* para recomponerlos con eficacia y dinamismo teatrales.

Veamos cómo funciona este procedimiento en el *Quevedo* de Sanz: sabemos cómo don Francisco luchó y dio muerte a un hombre, en defensa de una mujer, frente a la iglesia de San Martín; tal es el nudo del primer acto del drama, sólo que el atacante es un sicario de Olivares con orden de dar muerte a Margarita de Saboya, en la acción, la dama defendida, y que Sanz, sin ningún escrúpulo, demora en más de treinta años la fecha del duelo. El poeta era sí caballero de Santiago; lo es, en cambio, en el drama, Medina, el oscuro asesino muerto en el lance con cuya capa huye el poeta, y que ha de ser, en el acto segundo, la prueba del conde-duque en contra del matador si éste no encontrara, en el momento de ir a prenderlo frente a los untuosos cortesanos del valido, por entre los pliegues de la oportuna capa, un billete firmado por Olivares con la orden del crimen. El Ministro echa a broma la intención de prenderle y dice que el tal billete es un soneto; instan los cortesanos a la lectura saboreando de antemano el ingenio quevedesco, y el protagonista finge leer el tan conocido *A una nariz* habilísimamente glosado por Sanz:

Erase un hombre a una nariz pegado
(como al Rey el privado que aquí priva)
érase una nariz superlativa
(como la audacia loca del privado)
. . . . . .

Leyenda o peregrina invención de don Eulogio Florentino es que el conde de Villamediana moribundo escribiera con su propia sangre un papel donde declaraba haber estado enamorado de doña Isabel de Borbón, si bien la augusta señora jamás se había enterado de tan atrevido sentimiento. Ese papel, en el drama, lo tiene Olivares en su poder para incitar los celos de Felipe ocultándole la verdad, y, apartándolo de la reina, tenerlo a su arbitrio.[1] Es el papel que, con el fin de ayudar a la reina, cambia Quevedo por el billete del segundo acto. El conde-duque, libre de la amenaza, cree tenerlo ya en su poder; luego de un violento altercado —en él Olivares recuerda a Quevedo que ya no existe su protector, el *altivo Girón,* y el poeta le contesta con los famosos versos: *Faltar pudo a su patria el grande Osuna*— prepara bien la escena cortesana para enviarlo detenido, mas ocurre que, en ese momento, entra la

[1] Esto es exacto y uno de los puntos menos controvertidos en la discutida historia del favorito: la obsesiva persistencia con que mantuvo a Felipe IV lejos de sus parientes a fin de que éstos no interfiriesen en la omnímoda y fuerte preeminencia que ejercía sobre el rey.

Infanta Margarita para anunciar que el Rey quiere ver al embajador en Sicilia; ese embajador es Quevedo. Magnífico efecto teatral y delicioso batiburrillo histórico; en efecto, don Francisco, como ya sabemos, vino con una embajada desde Sicilia para ganar voluntades; lo grave es que eso fue precisamente en favor de Téllez Girón, a quien, según apuntamos, en el drama se lo da por muerto, y lo fue en 1616 reinando todavía Felipe III.

El cuarto y último acto ensambla dos motivos: el escrito denunciando al Rey —a punto de partir para El Escorial— los turbios manejos de Olivares en el calamitoso episodio de la rebelión portuguesa, escrito que el valido trata no llegue a manos del monarca —incluso amenazando a Quevedo con *volver a San Marcos de León*[2]— y las consiguientes zozobras del poeta, Margarita y la reina para hacerlo llegar, lo que al fin se consigue llevándolo el mismo ministro —astucia quevedesca— prendido a la espalda con un alfiler, y la ceremonia de la copa de oro que cada año envía el rey a don Gaspar de Guzmán por el socorro mandado por éste a los sitiados en Fuenterrabía.[3] Gran final de ópera romántica y no menos brillante y feliz final de comedia: cortesanos, pajes, damas, meninas, ujieres, pompa y colorido; en ausencia del rey, es la reina quien, humillada y temblorosa, entrega la copa a Olivares; el favorito, en el colmo del orgullo y seguro de su triunfo, ordena a Quevedo lea el billete con el que el rey, colmándolo de elogios, le ofrece anualmente la tal copa de oro. Sanz, muy diestro en trucos escénicos, demora la lectura con un *suspenso* admirablemente calibrado; al fin, el poeta rasga el sobre y lee... la sentencia de Felipe desterrando a Olivares so pena de caer en manos de su amigo... el verdugo. Queda poco: los cortesanos que se apartan del derrumbado ministro, una dolorosa despedida de los enamorados Margarita y Quevedo, y la triste retirada de éste prometiendo a los ahora obsequiosos palaciegos mil sonetos sobre... los tontos.

Cuatro personajes sostienen la obra: en el maniqueísmo típico de las soluciones románticas, Quevedo es el caballero sin tacha que todo lo allana y todo lo resuelve, no tan lejos de la personalidad real del escritor finamente ducho en maniobrar enredijos de la diplomacia y la política; es pues *el bueno* opuesto a la perversidad sostenida y odiosa de Olivares, encarnación del mal destruido por el bien; sistemáticamente, los cuatro finales de acto son cuatro triunfos del poeta sobre el privado, y, claro está, las víctimas: la duquesa de Mantua, Margarita, no mal trazada en su fiero y noble orgullo de infanta y de mujer; la doliente Isabel de Borbón, la reina calumniada, acaso demasiado blanda y lacrimosa para como fue, en la realidad, aquella linda francesa que sabía de sobra cómo eran el temple y la astucia.

Aislados los elementos que componen el *Don Francisco de Quevedo* cada uno de por sí tiene validez histórica; lo tiene, incluso, el plan del drama puesto que, muy vagamente, Margarita y la reina pueden representar lo que

---

[2] Sanz vuelve a trabucar los tiempos: mal podía Olivares amenazar a Quevedo con volver a la cárcel cuando, históricamente, no había salido de ella a su caída, y si la ficción escénica acepta que ya lo estuvo, mal se explica cómo pudo realizar las estupendas hazañas de los actos anteriores desde la oscura celda de San Marcos, peor aún si fue antes de la llegada a Madrid de Margarita de Saboya, en la ficción se entiende, porque entonces no había razón para engrillarlo.

[3] Richelieu invadió España y sitió a los ejércitos de Felipe IV en Fuenterrabía, en el año 1638, una coyuntura más de la cruenta Guerra de los Treinta Años. El conde-duque mandó oportunos refuerzos, se quebró el cerco, y España obtuvo resonante victoria. Lo que no he podido averiguar es si es histórica o invención de Sanz la ceremonia de la copa de oro. Sin documentos, y perdonen los historiadores, me inclino por lo último.

la historia conoce como *la rebelión de las mujeres* —Isabel de Borbón, la duquesa de Mantua, la nodriza Ana de Guevara y la monja sor María de Agreda— que provocaron, actuando sobre el ánimo del rey, la caída del poderoso valido en enero de 1643. Esta *rebelión*, aceptada por el decir popular, compartida por algunos historiadores y ardientemente negada por otros,[4] está latente en la comedia dramática de Sanz subordinada, con absoluta desaprensión histórica, a la figura de Quevedo quien, como sabemos, no tuvo arte ni parte en la tal conjura, aunque, acaso y de lejos, sus violentísimas sátiras —el Juvenal de España— contra el privado y el rey abonaran el terreno. Por eso hemos dicho que, segmentadas, las sustancias son reales, mas la técnica romántica las mezcló arbitrariamente sin rigor de fechas ni preocupación de lugares porque, de acuerdo con sus pautas estéticas —y ésa es la razón para no abominar de un producto legítimo en su época— más le interesaba el efecto que la lógica; más la poesía que la verdad.

Y, con todo, la entretenida comedia —si por *comedia* entendemos, según la preceptiva aristotélica, el triunfo del héroe— avanza un paso hacia la próxima estructura del realismo. Estrenada en el teatro del Príncipe de Madrid el 1º de febrero de 1848 con el gran Romea por protagonista, su verso es más culto, medido y hondo que el de Zorrilla o Gutiérrez; los conceptos más profundos y filosóficos, la arquitectura —dentro de sus dislates— más coherente y sensata. El hoy tan olvidado don Eulogio Florentino Sanz y Sánchez había escrito el último texto romántico y, sin duda, el primero de la transición.[5]

4. — *Un siglo largo después*

En Buenos Aires, el 7 de julio de 1966 y en el teatro San Martín, Alejandro Casona estrenaba su "relato dramático en dos tiempos" *El caballero de las espuelas de oro*, crónica en prosa sobre episodios de la vida de don Francisco de Quevedo, antes puesta en España, el 1º de octubre de 1965.

Representa Casona, asturiano nacido en 1903, fallecido en 1965, luego de una larga residencia en la Argentina de 1936 a 1962, junto a Federico García Lorca y muy pocos más, uno de los que con más imaginación modernizaron las fórmulas canónicas y tradicionales del teatro español en busca de las nuevas soluciones que renovaron la escena europea de 1918 a 1939. Era Alejandro Casona comediógrafo de fina sensibilidad, habilísimo en la carpintería escénica, intencionado en los diálogos donde no faltaba soplo poético, agudo en la elección de los temas, pero —ya es posible decirlo— irregular en muchas ocasiones, fácil para hacer concesiones efectistas y no siempre demasiado original. Así, a la vera de aciertos como la hermosa comedia rural: *La dama del alba*, tan próxima a las innovaciones lorquianas, o la reviviscencia del *auto* clásico en la delicada poesía de *Otra vez el diablo*, se llega al melodrama, si bien

---

[4] La acepta casi sin discusión Trevor Davies en sus apuntes sobre *La decadencia española* (Cfr. Ed. Labor, Barcelona, 1969, especialmente Cap. 1: "El gobierno de Olivares", pp. 30-31). Lo discute apasionadamente Marañón en *El conde-duque de Olivares* (Ed. "Austral", Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, especialmente Caps. XX a XXII), bien que, en este caso, el ilustre sabio escriba en defensa del privado asegurando que su caída ya estaba resuelta antes de la famosa rebelión, y careando sin rebozo la mano sobre Margarita de Saboya.

[5] La figura de don Francisco gustó mucho —quizá por razones de afinidad— a los últimos románticos: Luis de Eguílaz, autor de un drama que corrió toda hispanoamérica: *La cruz del matrimonio* estrenó, en el mismo teatro del Príncipe, en el año 1858, una pieza con cuatro personajes, entre ellos doña Esperanza de Aragón, titulada: *Una broma de Quevedo*.

hábilmente enmascarado, de *Los árboles mueren de pie* (y que es *melodrama* lo prueba su éxito universal) o a comedias tan pueriles como *Prohibido suicidarse en primavera* o *La casa de los siete balcones.* Mas, sea como fuere, comediógrafo de tan bien alcanzado prestigio y ya consagrado repertorio no podía, al abordar un tema histórico y con protagonista de tan conocida biografía como Quevedo, permitirse, a esta altura de la evolución escénica, las piruetas, transgresiones y dislates que, a su hora, se permitió Sanz con el mismo personaje.

El Quevedo de Casona es más histórico, más auténtico, mucho menos sujeto a la necesidad dramática. Por otra parte, al estructurar Casona los diálogos en prosa con múltiples retazos quevedescos muy bien injeridos en los propios del comediógrafo, el genial escritor se nos aparece así más coherente, más inmerso en su contexto y su bibliografía, más humano; en el espacio de un siglo largo, que va corrido desde Sanz y Sánchez a Casona, se aprecia la diferencia estética entre el *personaje* puro, simple motor de la acción, y el *ser* vivo, centro, vencedor o vencido, de su circunstancia.

Casona con gran inteligencia no ha pretendido someterlo a Quevedo a una peripecia teatral, a una intriga, mecanismos donde es fácil se caiga en el exceso de fantasía y, por implicancia, en la deturpación de la figura y su medio histórico. Divide la obra en dos tiempos: los años de Felipe III y los de Felipe IV, repartidos cada uno en cuatro cuadros. En el primero: figón madrileño de grandes toneles, asistimos a la incorporación del poeta a la "Cofradía de la risa" que Casona aprovecha, al dar el satírico sus pruebas de ingreso, para insertar parte de las chanzas quevedescas contra las marisabidillas, los maridos consentidos, los culteranos, etc.; cierra el cuadro el tan conocido duelo de don Francisco con el "maestro de espada" Pacheco de Narváez. El segundo, muy breve, es la visita al escritor del librero Alonso Pérez de Moltalbán para rogarle intervenga en defensa de Lope de Vega aviesamente atacado en el infame libelo la *Spongia* que firmaban —tiempos de pocos escrúpulos y aun menor justicia— hombres de la talla de Suárez de Figueroa, Góngora, Ruíz de Alarcón y hasta el mismo Cervantes. Achaques de la envidia —la primera *peste* del mundo, según Quevedo— tan virulenta ayer como hoy, pero que entonces se manifestaba con mucho mayor descaro o, acaso, sinceridad. Al año siguiente —1618— de aparecido el vergonzoso librejo, se publicó la *Expostulatio spongiae* centón, en latín macarrónico, de sátiras contra los firmantes de la *Spongia,* que puestas bajo los nombres de Simón Chauvel y "Julio Columbario" (Francisco López de Aguilar) tanto podrían ser de la pluma del propio Lope como, según la ficción de Casona, del justiciero Quevedo por aquel año, 1617, en componendas diplomáticas por Madrid. El tercer cuadro —cuya finalidad es mostrar la faceta popular, noble y desinteresada del poeta— es sólo un diálogo de éste con la Moscatela, una prostituta con orgullo de su oficio, coima del Escarramán, el célebre jaque, incluso, evocado por Cervantes y no pocas veces en las jácaras quevedescas. Cierra el *primer tiempo,* una nueva visita de Montalbán para anunciarle se ha prohibido la publicación de *Los Sueños.* Se lo acusa hasta de mal cristiano. Quevedo adivina la causa y el fondo de la prohibición: es alta intriga palaciega de los descontentos, de los no beneficiados con el reparto del soborno que para lograr su Virreinato envió el de Osuna con su seguro embajador. Está enfermo, afiebrado, más, repugnado por la corrupción y la avaricia de una corte menguada; queda frente a su mesa somnoliento, y es entonces el momento aprovechado por Casona, a la verdad que con insupera-

ble sentido teatral, para montar sobre la escena una síntesis, entre pantomima y diálogo, de tres de los Sueños: el del *Juicio final*, el del *Infierno* y el de la *Muerte*, también conocido por el de la *Visita de los chistes*.

Llegamos al *segundo tiempo*. Han pasado veinte años; reinan Felipe IV o, con más exactitud, el conde-duque de Olivares. El poeta harto envejecido, recibe —cuadro primero— a Monna Laura, aventura amorosa de su brillante juventud italiana, y para la cual perfectamente insertado, supone escribiera el notable y tan conocido soneto:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,

y concluye con aquellos dos versos sencillamente maravillosos:

Serán ceniza, mas tendrán sentido.
Polvo serán, mas polvo enamorado.

Monna Laura descubre aterrada ser Quevedo quien ha escrito los dísticos encontrados por el rey al desdoblar su servilleta. Los esbirros del privado arrestan al poeta; ni siquiera le dan tiempo a recoger su capa en esa helada noche de diciembre; el capitán le tiende la suya, que el prisionero agradece, pero no acepta. En el cuadro segundo, tras una breve escena en que Monna Laura insta a Quevedo para huir con ella a Italia, Casona enfrenta el gran diálogo entre el poeta y Olivares, francamente, diálogo admirable, de gran autor dramático, porque el conde-duque, si no con la simpatía con que lo viera Marañón, está visto sí como lo fue en realidad: un político frío e implacable, fino y astuto, pero sin recargar ni mucho menos las tintas melodramáticas, vale decir, y es lo que importa como contraste estético, lo opuesto a la siniestra figura de malvado pintada un siglo atrás por Sanz; político enfrentado a otro no menos astuto, arrogante y mordaz, diálogo resuelto, sin violentar demasiado la historia, con insuperable tensión dramática; el ministro ofrece al poeta minutos para elegir una alternativa: la embajada en Génova o la cárcel en San Marcos de León. El poeta no elige por él mismo, elige su *negra honra*: la cárcel. Los dos últimos cuadros relatan el regreso del señor don Francisco a su tierra de Villanueva de los Infantes y su muerte. Una figura alegórica: Sanchica, muchacha agreste, lejana, sabidora de romances viejos, recibe las últimas palabras —cuando todos lo han abandonado, quién robándole las espuelas de oro, quién quemando sus originales [6]— del famoso caballero, poeta y señor don Francisco de Quevedo. Casona explica de este modo la presencia final de la poética campesina: *Ignoro* —escribe— *si al final de sus días, en su amarga soledad manchega, dio por inútiles todos sus afanes redentores, o si un sueño de esperanza le cerró los ojos. Quiero creerlo así, y por eso lo hago morir en brazos de una Sanchica adolescente y popular llena de futuro.*[7]

---

[6] En la realidad, parece ser que al poeta le robaron sus famosas espuelas de oro después de muerto para lucirlas en una rejoneada que costó la vida al rejoneador. En la ficción de Casona, Olivares le reprocha el lujo al poeta quien responde sólo las usó al recibir la cruz de Santiago y volverá a usarlas para presentarse ante Dios; en el cuadro último, quien se las roba es Lorenzo, el criado campesino de Villanueva, en tanto que el sobrino del poeta, Pedro de Alderete y Quevedo, su futuro y desdichado editor, es quien incinera las poesías amorosas, que, en efecto, aparecen harto menguadas en la edición de éste, completando una anterior de 1648, en el año 1670.

[7] En la *Autocrítica* que precedió al estreno de la obra en Madrid el 1º de octubre de 1965 en el teatro Bellas Artes con ilustraciones musicales de Cristóbal Halffter.

5. — *Los dos Quevedos*

Tanto Eulogio Florentino Sanz como Alejandro Casona, en dos meridianos artísticos acaso no opuestos, pero sí esencialmente diferentes en la técnica y la medida, nos dan un Quevedo nobilísimo, audaz, templado y sarcástico sin faltarle el toque de sentimiento. Así en la total desaprensión histórica del romántico como en el cuidado —Casona transgrede la verdad conocida con prudencia y, en lo posible, sin desfigurarla— puesto por el autor moderno, el escritor del siglo XVII se resuelve gallardamente como gran señor español en el turbio siglo de la decadencia militar y política, el mismo en que llegó a la cumbre —paradojas de España— la edad de oro de sus letras y su pintura.

Y no creo sea coincidencia fortuita sino misteriosas afinidades de dos tiempos tan distantes la evocación dramática del, sin disputa, más alto y universal representante del espíritu del barroco: el que en otro momento de similar tensión aunque distinto signo —el romántico— y en los días de hoy donde las soluciones barrocas han sido rehabilitadas de su anterior desprestigio neoclásico, sirva de estímulo a dos grandes dramaturgos —y esto sin necesidad de aniversarios ni otra coyuntura— la estampa tan radicalmente española de don Francisco de Quevedo y Villegas.

ARTURO BERENGUER CARISOMO
otoño de 1980

EL MILAGRO DEL LADRON DEVOTO, DE GONZALO DE BERCEO Y SU RELACION CON LA FUENTE LATINA: "DE FURE SUSPENSO QUEM BEATA VIRGO LIBERAVIT."

Antes de empezar el análisis del texto es conveniente señalar que la concepción de originalidad de la época medieval dista mucho de la nuestra. Las preceptivas de la época recomendaban la imitación. Quien imitaba con rigor a los antiguos era considerado un buen poeta. La originalidad se da, entonces, en la forma. Hay en los autores medievales un alarde de originalidad formal, que corre paralelo con un conocimiento y recreación de autores antiguos con sus tópicos.

Montoliú, en su *Literatura castellana,* hace este juicio: "La originalidad de Berceo está, exclusivamente, en el tono y en el estilo de su poesía".[1]

Aclarado esto, pasamos a la comparación del texto latino con el del autor riojano.

Toda la introducción sobre lo que expone San Gregorio acerca de las Pléyades y el parangón con los hombres, falta en la obra de Berceo, quien empieza directamente con el tema mismo y nos pone frente al protagonista desde el primer momento. Este procedimiento es habitual en Berceo (milagros I, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XI, XIII, XV, XVII, XX). Nunca se extiende en introducciones. Le interesa narrar el milagro con la mayor claridad y concisión. Sus pequeñísimas introducciones consisten, a veces, en una apelación al lector (milagros II, VIII, XXIII, XXIV, XXV); otras, en una ubicación espacial (milagros XII, XIV, XVI, XVIII); otras, en una referencia a la fuente (milagro XVI), y en alguna ocasión, en una suerte de conjunción de todos estos elementos y/o una consignación del propósito moralizante del milagro, acompañada siempre de una exaltación de la figura de la Santísima Virgen (milagros XVI, XIX, XXI, XXII, XXIV y XXV).

Berceo evita perderse en introducciones, que desviarían a su público del fin que persigue o del tema mismo.

"Fur erat qui vocabatur Ebbo. Multociens res alienas rapiebat aliorumque substanciis furtim ablatis tam se quam suos alebat"...

Frente al texto latino, la versión de Gonzalo de Berceo:

"Era un ladrón malo que más querie furtar
que ir a la iglesia ni a puentes alzar:
sabie de mal porcalzo su casa governar,
uso malo que priso no lo podie dejar."

---

[1] MONTOLIÚ, MANUEL DE, *Literatura castellana,* Barcelona, Cervantes, 1929.

El primer texto no tiene un fin didáctico demasiado explícito. Por tanto, crea sin temor, un clima de cierta familiaridad entre el protagonista y el lector, logrado por la falta de adjetivación del sustantivo "fur" y por la consignación del nombre: "Ebbo". No resulta, entonces, una figura antipática la del ladrón.

Berceo, en cambio, nos lo presenta más antipáticamente, más distante: no nos da el nombre y, además, lo adjetiva con el epíteto "malo". Insiste, por otra parte, en que prefería robar y que éste era ya un hábito que no podía desarraigar. La clara intención didáctica de Berceo nos explica, en parte, la utilización de estos recursos. Ya observamos también, la postura radical de nuestro poeta, para quien no hay matices: lo bueno y lo malo; lo bello y lo feo.

En la narración latina, el autor desaparece detrás de ella. En la castellana, el poeta se nos muestra en su labor de creación, en su carácter de "enterpretador" del texto latino. La estrofa 143 de los *Milagros* (segunda estrofa de este milagro) es una digresión, claro ejemplo de esta condición de "enterpretador" de Berceo. La referencia a la fuente no sólo es frecuente en la obra del poeta riojano, sino, en general, en la de todos los autores medievales. Con ello, se daba autoridad a la obra. Dice Berceo:

"Si facia otros males, esto non lo leemos;
seria mal condempnarlo, por lo que non savemos;
mas abonde nos esto que dicho vos avemos:
si al fizo, perdoneli Cristo en qui creemos".

El segundo verso de esta estrofa es una consideración personal de Berceo, con intención didáctica, posiblemente.

Como se notará, hay también una relación entre el autor y su público, ausente totalmente en la obra latina, y una pequeña plegaria por el ladrón, que lleva implícita una confesión de fe. Intenta inculcar en sus lectores u oyentes el sentimiento de amor y misericordia para con el pecador, aunque de odio, para con el pecado.

En el curso de este milagro, observamos los dos planos de los que nos habla Dámaso Alonso en su artículo *Berceo y los topoi* el plano real y el plano artístico:

"...hay dos planos: 1º) creación estética; 2º) vida real. El poeta narrativo clásico, en general, da el primero sólo; aleja al segundo como temeroso de que pudiera distraer o perturbar la nitidez de la imagen. En el poeta medieval se producen con frecuencia rompimientos de la tela de la creación estética, y por el roto aparece la faz humilde del escritor con su ingenuidad, con su oficio, con sus dolamas o su vejez, en fin, con sus necesidades. Pensemos cuánta lenta fatiga: la lucha con el pergamino, la tinta y las plumas; el frío, el calor, la luz escasa, quizá la noche; el lento trabajo hora tras hora: seguir un texto latino, e irlo embutiendo pulcramente en esa cansina serie de cajoncillos cuatripartitos: la cuaderna vía. ¡Cuánto, de oficio, en esa labor! El poeta «enterpretador», algo más que el mero escriba, no se siente muy lejos del mecánico oficio de este último. También los escribas suelen estar, mínimos y arrodillados, al final de los secos documentos notariales. [...].

"Gonzalo de Berceo es uno de los escritores en que esos rompimientos, esas penetraciones de la realidad en la obra de arte, ocurren con más frecuencia. Él es «enterpretador» de la historia latina que va siguiendo. Podía inter-

pretarla, sin más: pues no, muchas veces interrumpe la narración para asomarse él mismo al poema, mostrándosenos en algún trance de su trabajo...".[2]

Sigamos con el cotejo de los dos textos:

"Attamen Sanctam Dei Genitricem venerabatur ex corde et eciam dum ad latrocinandum pergeret, exorando salutabat eam devotissime".

Se lo presenta con mayor simpatía. El adversativo que utiliza es muy fuerte, formado por la fusión de "at" y "tamen". Es ladrón, pero... El "pero" (amor a la Madre de Dios) pesa más, es más fuerte.

También "exorando" es muy fuerte. Significa "implorar intensamente"; rogar con fuerza, con sinceridad, desde lo más profundo". Implica una fe fuerte y sincera. María Rosa Lida, en una de sus obras, señala, con respecto al Arcipreste de Hita, la diferente concepción de fe en la Edad Media. En nuestra época, se insiste en una coherencia entre la fe y las obras.

Volviendo al texto latino, observamos que tanto la expresión "ex corde", como el superlativo "devotissime", coadyuvan a dar la misma idea de sinceridad y profundidad de la fe del ladrón.

Este fragmento tiene su correlación en las estrofas 144 y 145 de Berceo. Éste presenta en primer lugar todo lo malo, sin tanta simpatía:

"Entre las otras malas avia una bondat".

Crea cierta expectativa hasta llegar a decir qué es lo bueno que posee.

La expresión "de toda voluntat" se corresponde con la latina "ex corde", y "la Gloriosa" —modo muy característico de Berceo para referirse a la Virgen—, con "Sancta Dei Genetrix".

Omite el poeta castellano la subordinada temporal: "dum ad latrocinandum pergeret" —quizá porque resulta una actitud chocante y poco didáctica—, y la reemplaza por el adverbio "siempre": "saludavala siempre".

La estrofa 145 es una amplificación, creación total de Berceo. Allí se insiste en el rezo del Ave María —no olvidemos el carácter moralizante, didáctico de los *Milagros*—, y en la devoción del ladrón.

En el verso 145 muestra, con una pincelada —técnica propia de Berceo—, el carácter interesado del ladrón:

"tenia su voluntat con esto más segura".

Si seguimos avanzando en la lectura, notamos una vez más el afán didáctico de Berceo, que no se percibe en la fuente latina. En ésta, hay mayor conmiseración por el ladrón: "ab inimicis suis comprehenderetur". Estamos tentados de ponernos de su lado. Obsérvese que, aun desde el punto de vista sintáctico, el ladrón es sujeto paciente, es quien padece la persecución, la prisión y la ulterior condena a muerte, expresada en aquel "finiret vitam", que despierta nuestra compasión.

Berceo comienza su estrofa 146 con un refrán, muy acorde con el tono didáctico-puopular de los *Milagros*.

"Como qui en mal anda, en mal a a caer..."

---

[2] ALONSO, DÁMASO, *De los siglos oscuros al de oro; notas y artículos a través de 700 años de letras españolas*. Madrid, Gredos, 1964, 2ª edición. [pp. 78-79].

La prisión y condena están vistas como algo merecido y lógico. La conmiseración por el ladrón es mucho menor. Su muerte en la horca no va a ser más que una consecuencia lógica de sus latrocinios.

Confrontemos ahora el texto latino con las estrofas 147 y 148:

"Ductus est namque ad laqueum sine miseracione ulla, ut suspenderetur absque mora..."

En esta oración, también pasiva, se omite el complemento agente. Pero está aún fresco en la mente del lector, el del párrafo anterior: "ab inimicis suis", que calza perfectamente aquí. Crece en nosotros la conmiseración. Hay una especie de clímax ascendente que se va dando en tal sentido, en la conciencia del lector. La preposición de exclusión "sine" (privado de misericordia), unida al adjetivo indefinido negativo absoluto "ulla", nos muestra a un hombre desamparado. Todo contribuye a lograr ese efecto: el apremio del tiempo ("absque mora") y los verbos en voz pasiva, que hacen todo más impersonal, y, por contraste, el protagonista —si se nos permite esta expresión propia del teatro— se nos presenta con mayor patetismo.

Berceo, por el contrario, firme en su propósito didáctico, no quiere pintar con lindos colores al ladrón, ni quiere despertar en su público una conmiseración excesiva, que iría en detrimento de su objetivo. A él le interesa simplemente y sobre todo, mostrar la conmiseración de la Santísima Virgen.

En esta parte de su composición, el sujeto es personal: "Levólo la justicia". Y ya no se trata, como en el texto latino, de un procedimiento a manos de los enemigos, sino a manos de la misma justicia.

Entra Berceo en un detallismo mayor, que transmite realismo y es signo de plasticidad. Uno de los críticos del autor riojano dice que éste nos pinta especies de retablos.

Crea, además, expectativa, recurso propio de la literatura oral, en donde se busca mantener siempre atento al oyente:

> "Si ante lo sopiessen lo que despues sopieron,
> no li ovieran fecho esso que li fizieron".

Nos prepara así, a escuchar qué es lo que tenían que saber.

La estrofa siguiente presenta a María Santísima como auxilio permanente de los cristianos. Se le da el nombre de "Madre Gloriosa"; no ya "Dei Genetrix" —como se lee en el texto latino—, sino "Madre nuestra", como la presenta el Evangelio. Conviene señalar aquí, de paso, que la palabra "Genetrix" pertenece al lenguaje culto, más elevado, y por tanto resulta más fría que si se hubiera empleado su sinónimo: "Mater".

La reiteración conceptual, que salta a la vista en esta estrofa, es otro recurso típico de la literatura didáctica.

Se insiste en el carácter misericordioso de la Virgen. Esto falta en la fuente. Berceo tiene un amor especialísimo por María, quien es —huelga decirlo— la protagonista indiscutible de los *Milagros*...

El "suis sanctis manibus sustentavit" encuentra su paralelo en "metioli so los piedes [...]

> las sus manos preciosas..."

La expresión de Gonzalo de Berceo resulta mucho más afectiva. Toda la estrofa 150, a la que corresponde esta imagen, refleja una gran ingenuidad en la concepción del milagro, que se advierte en los giros hiperbólicos:

"Non se sintió de cosa ninguna embargado,
non sovo plus vicioso numqua, ni más pagado".

Se nota una insistencia en el alivio y bienestar total que siente el ladrón, remarcados con el uso de los absolutos: "cosa ninguna", "nunqua".

En las estrofas 151 y 152 se detiene Berceo, a mostrar la actitud en la que vienen a descolgarlo parientes y amigos: doloridos, arañados en señal de duelo, creyendo que ya todo era inútil. En la estrofa 151 crea suspenso. Nuevamente, aparece un recurso de la literatura oral, para mantener la atención del público oyente.

Coincide con la fuente en señalar el tercer día para descolgar el cuerpo. El número 3 es muy significativo para el cristianismo, y no son pocos los artículos y aun libros que tratan del simbolismo de los números, sobre todo en una época tan cristiana como fue la Edad Media.

El texto latino reza: "...vidissent eum viventem et vultu hylari quasi nil mali pacientem...."

El "quasi" latino está omitido en Berceo, quien describe la sensación de bienestar del ladrón, de un modo casi exagerado. Además, el lenguaje que utiliza es popular, acorde con el grado de cultura del ladrón, a quien expresa, aunque de un modo indirecto, en estas estrofas (151 y 152).

Los versos 153 a y b:

"Quando lo entendieron los que lo enforcaron
tovieron que el lazo falsso gelo dexaron".

son muy semejantes a su equivalente expresión latina: "...putaverunt eum non plene laqueo innexum..."

Sigamos con la versión latina: "...et protinus ascendentes dum guttur eius vellent transfigere, iterum Sancta Virgo manus suas gutturi eius apposuit nec transfigi permisit..."

La rapidez en la acción revela personas frías y despiadadas. Así nos presenta el autor latino a los enemigos del ladrón Ebbo.

En Berceo se da una amplificación de esta escena. En las estrofas 153 a 155 se dilata todo el cuadro, y emplea el poeta la "técnica de retablo". Va presentando distintas situaciones de una manera muy plástica. Con pinceladas rápidas y sutiles muestra la interioridad de los que condenaron al ladrón: están arrepentidos de no haberlo degollado.

El texto latino es mucho más sintético. Pasa directamente de una situación a la otra, y apenas conecta con el "protinus ascendentes".

En la estrofa 154, se los muestra a todos reunidos en conciliábulo, para tomar la decisión. Es justamente al final de dicha estrofa, donde asoma una constante de la literatura española: el sentimiento de la honra, que no aparece, en absoluto, en la versión latina:

"Por un ladron non fuesse tal villa afontada".

De manera que la motivación que nos presenta Gonzalo de Berceo para dar muerte al ladrón es, precisamente, el sentimiento de la honra.

En toda esta estrofa y la siguiente, se observa una morosidad, una lentitud, un retardar todo.

Si comparamos la estrofa 155 con la versión latina, notamos algo que ya ha sido señalado: la narración de Berceo resulta menos distante, casi tangible, como también lo es la figura de la Virgen. En esa estrofa describe a los verdugos con sus armas, lo cual no está consignado en latín. Por lo tanto, en el Milagro de Berceo, esta escena resulta más vívida. Y es que ése es justamente su propósito: acercar la narración, el milagro, a su público: hacer de ello algo concreto, verosímil, cotidiano y tangible. La Virgen, según señaló algún crítico, parece una aldeana. Con esa simplicidad narra los *Milagros* Berceo.

En la estrofa siguiente (156) descubrimos esa cierta humanidad y cercanía de la Virgen, que nos puede recordar a una aldeana: "lo querie encobrir". Hay como una actitud de complicidad en la Virgen.

Comparemos una vez más esta estrofa con el correspondiente fragmento latino. La denominación "Sancta Virgo" es desdeñada por el poeta castellano, quien prefiere aquella tan llena de afecto y orgullo: "Madre Gloriosa". Volvemos al juego de distancia respetuosa y cercanía ingenua y piadosa, que se establece entre el texto latino y el castellano.

La actitud de complicidad, ya comentada, está ausente en el texto latino, que sólo consigna: "auxiliaretur ei", respetando la más ortodoxa tradición cristiana, que ve en la Madre del Señor un "refugio de los pecadores" y "auxilio de los cristianos".

Dice el texto latino, refiriéndose a los enemigos del ladrón: "valde mirati". Esta actitud de admiración de los verdugos no aparece, en absoluto, en Berceo. No hay admiración, en primer lugar, porque éste es un sentimiento muy frío y frecuentemente se halla reemplazado por el amor devoto y, en segundo lugar, porque el milagro es aceptado como algo absolutamente natural, casi como algo cotidiano. Esta mentalidad puede rastrearse a lo largo de todos los *Milagros*. Lo natural y lo sobrenatural conviven allí perfectamente, y se entrecruzan del modo más armonioso.

La estrofa 157 subraya la magnanimidad de los enemigos, que contrasta con la impiedad de los verdugos del texto latino.

Una segunda diferencia entre este pasaje y su correspondiente latino, es que en éste se hace referencia a una futura vida monástica del ladrón, mientras que Berceo lo único que recalca es:

> "meioró en su vida, partióse de follia:
> quando cumplió su corso murióse de su dia".

Aunque no habla de vida monástica, en rigor ambos textos coinciden conceptualmente: el milagro de la salvación del cuerpo, de la salvación de la vida, opera en el pecador la conversión que, en última instancia, es la salvación del alma. Esto es lo que siempre subraya el poeta riojano.

Y aquí acaba el texto latino, cuyo autor no aparece, lográndose así un relato más objetivo, sin moraleja explícita.

En contraposición, Berceo, con su habitual recurso de amplificación, exalta la figura de la Virgen. Su didactismo es mucho más marcado y se evidencia, de un modo especial, en la moraleja: "debemos bendecirla de toda voluntad" (a la Virgen, naturalmente).

En el final, siempre aparece Berceo. A veces más explícitamente, dando su nombre o pidiendo que se ruegue por él. Otras, como en este caso, de un modo menos directo, aconsejando.

La estrofa final es una comparación de Cristo con su Madre, que se cierra en una sentencia rotunda, cargada de la certeza que sólo nos puede dar la fe:

"El por bonos e malos por todos descendio:
Ella si la rogaron, a todos acorrio".

Una última observación, que cabe hacer, es acerca del lenguaje. El lenguaje del texto de Berceo es más familiar, más popular. Esto se debe posiblemente, a la diferencia de públicos a los que estaban dirigidos ambos textos.

Para terminar, Gariano hace una clara distinción de enfoques entre las dos versiones:

"En cierto modo, la idea central de los *Milagros*... tampoco difiere mucho de la de sus fuentes, pues ambos autores parecen actuar bajo el común denominador de la exaltación de la Madre de Cristo. Pero no se le escapa al lector una diferencia fundamental en la manera de imprimir el sello de la idea dominante en las dos obras. El anónimo latino no parece preocuparse excesivamente por este aspecto de su obra. Él registra los hechos en forma casi impersonal. [...]. La obra latina en pocos casos pasa de ser una árida colección de episodios marianos.

"En cambio, Berceo hace constante hincapié en el tema principal de su obra: consiste éste en el amor, pero en un amor que redime, según la concepción medieval, que estaba destinada a tener gran fortuna literaria..."[3].

ADRIANA CECILIA CID

---

[3] GARIANO, CARMELO, *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*. Madrid, Gredos, 1965. [pp. 47-48].

EL SENTIDO TRASCENDENTE DE LA *VIDA RETIRADA* DE FRAY LUIS DE LEON

La *Oda a la vida retirada* [1] de Fray Luis de León es una de sus composiciones originales más conocidas; tal vez, junto con *A Francisco Salinas*, la que ha merecido mayor adhesión de los lectores.

Inspirada algo remotamente en la Oda II de los *Epodos* de Horacio, ha sido considerada un jalón en la asimilación y reelaboración, en la poesía española, del tópico del *beatus ille;* Fray Luis ha sido precedido en esto por poetas ilustres, entre ellos Garcilaso de la Vega (*Egloga II*, vv. 38-76), quien introduce el concepto de soledad (v. 40) y da al *beatus* horaciano cierta trascendencia espiritual y religiosa al traducirlo por *bienaventurado* [2]. Fray Luis utiliza en su Oda la lira, su estrofa predilecta, adaptada por Garcilaso del modelo italiano, que procura traducir la levedad de la estrofa horaciana [3].

La cronología de la *Vida retirada* es incierta. Los estudiosos de estos problemas sitúan su composición ya antes, ya después de la cárcel (1572-75); o con motivo del retiro del Emperador a Yuste (1556-57); o, como Vossler, en época difícil de determinar [4].

Lo que llama la atención es que, en general, la crítica, desde Menéndez y Pelayo, la considere un poema juvenil, ya imitación directa de Horacio y Garcilaso, ya obra de transición "de la pura imitación horaciano-garcilasiana a la elaboración original del patrimonio clásico italianista", como dice Macrí, para quien es también obra de juventud [5]. Y causan asombro opiniones de

---

[1] La Oda aparece con distintos nombres: *Vida solitaria* en el códice Fuentelsol; *Can-* Jovellanos. En el ms. de la Biblioteca de Palacio, que estudió Federico de Onís, *Desprecio ción a la vida solitaria* en el de San Felipe el Real; *Vida retirada* en los de la familia Lugo- *del mundo; al recogimiento y retiro del Emperador Carlos V* (ver el artículo de F. de Onís, "Sobre la trasmisión de la obra literaria de Fray Luis de León", *Revista de Filología Española*, t. III, nº 3, [1915], 217-57).

[2] Para el estudio de este tópico en la literatura española, tanto en traducciones como en composiciones originales, ver M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, 1877. Para otras influencias en la Oda que nos ocupa, ver Arturo Marasso, *Estudios de literatura castellana*, Buenos Aires, Kapelusz, 1955, p. 63; y Edward Sarmiento, "Luis de León's *Qué descansada vida* and the first *Carmen* of Tibulo", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLVII, nº 1 (1970), 19-23.

[3] En su traducción de la misma Oda ("Dichoso el que de pleitos alejado") Fray Luis emplea el cuarteto lira. Esta es una de las cuatro traducciones de odas horacianas realizadas por Fray Luis e incluidas por Francisco Sánchez de las Brozas en sus comentarios a las obras de Garcilaso (Salamanca, 1574) atribuyéndolas a "un docto de estos reinos". El Brocense, al incluirla, comenta: "La cual por estar bien trasladada del autor de las pasadas [las anteriormente incluidas], y por ser nueva manera de verso y muy conforme al latino, no pude dejar de ponerla aquí" (Cfr. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Ed. A. Gallego Morell, Granada, 1966, pp. 260-261). Fray Luis traduce también la Oda XVIII del Libro II, de tema similar ("Aunque de marfil y oro") utilizando en este caso otra estrofa alirada: el sexteto lira.

[4] Cfr. KARL VOSSLER, *Fray Luis de León*, Buenos Aires, 2ª ed., Colección Austral (565), 1946, p. 111.

[5] Cfr. ORESTE MACRÍ, *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 298.

estudiosos tan autorizados como Vossler, por ejemplo, que considera que el autor "no desea nada más que la paz y la liberación del espíritu de toda clase de negocios temporales *para ser únicamente poeta y arpista*" [6]. O esta afirmación del P. Félix García que, al comentar los versos finales, sostiene que "*denotan un cierto epicureísmo fácil,* vestigio sin duda de la influencia de Horacio en los primeros años de la juventud de Fray Luis" [7]. Dámaso Alonso sostiene la independencia de los distintos elementos que la constituyen, "presentados como planos netos y desligados"; la descripción del huerto (estr. 9-12) es para él un cuadro "presentado ahí, como una pura intuición; nada le liga, ni lógica ni gramaticalmente a lo que antecede" [8]. Para Dámaso Alonso, Fray Luis describe el huerto de La Flecha. Por su parte, Amado Alonso, cuyo análisis de esta Oda acusa una notable sutileza, no se eleva, sin embargo, de este primer nivel de interpretación pero ha captado "la orientación convergente" de todo lo allí representado [9]. Y no digamos nada del P. Angel Custodio Vega, que en sus comentarios a la Oda (ver su edición de *Poesías* de Fray Luis, 1955), sostiene que el "mar tempestuoso" significa el mundo revuelto de la Universidad de Salamanca y sus ambiciones, y el puerto deseado es el huerto de los agustinos.

Creemos que una interpretación acertada de esta Oda debe partir de dos tipos de relaciones que se plantean sucesivamente: I) relación de la Oda con las líneas directrices del pensamiento de Fray Luis; II) consideración de la Oda en sí misma, como un sistema de correspondencias, de relaciones entre sus elementos, como una estructura cuyas partes se equilibran y balancean, como un universo cerrado y autónomo [10].

I) El gran tema de toda la obra de Fray Luis es la consecución de la paz, que permitirá la unión del alma con su Creador [11]. Esta ansia de unión con Dios lleva al hombre a integrarse en el Cosmos mediante su voluntad de ascenso (vías purgativa e iluminativa) que supone el desprecio del mundo y sus pasiones.

Tres son para nuestro poeta las vías del conocimiento de Dios: el apartamiento en la soledad de la naturaleza [12], la música, la contemplación de los

---

[6] Op. cit., p. 112. El subrayado es nuestro.

[7] *Obras completas castellanas de Fray Luis de León,* Madrid, *Biblioteca de Autores Cristianos,* 2ª ed., 1951, p. 1430, nota 80. Citamos la obra de Fray Luis por esta edición.

[8] "Forma exterior y forma interior en Fray Luis", en *Poesía española,* Madrid, Gredos, 3ª ed., 1957, pp. 121-198. La cita, p. 156.

[9] "El ideal clásico de la forma poética", en *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, 1955, pp. 33-60. La cita, p. 43.

[10] Véase, como un interesante intento de interpretación de un poema de Fray Luis, Audrey Lumsden Kouvel, "Fray Luis de León's haven: a study in structural analysis", *Modern Language Notes,* vol. 89, nº 2 (1974), pp. 146-58. La oda analizada es *Al apartamiento* ("Oh ya seguro puerto") que presenta una temática bastante cercana a la que motiva nuestro estudio.

[11] Véase para este tema, Alain Guy, *El pensamiento filosófico de Fray Luis de León,* Madrid, Rialp, 1960, esp. pp. 167-234; y nuestro trabajo "Poética y poesía en Fray Luis de León: la rima cielo/suelo", en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas en su cincuentenario,* Buenos Aires, 1975, pp. 386-93.

[12] Esta búsqueda de la soledad como vía de acercamiento a Dios es de honda raigambre neoplatónica. Cfr.: "...pongámonos, pues, en la soledad, apartada de todo, y lleguemos a la vecindad de la causa universal... no solamente paz y tranquilidad en el mar de las pasiones que impiden el ímpetu ascensional hacia el Primero, sino que paz y tranquilidad reinen en el aire, reinen en este universo... y con los ojos cerrados miraremos entonces el sol... El, más inefable que el silencio mismo" (Proclo, *Teología platónica,* II, 11- *In Remp. plat.,* II, 85-3-6). Tomamos la cita de Carlos M. Herrán, "El silencio místico", *Logos,* Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UNBA, nº 13-14 (1977-78),

astros. La Oda que analizamos ilustra la primera de estas vías [13], y este solo enunciado sobrepasa holgadamente las aspiraciones del modelo horaciano.

Hay, en primer lugar, un planteo moral: el "mundanal ruido" supone la ambición de poder y riquezas (simbolizados por el cetro y el oro), implica el imperio de bajas pasiones (la envidia, el logro de la fama, la lisonja) de las que huye el "sabio". A este planteo moral sigue la aspiración ascensional: el sabio que *ha huido* del mundanal ruido, *quiere* la libertad y la soledad en la naturaleza ("Un no rompido sueño, / un día puro, alegre, libre quiero", vv. 26-27), que el poeta evoca mediante los elementos del tradicional *locus amoenus,* sumamente enriquecido. Pero también *quiere* vivir consigo mismo, hombre adentro ("Vivir quiero conmigo", v. 36), y *quiere* "el bien que debo al cielo", es decir, la paz.

El poeta irá del desorden del "mundanal ruido", del "mar tempestuoso", al orden del huerto soledoso oreado por la brisa, cubierto de flores, regado por la fontana pura. Mar y huerto simbólicos. Y alcanzada así la paz, se integrará en el cosmos, y su canto se acordará con el canto de las esferas:

...tendido yo a la sombra esté cantando.

A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado. (vv.80-85)

He aquí al alma en su centro, recobrada, por fin, la memoria de "su origen primera esclarecida", como dice en la oda *A Francisco Salinas;* he aquí al hombre en su dimensión de hijo de Dios, de integrante del macrocosmos que Fray Luis concibe (no en vano es platónico) como un templo majestuoso. El alma ha logrado así llegar a Dios a través de su Creación. El gozo exultante de la estrofa final, que hemos transcripto, indica el triunfo de un proceso de desprendimiento, de desnudamiento de lo mundano, que culminará, como meta anhelada, en el desposorio del alma y Dios [14].

Vemos qué lejos ha quedado el tópico horaciano y su posible imitación por Fray Luis. La oposición corte-aldea en labios de Alfio, el usurero, ha sido traspasada y transfigurada totalmente. El tópico del *beatus ille* es apenas un estímulo para impulsar el estro lírico de Fray Luis, que en esta Oda, como en

---

pp. 335-36. Véase *De los nombres de Cristo,* nombre "Pastor"; después de una descripción del *locus amoenus,* lugar deleitoso y en soledad, agrega: "Con la cual región, si comparamos este nuestro miserable destierro, es comparar el desasosiego con la paz, y el desconcierto y la turbación, y el bullicio y disgusto de la más inquieta ciudad con la misma pureza y quietud y dulzura. Que aquí se afana y allí se descansa; aquí se imagina y allí se ve; aquí las sombras de las cosas nos atemorizan y asombran; allí la verdad asosiega y deleita; esto es tinieblas, bullicio, alboroto; aquello es luz purísima en sosiego eterno" (ed. cit., p. 447).

[13] La *Oda a Salinas* es la más excelsa ilustración de la segunda; y *Noche serena* de la tercera.

[14] Cfr.: "De todo lo cual se concluye, no solamente que hay deleite en este desposorio y ayuntamiento del alma y de Dios, sino que es un deleite que, por dondequiera que se mire, vence a cualquier otro deleite... [porque no es] sino divino bien y gozo íntimo y deleite abundante, y alegría no contaminada, que baña el alma toda, y la embriaga y anega..." (*De los nombres de Cristo,* nombre "Esposo", ed. cit., p. 637).

todo lo sustancial de su obra, tanto en prosa como en verso, desarrolla las mismas ideas: la necesidad, el ansia, la urgencia del alma de ascender hacia la Divinidad:

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.

(*A Salinas*, vv. 16-20)

Así, pues la *Oda a la vida retirada* se inscribe dentro de las coordenadas fundamentales del pensamiento de Fray Luis.

II) Al estudiar la Oda en sí misma, como un universo cerrado y autónomo cuyos elementos se corresponden, tenemos, ante todo, que prestar atención a la distribución de la materia poética. La Oda se divide en cuatro partes o secciones de cuatro estrofas cada una, más una estrofa final, coronamiento de la composición. Estas partes son las siguientes:

1) *Primera parte*, estrofas 1-4.

Planteo del tema moral. El verbo *huir*, ya desde el verso 2, indica la aspiración del *sabio:* huir del "mundanal ruido". La *escondida senda* permitirá esa huida. Hay que notar el valor polisémico de la palabra *senda* [15], de cuya interpretación pende la del poema todo: si, como creen algunos críticos, la Oda expresa el deseo del poeta de descansar en La Flecha [16], se trataría del camino privado que unía esta propiedad de los agustinos, en la ribera del Tormes, con su convento salmantino. Si, como creemos, se refiere al camino espiritual y ascético que lleva a la paz, es decir, a la integración en la Creación divina, sería el itinerario ascensional del alma. Tres palabras significativas se destacan en esta primera lira: *huir, senda, sabios.* Al sabio se refieren las estrofas 2 y 3, al hombre que desdeña el poder, las riquezas, la fama y las mentirosas lisonjas. En la estrofa 4 (de autenticidad discutida), el poeta se refiere a sí mismo; esta lira no agrega ninguna idea nueva, pero transporta la generalización anterior al plano personal.

2) *Segunda parte*, estrofas 5-8.

Aspiración ascensional. Deseo de alcanzar la paz que significa el sosiego, el concierto, el orden [17]. Este anhelo se manifiesta estilísticamente por las

---

[15] Véase sobre esta palabra el artículo de L. J. Woodward, "*La Vida retirada* of Fray Luis de León", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, nº 1 (1954), 17-26. Woodward señala un tercer significado: la escondida senda es Cristo ("Yo soy el camino...").

[16] Léase su descripción en la "Introducción" a *De los nombres de Cristo*, ed. cit., p. 392.

[17] Cfr. *De los nombres de Cristo*, nombre "Príncipe de la Paz", donde explica el proceso anímico mediante el cual se alcanza la paz (ed. cit. pp. 585-618). "Es, pues, la paz sosiego y concierto" (p. 588). "Porque el estar uno concertado y bien compuesto dentro de sí y del tener paz consigo mismo, no habiendo en él cosa rebelde que a la razón contradiga, nace como de fuente, lo primero, el estar en concordia con Dios, y lo segundo el conservarse en amistad con los hombres" (p. 592).

exclamaciones admirativas que evocan los elementos del prado ameno (estrofa 5), que se presentará poco después, con valor simbólico. Las cuatro estrofas se caracterizan por la bipartición que subraya la oposición corte-aldea, bipartición que simboliza el alma escindida del poeta. La primera parte de la lira (2 versos) evoca la paz a que se aspira en el "secreto seguro deleitoso" (v. 22), en el "almo reposo" (v. 24); la segunda parte (3 versos) presenta la lucha, la angustia, la discordancia, el desorden del "mundanal ruido": el navío (la vida del hombre) se debate, casi destrozado, entre las pasiones ya mencionadas en la primera sección: el afán de riquezas, la preeminencia que da el linaje ("la sangre"), la búsqueda de la fama ("el que al ajeno arbitrio está atenido", v. 35). El rencuentro consigo mismo ("vivir quiero conmigo") en la soledad y el apartamiento, el gozo de la paz ("el bien que debo al cielo" v. 37) suponen la purgación del alma que, "libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo" (vv. 39-40) está lista para entrar en el *locus amoenus* simbólico. Al verbo *huir*, repetido aún en el v. 25, sigue el verbo *querer*, repetido 4 veces (vv. 27, 28, 36, 37) que subraya la voluntad de huida del mundo y de búsqueda de la paz anhelada. Es la purgación activa, la ascesis. La influencia de Garcilaso se hace presente en el "cantar sabroso no aprendido" (v. 32) de las aves [18]. Ansia de libertad y de soledad, que se alcanzará en la parte siguiente.

3) *Tercera parte,* estrofas 9-12.

Descripción del "locus amoenus", el "secreto seguro deleitoso" [19], paisaje que simboliza el estado de bienaventuranza que alcanzará el poeta después de la purgación. Es el escenario de la paz, en el que imperan el orden, la belleza, la armonía. Imágenes sensoriales que recuerdan a Garcilaso [20]. El mundanal ruido, olvidado, ha quedado atrás. El huerto "por mi mano plantado" (v. 42) simboliza el trabajo interior, sobre sí mismo, realizado por el poeta; este trabajo fructificará ("ya muestra en esperanza el fruto cierto", v. 45) muy pronto, como veremos en la estrofa final de la composición. Todos los elementos del paisaje (monte, fuente, río, flores, aire) tienen valor simbólico. Recogimiento, quietud, sueño de los sentidos y potencias. Vía iluminativa. El verso 60, que cierra la tercera sección, vuelve intempestivamente al recuerdo del mundanal ruido, con la mención del oro y el cetro, introduciendo así la cuarta parte.

4) *Cuarta parte,* estrofas 13-16.

Polaridad "mar tempestuoso" (estr. 13-14) - "secreto seguro deleitoso" (estr. 15-16). Resumen de todo lo expresado anteriormente. Del desorden al orden. Retoma la imagen del navío (v. 23), ahora "leño", que simboliza la vida del hombre en el mar tempestuoso de la existencia. El poeta desde su lugar privilegiado en el "secreto seguro deleitoso", observa con desapego e

---

[18] Garcilaso de la Vega, *Egloga II*, vv. 67-68; "y las aves sin dueño / con canto no aprendido".

[19] *Secreto* (lat. *secretum*) "lugar apartado". Este huerto, "sobre el fondo de antigüedad clásica incluye, con enlaces inmediatos, el paisaje garcilasiano, el huerto del *Cantar* salomónico y el de la realidad salmantina, en prodigiosa síntesis" (Francisco García Lorca, *De Fray Luis a San Juan. La escondida senda*, Madrid, Castalia, 1972, p. 116).

[20] El verso 59, "con manso ruido" está directamente tomado de Garcilaso, que comienza su *Canción III* justamente así: "Con un manso ruido / de agua corriente y clara".

indiferencia a los otros, los que no han seguido la escondida senda, los que permanecen en medio de la tempestad del mundo. La imagen de la tempestad, otras veces usadas [21], es intensificadora del "mundanal ruido": porfía de los vientos, el cielo oscurecido, gritos de los náufragos que arrojan al mar embravecido el lastre de sus tesoros. Desorden y muerte. En las estrofas 15-16 se inicia la marcha hacia el orden, la armonía, la paz. Nuevamente las estrofas son bipartidas: por una parte el *yo* del poeta en su pobreza asumida voluntariamente ("A mí una pobrecilla / mesa, de amable paz bien abastada, / me baste...", vv. 71-73); y por otra la desesperación de los poderosos, insaciables en su sed de mando y de riquezas. El encabalgamiento violento y la diéresis ("Y mientras miserable-/mente se están los otros abrasando / con sed insaciable / del no durable mando", vv. 76-79) reflejan, en lo fónico, el desorden y la alienación de la vida del mundo. El verso 80 ("tendido yo a la sombra esté cantando") que cierra esta cuarta parte, es la transición hacia la estrofa final, la que corona la composición. Este verso restablece el ritmo calmo que ha caracterizado la descripción del huerto, y marca una notable ruptura con el ritmo dinámico de las estrofas precedentes.

5) *Estrofa final.*

Coronamiento y cierre. El poeta ha alcanzado la paz. El estado de bienaventuranza se manifiesta en esta estrofa mediante el estatismo que contrasta con el dinamismo anterior. El proceso ha llegado a su fin por la integración del hombre en el cosmos y en el ritmo de la Creación, por el acuerdo del microcosmos con el macrocosmos. El orden divino ha triunfado y el hombre, coronado de eternidad ("de yedra y lauro eterno coronado", v. 82) acuerda su canto con el son dulce de las esferas. El adverbio "sabiamente" no deja lugar a dudas: Dios es quien produce "el son dulce, acordado":

A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado.

El verso final anticipa la estrofa 5a. de la *Oda a Salinas:*

Ve cómo el gran maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.

(vv. 21-25)

Las imágenes auditivas se convierten también en símbolos: se ha ido del "mundanal ruido" (la vida en el tráfago cotidiano), primero al "manso ruido" (la vida del apartamiento) para llegar finalmente al "son dulce, acordado" (la integración en la obra divina de la Creación).

---

[21] En *Al apartamiento* abarca las estrofas 8 a 12; en la canción *A nuestra Señora* la imagen se repite (vv. 78-88), pero en este caso hay que advertir que también aparece en su modelo, la canción "Vergine bella" de Petrarca, estrofa 6.

Un sencillo gráfico nos ayudará a comprender mejor la profunda y sabia relación de los elementos del poema:

huir	*querer*
mundanal ruido	escondida senda
Búsqueda de: riquezas (oro), poder (cetro), fama, lisonja	Búsqueda de: pobreza, soledad, libertad, paz
mar tempestuoso	secreto seguro deleitoso
Descripción de la tempestad	Descripción del prado ameno
confusa vocería	manso ruido
Desorden	Orden
Muerte	Integración en la armonía del cosmos
	son dulce, acordado

Son dos series que nos permiten una doble lectura: vertical, que marca la progresión de cada una; y horizontal, relacionando los elementos antinómicos.

Las evidencias son innegables: estructura perfecta, correspondencia absoluta de las partes, armonía total en el juego de contrastes. Sentido trascendente, religiosidad profunda. Exaltación de la dignidad del hombre, creatura divina. La *Oda a la vida retirada* es un ejemplo excelso de clasicidad cristianizada.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

LA BUSQUEDA DE LA LUZ EN "SOMBRA DEL PARAISO" DE VICENTE ALEIXANDRE

El 6 de octubre de 1977, la Academia Sueca otorga a Vicente Aleixandre el Premio Nobel de Literatura. Fundamenta la designación con las siguientes palabras:

"[La de Aleixandre]... es una escritura poética creativa, que, con raíces en las tradiciones del verso lírico español y en la actualidad popular, *ilumina la condición del hombre en el cosmos* y en la sociedad actual".

Una de las obras que mejor describen el concepto de la relación del hombre con el cosmos es *Sombra del paraíso.*

A través de esta obra intentaremos ver la realidad de la luz y el modo que concibe Aleixandre para acceder a ella.

Sombra del paraíso se publica en 1944, contiene poemas compuestos entre 1939-1943. Participa del constante y sostenido tono lírico y original de todos sus poemas. Es la historia del hombre que ha entrevisto y perdido un paraíso que añora recuperar. Aleixandre ha definido este libro como "un cántico de la luz desde la conciencia de la oscuridad" [1]. Desde la oscuridad se intenta atrapar la luz, tocar ese mundo iluminado y condensarlo en materia poética. La sombra hoy reinante actuará de contracanto.

El ámbito del paraíso vivido, evocado y recuperado es la ciudad de Málaga: "Es el libro mío que más especialmente debo a la ciudad de Málaga. Sin esa ciudad, sin esa ribera andaluza, donde transcurrió toda mi niñez y cuya *luz* había de quedarse en mis pupilas indeleble... muchos años más tarde interiormente descubría, bajo una *luz* familiar, todo el paisaje inmerso del paraíso" [2].

Como poeta rescata el alma de la ciudad a través de los elementos luz-aire y de la relación gozosa que tuvo con ellos en su experiencia infantil.

Mar del paraíso

Heme aquí frente a ti, mar, todavía...
Con el polvo de la tierra en mis hombros,
impregnado todavía del efímero deseo apagado del hombre,
heme aquí, luz eterna,
vasto mar sin cansancio,
última expresión de un amor que no acaba,
rosa del mundo ardiente.

---

[1] Nota sobre *Sombra del Paraíso* para unos estudiantes ingleses, 1962. (En su: Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1968).

[2] Prólogo a *Poemas paradisíacos.* Málaga, El arroyo de los ángeles, 1952.

Eras tú, cuando niño,
la sandalia fresquísima para mi pie desnudo.

Un albo crecimiento de espumas por mi pierna
me engañara en aquella remota infancia de delicias.
Un sol, una promesa
de dicha, una felicidad humana, una cándida correlación de luz
con mis ojos nativos, de ti, mar, de ti, cielo,
imperaba generosa sobre mi frente deslumbrada
y se extendía sobre mis ojos su inmaterial palma alcanzable,
abanico de amor o resplandor continuo
que imitaba unos labios para mi piel sin nubes.

Lejos el rumor pedregoso de los caminos oscuros
donde hombres ignoraban tu fulgor aún virgíneo.
Niño grácil, para mí la sombra de la nube en la playa
no era el torvo presentimiento de mi vida en su polvo
no era el contorno bien preciso donde la sangre un día
acabaría coagulada, sin destello y sin numen.
Más bien, con mi dedo pequeño, mientras la nube detenía su paso,
yo tracé sobre la fina arena dorada su perfil estremecido,
y apliqué mi mejilla sobre su tierna luz transitoria,
mientras mis labios decían los primeros nombres amorosos:
cielo, arena, mar...

El lejano crujir de los aceros, el eco al fondo de los bosques
partidos por los hombres,
era allí para mí un monte oscuro pero también hermoso.
Y mis oídos confundían el contacto heridor del labio crudo
del hacha en las encinas
con un beso implacable, cierto de amor, en ramas.

La presencia de peces por las orillas, su plata núbil,
el oro no manchado por los dedos de nadie,
la resbalosa escama de la luz, era un brillo en los míos.
No apresé nunca esa forma huidiza de un pez en su hermosura,
la esplendente libertad de los seres,
ni amenacé una vida, porque amé mucho: amaba
sin conocer el amor; sólo vivía...

Las barcas que a lo lejos
confundían sus velas con las crujientes alas
de las gaviotas o dejaban espuma como suspiros leves,
hallaban en mi pecho confiado un envío,
un grito, un nombre de amor, un deseo para mis labios húmedos,
y si las vi pasar, mis manos menudas se alzaron
y gimieron de dicha a su secreta presencia,
ante el azul telón que mis ojos adivinaron,
viaje hacia un mundo prometido, entrevisto,
al que mi destino me convocaba con muy dulce certeza.

Por mis labios de niño cantó la tierra; el mar
cantaba dulcemente azotado por mis manos inocentes.
La luz, tenuemente mordida por mis dientes blanquísimos,
cantó; cantó la sangre de la aurora en mi lengua.

Tiernamente en mi boca, la luz del mundo me iluminaba por dentro.
Toda la asunción de la vida embriagó mis sentidos.
Y los rumorosos bosques me desearon entre sus verdes frondas,
porque la luz rosada era en mi cuerpo dicha.

Por eso hoy, mar,
con el polvo de la tierra en mis hombros,
impregnado todavía del efímero deseo apagado del hombre,
heme aquí, luz eterna,
vasto mar sin cansancio,
rosa del mundo ardiente.
Heme aquí frente a ti, mar, todavía... (p. 535)[3].

Este poema está estructurado en forma cíclica. Se abre y se cierra con la actitud del poeta adulto que recuerda y recrea la sensación de felicidad perfecta que experimentó en la aurora de la vida en un mundo de paraíso. Hoy es el hombre que soporta el polvo de la tierra sobre sus hombros. La historia, el tiempo, sometió al hombre a sus límites, cambió al hombre, mientras el mar continúa repitiendo sus hazañas, conserva su luz eterna, prodiga un amor que no acaba. La experiencia de felicidad plena se resume en una imagen: la correlación de la luz del mar y el cielo con sus ojos. Sus ojos ven, conocen y además se sienten luz. Instalado en el ámbito cósmico, su piel se vuelve cielo. Su piel y sus ojos deslumbrados participan del resplandor continuo del mar. Como el primer hombre, al conocer sensorialmente lo que lo rodea, lo nombra. Las barcas que se deslizan por el mar le señalan un viaje hacia un mundo prometido y lo concitan a un destino poético. El niño, puro, fusionado con la naturaleza, se equipara al poeta, entonces canta la tierra, el mar, la luz, la aurora. Hay una última etapa de fusión, la luz del mundo se introduce en él y lo transforma: "la luz del mundo me ilumina por dentro / ...embriagó mis sentidos / ...la luz rosada era en mi cuerpo dicha".

Los protagonistas de este mundo evocado son la naturaleza y el hombre, que sólo alcanza plenitud cuando se integra a esa materia cósmica.

La visión de Aleixandre se apoya en una jerarquización de lo elemental, en la maravilla, en la perfección de lo elemental. Por eso va a existir ese continuo deseo de fusionarse para salvarse, redimirse, perdurar en la luz e integrar un ciclo cósmico en el que no haya soledad ni dolor.

El poeta asimila esta experiencia a una noción más vasta: el paraíso de la infancia del mundo, en el poema *Criaturas de la aurora:*

---

[3] Citamos por la edición: ALEIXANDRE, VICENTE, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1968.

Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia.

. . . . . .

Bajo el azul naciente,
entre las luces nuevas, entre los puros céfiros primeros,
que vencían a fuerza de candor a la noche,
amanecisteis cada día, porque cada día la túnica casi húmeda
se desgarraba virginalmente para amaros,
desnuda, pura, inviolada.

. . . . . .

La música de los ríos, la quietud de las alas,
esas plumas que todavía con el recuerdo del día se plegaron
para el amor, como para el sueño,
entonaban su quietísimo éxtasis
bajo el mágico soplo de la luz,

. . . . . .

Allí vivisteis. Allí cada día presenciasteis la tierra,
la luz, el calor, el sondear lentísimo
de los rayos celestes que adivinaban las formas,
que palpaban tiernamente las laderas, los valles,
los ríos, con su ya casi brillante espada solar,

. . . . . .

Lejos están las inmarchitas horas matinales,
imagen feliz de la aurora impaciente,
tierno nacimiento de la dicha en los labios,
en los seres vivísimos que yo amé en vuestras márgenes.

. . . . . .

Por eso os amo, inocentes, amorosos seres mortales
de un mundo virginal que diariamente se repetía
cuando la vida sonaba en las gargantas felices
de las aves, los ríos, los aires y los hombres. (p. 487)

Aparece aquí la evocación de la aurora del mundo desde este hoy del poeta hacia ese ayer en el que entrevió la fulgurante belleza del día primero. Hay un mundo perfecto, como el del Génesis, pero sin Dios, en el que esas criaturas habitan trasfundidas de luz: celebrando, cantando, la perfección y la maravilla.

Está lejos en el tiempo y en el espacio del nacimiento de lo perfecto. Este poema está relacionado con la serie 4 del libro titulada *Los inmortales,* en la que se canta la lluvia, el sol, el fuego, el aire, el mar antes de la aparición del hombre en el mundo. En *Criaturas de la aurora* aparece el hombre en medio de los elementos. Pero el hombre en la naturaleza, el hombre con la naturaleza son estados imperfectos. Sólo se alcanza la plenitud en la fusión, en la confusión en la que el hombre, destruyéndose, pasa a formar parte de lo puro, de lo lumínico, de lo bello. El hombre integrado en ese espíritu cósmico, en esa fuerza telúrica que sostiene su ser, alcanza su plenitud; y el vehículo que lo impele, el motor, la fuerza que lo lleva a lanzarse, destruirse y fundirse, es el amor.

Nacimiento del amor

¿Cómo nació el amor? Fue ya en otoño.

. . . . . .

Te miré. La tristeza
se encogía a lo lejos, llena de paños largos,

. . . . . .

. . . Calado de ti hasta el tuétano de la luz,
sentí tristeza, tristeza del amor: amor es triste.

En mi alma nacía el día. Brillando
estaba de ti; tu alma en mí estaba.

Sentí dentro, en mi boca, el sabor de la aurora,
mis ojos dijeron su dorada verdad. Sentí a los pájaros
en mi frente piar, ensordeciendo
mi corazón. Miré por dentro
los ramos, las cañadas luminosas, las alas variantes
y un vuelo de plumaje de color, de encendidos
presentes me embriagó, mientras todo mi ser a un mediodía,
raudo, loco, creciente se incendiaba
y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos
de amor, de luz, de plenitud, de espuma. (p. 497)

El nacimiento del amor lo convoca, lo insta a sumirse, a sumarse, a trasfundirse en la amada y con ella a integrarse en esa casi inmaterial materia cósmica. De esa fusión resulta la transformación espiritual del amado, la experiencia paradisíaca de la vivencia. Una vivencia que lo arrebata y lo confunde con una suerte de dinámica de torrente o manantial. En la última estrofa dice: "Sentí dentro de mi boca el sabor de la aurora", hay una gestación, una transformación del amado, una purificación y exaltación dinámica y fluyente hacia la felicidad, una impregnación de felicidad. El movimiento interior de la felicidad está trasladado a la sintaxis, en la que se encadenan una serie de imágenes continuadas que culminan en un clímax.

En *Plenitud del amor* (p. 538), después de comparar a la amada con los distintos elementos del cosmos: árbol, mar, brisa, oleaje lúcido; transformado en y por la amada, refleja el cosmos y alcanza una inteligencia plena de lo bello:

Después del amor, de la felicidad activa del amor, reposado,
tendido, imitando descuidadamente un arroyo,
yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras estrellas,
a tu lado, oh reciente, oh viva, oh entregada;
y me miro en tu cuerpo, en tu forma blanda, dulcísima, apagada,
como se contempla la tarde que colmadamente termina. (p. 538)

El poeta es el ser que conoce por dentro lo elemental, es una carne mortal pero arrebatada por el espíritu, que, en la contemplación de la luz adquiere proporciones gigantescas que lo integran a la naturaleza cósmica:

. . . . . .

mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente,
y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
y tus manos alzadas tocan la dulce luna,
y tu cabellera colgante deja estela en los astros. (p. 483)

La contraparte de sombras de este mundo, la constituyen los poemas "que consideran al hombre perecedero, desde la conciencia de su transitoriedad y la preocupación de su fin" [4].

Mientras los seres que se fusionaban con lo cósmico se iluminaban y, al entrar en su órbita desmesurada perdían limitación, en el poema *Destino de la carne*, alude a la limitación del hombre, signada por su materia:

. . . . . .

Cuerpos que mañana repetidos, infinitos, rodáis
como una espuma lenta, desengañada siempre
¡Siempre carne del hombre, *sin luz!* . . .

. . . . . .

Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonáis la carne,
la vida, sin esperanza, monótonamente, iguales bajo los cielos
hoscos que impasibles se heredan.
Sobre ese mar de cuerpos que aquí vierten sin tregua,
que aquí rompen
redondamente y quedan mortales en las playas,
no se ve, no ese rápido esquife, ágil velero
que con quilla de acero rasgue, sesgue,
abra sangre de luz y raudo escape
hacia el hondo horizonte, hacia el origen
último de la vida, al confín del océano eterno
que humanos desparrama
sus grises cuerpos.
. . . . . (p. 580)

En *Al hombre* (p. 576), el ser humano está visto como una "pura arcilla apagada" que "redime por un instante su materia sin vida", mientras el sol le comunica su luz. Durante ese instante toma "en préstamo" calidad de Dios, para "regresar después a tu apagada patria". La vida ultraterrena está vista como una patria apagada, no como el reino de la luz. Entretanto aquí el sol fulge poderoso, es el rey de la creación, y el hombre es polvo que vuelve al polvo de la madre tierra.

"Esta zona anticipa el tema del vivir humano, que habría de tener desarrollo central en una obra posterior: *Historia del Corazón*" [5].

La culminación de esta "zona" de sombras se da en el poema último del libro, compuesto en 1940: *No basta*, en el que niega el valor del mundo acariciador y diáfano de la infancia, la integración con la materia cósmica, la fusión en y por el amor, como fuente de luz, y, refugiándose en la madre

---

[4] Prólogo a la selección de poemas de *Sombra del Paraíso*. (En su: *Mis poemas mejores*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1961, p. 107. Antología hispánica).

[5] Op. cit., nota 4, p. 107.

tierra en busca de consuelo, postula la necesidad de la existencia de ese Dios entrevisto:

Pero no basta, no basta
la luz del sol, ni su cálido aliento.
No basta el misterio oscuro de una mirada.
Apenas bastó un día el rumoroso fuego de los bosques.
Supe del mar. Pero tampoco basta.
En medio de la vida, al filo de las mismas estrellas,
mordientes, siempre dulces en sus bordes inquietos,
sentí iluminarse mi frente.

. . . . . .

Yo vi dibujarse una frente,
frente divina: hendida de una arruga luminosa,
atravesó un instante preñada de un pensamiento sombrío.

. . . . . .

El cielo alto quedó como vacío.
Mi grito resonó en la oquedad sin bóveda
y se perdió, como mi pensamiento que voló deshaciéndose,
como un llanto hacia arriba, al vacío desolador, al hueco.
Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba, nunca, nunca, hundí mi frente en la arena
y besé sólo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.
Así sollocé sobre el mundo.
¿Qué luz lívida, qué espectral vacío velador,
qué ausencia de Dios sobre mi cabeza derribada
vigilaba sin límites mi cuerpo convulso?
¡Oh madre, madre, sólo en tus brazos siento
mi miseria! Sólo en tu seno martirizado por mi llanto
rindo mi bulto, sólo en ti me deshago.

. . . . . .

Todavía quisiera, madre,
con mi cabeza apoyada en tu regazo,
volver mi frente hacia el cielo
y mirar hacia arriba, hacia la luz, hacia la luz pura,
y sintiendo tu calor, echado dulcemente sobre tu falda,
contemplar el azul, la esperanza risueña,
la promesa de Dios, la presentida frente amorosa.

. . . . . .

Así, madre querida,
tú puedes saber bien —lo sabes, siento tu beso secreto de sabiduría—
que el mar no baste, que no basten los bosques,
que una mirada oscura llena de humano misterio,
no baste; que no baste, madre, el amor,
como no baste el mundo,

. . . . . .

madre, cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido. (p. 595)

Gonzalo Sobejano hace el siguiente comentario sobre este poema:

"La criatura experimenta la necesidad de Dios a través de una visión milagrosa y a través de la nostalgia dejada por ella". "Vista en conjunto, la parte última, aunque mantenga las motivaciones cardinales del paraíso, pone de relieve valores nuevos: la proximidad entre los hombres y la nostalgia de Dios" [6].

Y Carlos Bousoño dice con respecto al mismo poema:

"*No basta* expresa sentimiento religioso. La religiosidad es una de las posibles salidas que la poesía realista de postguerra encontró a la angustia existencial en la que quedó sumido el hombre a la sazón" [7].

La conciencia de la sombra presente (circunstancia histórica) promueve la búsqueda de lo esencial. El poeta entonces apela al recuerdo de la experiencia de felicidad paradisíaca vivida en la niñez y lo recrea en palabras. Es un regreso al pasado idealizado que se traduce en el gozo de la luz. El tono es el de un himno, el ritmo, fluyente, las imágenes encadenadas. Cobra espacio poético la ciudad de Málaga, "ámbito" de la dicha. Otro ámbito es el espacio cósmico que redime al hombre en la fusión. Pero estos paraísos artificiales no bastan, ahora se anhela un paraíso real, futuro, de salida, más allá de este tiempo y este espacio, y referido a un tiempo que no acabe. El tono se torna elegíaco, el ritmo es más cortado, la expresión más reflexiva.

Los poemas referidos a la zona de luz comunican una visión de acceso, contacto y fusión que se traduce en un canto.

Los poemas referidos a la zona de sombra, culminan con la composición *No basta,* en la que el poeta clama por alcanzar la luz inaccesible que se vislumbra apenas. Esa búsqueda se traduce en una elegía.

Creemos que la zona de luz de este libro "ilumina la condición del hombre en el cosmos"... y la zona de sombra "...la condición del hombre... en la sociedad actual".

La búsqueda de la luz es una constante en *Sombras del paraíso.* Cuando se la encuentra, se atrapa en un torrente de palabras que configuran un mundo iluminado. Cuando se intuye desde las sombras, se espera en actitud de ofrecimiento, la revelación de la luz.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

BIBLIOGRAFIA

1. ALONSO, DÁMASO, *La poesía de Vicente Aleixandre.* (En su: Poesía española contemporánea, Madrid, Gredos, 1958).
2. BOUSOÑO, CARLOS, *La poesía de Vicente Aleixandre,* Madrid, Gredos, 1968.
3. CANO, JOSÉ LUIS, *El amor en la poesía de Vicente Aleixandre.* (En su: La poesía de la generación del 27. Madrid, Guadarrama, 1970).
4. COLINAS, ANTONIO, *Conocer Vicente Aleixandre y su obra.* Barcelona, Dopesa, 1977.
5. DE LUIS, LEOPOLDO, *Vida y obra de Vicente Aleixandre.* Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

---

[6] *"Sombra del paraíso" ayer y hoy.* (En: Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, nº 352-354; oct.-dic. 1979, pp. 370-383).

[7] *La poesía de Vicente Aleixandre,* 2ª ed., Madrid, Gredos, 1968, p. 115.

6. GAOS, VICENTE, *Fray Luis de León, 'fuente' de Aleixandre.* (En su: Claves de la literatura española. Madrid, Guadarrama, 1971, t. II).
7. GRANADOS, VICENTE, *La poesía de Vicente Aleixandre; formación y evolución.* Madrid, Cuspa Editorial, 1977. Colecciones universitarias Planeta, 13.
8. JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, *La poesía actual de Vicente Aleixandre.* (En: Revista de Occidente, nº 77, Madrid, 1969).
9. SALINAS, PEDRO, *Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor.* (En su: Literatura española del siglo XX. Madrid, Alianza, 1970).
10. VALENTE, JOSÉ ANGEL, *El poder de la serpiente.* (En su: Las palabras de la tribu. Madrid, Siglo XXI, 1971).
Números homenaje:
— Poesía hispánica. Madrid, 2ª época, 1977, nº 299-300.
— Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, oct.-dic. 1979, nº 352-354.

CATULO: UNA PRESENCIA EN EL GONGORISMO

Es indudable que Góngora, en su poesía de mayor aliento como el *Polifemo* o las *Soledades*, se proponía imitar y seguir muy de cerca el modelo de los antiguos —acaso éste haya sido su objetivo principal. También sabemos que toda la poética española, desde el Renacimiento y a través de la influencia italiana, no había sido ajena a esta preocupación, por cuanto había bregado incansablemente por la importación a la lengua materna de gran número de voces y construcciones provenientes del latín y del griego. A la vez, este enriquecimiento del caudal idiomático podría decirse que dividió la poesía española por la mitad: de un lado existe una vertiente popular o tradicional, que hunde sus raíces en la Edad Media, representada por villancicos, jácaras, letrillas, coplas, romances viejos, etc., y, por otra parte, tenemos la poesía culta con abundancia de latinismos y alusiones mitológicas, históricas y literarias, que empleaba los metros traídos desde Italia. Dicha distinción es, en verdad, muchas veces, sólo teórica, ya que los autores de la época descollaron en ambos géneros y, más aún, llegaron a fusionarlos en varias de sus obras.

Sin embargo, no nos equivocamos afirmando que a Góngora le cupo un papel de excepcional importancia en este proceso, pues él y sus sectarios imitadores lograron que pasaran a formar parte del acervo ordinario de la lengua muchas palabras y giros que tenían uso nada más que literario antes que él y, además, porque su imitación de los modelos antiguos era en extremo fiel y cuidadosa. Y lo era tanto —sobre todo en el ámbito de la poesía pastoril—, que Arturo Marasso llegó a afirmar que antes de encarar una lectura de las *Soledades* era necesario leer el elogio de la vida rústica hecho por Virgilio en la segunda de sus *Geórgicas* [1].

Ahora bien, dentro del espejo del clasicismo muchos son los poetas en cuya fuente bebió Góngora, y uno de los más leídos y que guarda más afinidades con su manera artística es indudablemente Catulo. A propósito de esto, para cualquier lector con conocimiento de las fuentes clásicas, salta inmediatamente a la vista que una de las presencias más notorias de Catulo en el lírico español está en la Soledad Primera, en concreto en un pasaje del poema en que se describen unas bodas: el más apropiado homenaje que pueden realizar a los novios unos estereotipados pastores renacentistas es el canto nupcial. Allí, en un esquema de estrofas *amebeas* (i.e. 'alternadas'), los pastores invocan al dios del matrimonio y finalizan cada uno de los coros líricos con la aclamación

Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo, v. 779 [2]

---

[1] MARASSO, ARTURO. *Nuevos aspectos de Góngora*. En *La Nación*, Buenos Aires, 8 de abril de 1962.

[2] GÓNGORA, LUIS DE, *Obras completas*. Ed. de Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez, 6ª ed., Madrid, Aguilar, 1972. Las citas por esta edición.

Es decir, que para Cernuda este temprano encuentro con Bécquer se asemeja a un reencuentro consigo mismo, a un recordar reminiscente del ser en el sentido platónico.

Prosigue Cernuda en "Historial de un libro":

> "No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en esa lectura; pero algo debió quedar depositado en la subconciencia, para algún día, más tarde, salir a flote de ella" [4].

Ese "algún día" pareciera llegar, de acuerdo con su relato, en el "período de descanso entre *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*" [5], libro éste que adscribe Cernuda a la influencia becqueriana. Conviene tener presente que Cernuda consideraba que Bécquer debió quedar "depositado en la subconciencia", porque al especificar después que el período mencionado fue breve, "apenas marcado por un lapso" [6], y que representó el abandono del superrealismo, aclara que "éste le había deparado ya su beneficio, sacando a luz lo que yacía en mi subconciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio" [7].

Cabe entonces preguntarse si el superrealismo, movimiento estimable como de extremo romanticismo o neorromántico, no ha avivado también aquella lectura y otras de Bécquer, como preparación condicionante para expresar "la experiencia amorosa que dio ocasión a muchas composiciones" [8] de *Donde habite el olvido*. Máxime cuando en lapso tan breve no parece posible un corte brusco entre esta obra y *Los placeres prohibidos*.

Así lo comprendemos cuando al referirse a *Donde habite el olvido* y a Bécquer dice Cernuda:

> "La lectura de Bécquer o, mejor, la relectura del mismo (el título de la colección es un verso de la rima LXVI) me orientó hacia una nueva visión y expresión poéticas, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí y allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera superrealista" [9].

Implica la última afirmación el aceptar que lo becqueriano invade su expresión antigua sin desplazarla del todo, conviviendo con ella, ya que ambas pueden conciliarse.

Tan es así que, al comentar Cernuda la rima III, llega a preguntarse si en las "palabras ciegas que se pronuncian sin saber lo que quieren decir" [10], en la "música nunca oída, sin ritmo ni compás" [11] no presentía Bécquer "algo que sus descendientes han de realizar en nuestra poesía" [12], aludiendo tal vez con ello a ciertas características del objetivo y técnica superrealistas.

---

[4] En *Poesía y Literatura, op. cit.*, pp. 233-234.
[5] Ibíd., p. 250.
[6] Ibíd., p. 250.
[7] Ibíd., p. 251.
[8] Ibíd., p. 250.
[9] Ibíd., p. 251.
[10] CERNUDA, LUIS, "Gustavo Adolfo Bécquer", en *Estudios sobre poesía española contemporánea, op. cit.*, p. 40.
[11] Ibíd., p. 40.
[12] Ibíd., p. 40.

Lo paradójico quizá sea contemplar en Cernuda el refluir de un movimiento desde su punto culminante a la fuente, de la desembocadura al comienzo, hecho que significa, para decirlo con sus propias palabras, que "el poeta está vivo, es decir, mientras no se agote su capacidad creadora, esa mutación ocurre de modo natural, como la de las estaciones del año" [13].

En este retorno, que no es sólo un remontarse, sino al mismo tiempo un adelanto, alcanza Cernuda a saber que "ya no tenía necesidad del superrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética" [14].

Interesa puntualizar asimismo que, si bien por motivos que llama éticos, la quinta sección de *La realidad y el deseo* no satisface a su autor, la novedad de expresión y visión que trae aparejada para su quehacer la destaca como sumamente importante.

Esta influencia que Cernuda confiesa deberle a Bécquer, la renovación que le atribuye, ha sido reconocida de modo casi unánime por la crítica. Ya Federico García Lorca, con motivo de la primera edición de *La realidad y el deseo*, se sorprende de su "efusiva lírica gemela a la de Bécquer" [15]. Pedro Salinas sitúa la poesía de Cernuda dentro de la tradición de la soledad en la poesía española y, entre otras soledades, junto a la "soledad del anhelo desengañado, como en Bécquer" [16]. También lo distingue por "una elegancia de sonido, una sutileza de dicción poética de la más pura calidad becqueriana" [17]. Juan Ramón Jiménez [18] lo califica como "el más esencial, hondo sobrebecqueriano de los poetas jóvenes españoles" [19]. Sostiene asimismo José Francisco Cirre "que Cernuda —como su paisano Bécquer, con quien posee tantos puntos de contacto— se mantiene en cerrado recinto. Su soledad es la del alma. La de todas las almas en trance de autoexamen" [20]. A Ricardo Gullón Cernuda le evoca "la figura del poeta, como la de un Bécquer actual, errando melancólico por climas de triste lejanía" [21]. El tema principal de nuestro poeta es, para Gullón, el amoroso y "debe ser incluido en la línea Garcilaso-Bécquer, entre aquellos líricos para quienes el amor fue material fundamental en su poesía" [22]. Luis Felipe Vivanco halla que la tristeza de Cernuda resulta más clásica, con fino clasicismo pre-romántico "o post-romántico —Bécquer, Machado— de perenne escuela sevillana" [23]. Octavio Paz afirma, sin detenerse

---

13 CERNUDA, LUIS, "Historial...", en *Poesía y Literatura, op. cit.*, pp. 251-252.

14 Ibíd., p. 40.

15 GARCÍA LORCA, FEDERICO, "En homenaje a Luis Cernuda", en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967, decimotercia edición, p. 158.

16 SALINAS, PEDRO, "Luis Cernuda, poeta", en *Literatura española siglo XX*. México, Ed. Séneca, 1941, p. 340.

17 Ibíd., p. 347.

18 JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, "Luis Cernuda", en *Españoles de tres mundos*. Madrid, Aguilar, 1964, p. 222.

19 Ibíd., p. 222.

20 CIRRE, JOSÉ FRANCISCO, "Trascendentalismo poético", en *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*. México, Gráfica Panamericana, 1960, p. 126.

21 GULLÓN, RICARDO, "La poesía de Luis Cernuda", en *Asomante*. San Juan de Puerto Rico, 1950, Nº 2, p. 35.

22 Ibíd., Nº 3, p. 68.

23 VIVANCO, LUIS FELIPE, "Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente", en *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 296.

en este punto, que "poeta del amor, Cernuda se parece a Bécquer"[24]. Para José Luis Cano debe hablarse menos de influencia que de atmósfera común, entre Bécquer y Cernuda porque "están unidos no sólo por la luz sevillana que los vio nacer, sino por esa recóndita atmósfera andaluza que imprime un sello especial a la actitud del hombre, a su voz y a sus obras"[25]. Le es, por otra parte, "evidente que la poesía amorosa de Cernuda refleja ese mismo concepto extremado y trágico del amor que se deduce de los versos de Bécquer"[26]. Según Francisco Brines, Bécquer es uno de los nexos decisivos entre Cernuda y la tradición española. Encuentra asimismo en el lenguaje de *Donde habite el olvido* "una delgadez expresiva como sólo Bécquer supo lograrla en algún poema"[27] y que en esta obra, "al igual que en el fino poeta sevillano del romanticismo, la vida personal irrumpe plenamente en la poesía"[28]. Elizabeth Müller estudia la influencia de Bécquer en *Donde habite el olvido* e *Invocaciones* y la estima primordial para la comprensión del resto de la poesía cernudiana. Advierte que hasta la publicación de la primera la crítica "no lo llamaba un segundo Bécquer. Sí a partir de entonces, y casi unánimemente"[29]. Sin agotar esta revisión crítica, citemos finalmente a Emilia de Zuleta, que le atribuye acentos de progenie becqueriana en algunos momentos de su obra[30].

Por otra parte, debe destacarse que la figura de Bécquer —como la de Góngora— adquiere relevancia no sólo en Cernuda, sino en casi todos los integrantes de su generación. Este proceso se venía gestando porque, como señala Dámaso Alonso[31], a medida que los poetas de la generación de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez "se alejaban de Rubén Darío, se aproximaban a la esfera del arte de Bécquer".

Antes de que Cernuda titulase con un verso de la rima LXVI su quinto libro de poemas, Rafael Alberti había encabezado parte de su libro *Sobre los ángeles*, de 1929, con otro verso de Bécquer: "Huésped de las nieblas". *Cruz y Raya* publica "Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer", de Luis Felipe Vivanco, en 1934. La misma publicación da a conocer en 1935 "Aquella arpa de Bécquer", de Dámaso Alonso, y, en el mismo año, "Bécquer y el romanticismo español", de Luis Cernuda, y el estudio sobre "Las *Rimas* de Bécquer", de Joaquín Casalduero, justamente en el número en que Cernuda publica su estudio y traducción poética de Hölderlin.

De esta influencia de Bécquer señalaremos algunos aspectos, modestas aproximaciones, sin olvidar que Cernuda asume e integra continuamente

---

[24] PAZ, OCTAVIO, "Apuntes sobre *La realidad y el deseo*", en *Corriente alterna*. México, Siglo XXI Editores, S. A., 1967, p. 13.

[25] CANO, JOSÉ LUIS, "Bécquer y Cernuda", en *Poesía española del siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1960, p. 329.

[26] Ibíd., p. 329.

[27] BRINES, FRANCISCO, "Ante unas poesías completas", en *La caña gris*, Valencia, 6-7-8, otoño 1962, p. 122.

[28] Ibíd., p. 122.

[29] MÜLLER, ELIZABETH, *Die Dichtung Luis Cernuda*. Universidad de Colonia, 1962, p. 141.

[30] ZULETA, EMILIA DE, "Luis Cernuda", en *Cinco poetas españoles* (*Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda*). Madrid, Gredos, 1971.

[31] ALONSO, DÁMASO, *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1958, p. 7.

influencias tanto o más importantes. Pero trataremos de mostrar de modo concreto cómo Bécquer fue impulso renovador y presencia que persiste en la trayectoria de nuestro poeta.

II

La música asocia dos de las prosas poéticas de *Ocnos*, libro publicado por Cernuda en 1942, desde su exilio. Se titulan "La poesía" y "El piano", y aunque la poesía sea título de una, subyace, en realidad, en ambas. Creemos que vincularlas al ámbito de Bécquer puede ser en extremo revelador. *Ocnos* no es únicamente un libro de recuerdos y su valor poético proviene de contener el examen y la mitificación del niño que iba a convertirse en poeta por el mismo poeta que fue aquel niño. Son los "años de niñez en que el tiempo no existe. Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad"[32]. El poeta siempre deseó aprehender, como el niño, la eternidad en el transcurrir temporal; por eso dirá después en un poema que su "existir es de donde / Percibe el pensamiento, / Por la arena de mares / Amigos, / La eternidad en tiempo"[33].

Transcribimos a continuación el texto de "La poesía", íntegramente, dada su importancia, y subrayamos aquellos elementos claves para nuestro propósito. De igual modo subrayaremos en adelante ciertos textos que citemos.

> "En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón *al atardecer,* y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras *el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba* en la galería, *me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuera la música.*
>
> ¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. *Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario,* y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que *algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.*
>
> Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así *lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse en la oscuridad, sacudiendo con su ala palpitante las notas cristalinas y puras de la melodía*"[34].

A su vez en Bécquer, en *Desde mi celda,* "Carta II", podemos leer el siguiente fragmento:

> "Parece una *armonía* que a la vez *baja del cielo y sube de la tierra,* y se confunde y *flota en el espacio,* mezclándose al último rumor del día que muere el primer suspiro de la noche que nace"[35].

---

[32] CERNUDA, LUIS, *Ocnos, op. cit.*, p. 29.

[33] CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo.* México, Tezontle, 1964, p. 295.

[34] CERNUDA, LUIS, "La poesía", en *Ocnos, op. cit.*, p. 9.

[35] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas.* Madrid, Aguilar, 1969, decimatercera edición, p. 522.

Bécquer está comentando el sonido de las campanas del Monasterio de Veruela y las vibraciones con que le responden otras campanas de los lugares del Somontano, y sitúa la escena, como Cernuda en su texto, a la hora del atardecer, momento de conjunción del día, momento entre dos luces, en que el tiempo alcanza instante decisivo, propicio para reflejar la experiencia cernudiana del "instante intemporal" donde "se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres" [36]. Si bien al niño lo ubica Cernuda en el interior de la casa, al pie de la escalera, y Bécquer se halla al aire libre, sentado al pie de la Cruz de Veruela, hay, sin embargo, un punto del espacio en que coinciden los contempladores. Es aquel en que *flota la armonía* que sube de la tierra y baja del cielo, y ese *arriba* donde el niño mira deslizarse "el resplandor vago de la luz" mientras escucha la música.

Pese a no detenerse Bécquer en la sensación visual sino en la auditiva, la luz está presente por la hora de que se trata. Y asimismo, en el contexto, como veremos, por una luminosidad interior.

En la tercera de las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer describe otro crepúsculo, el matutino, y notamos varios elementos afines, prevaleciendo en este caso lo luminoso:

> "...en el vapor de la mañana, sobre nuestras cabezas, a nuestros pies, en todas partes, ardía la pura lumbre del astro y *flotaba una atmósfera luminosa y transparente,* en la que *nadaban encendidos los átomos del aire*" [37].

Si releemos ahora en Cernuda que el *resplandor vago de la luz es un cuerpo impalpable, cálido y dorado,* la equivalencia de la imagen resulta clara.

Las *Rimas* corroboran lo expuesto, en especial aquellas acerca de la poesía y el poeta, temática principal también de las *Cartas literarias a una mujer.* Así la rima VIII:

> ... me parece posible arrancarme
> del mísero suelo
> y *flotar con la niebla dorada*
> en átomos leves
> cual ella deshecho! [38].

Y la rima V:

> Yo nado en el vacío
> .....
> y floto con las nieblas [39].

La rima III ilustra la sensación de luz flotante:

> Colores que fundiéndose
> remedan en el aire
> los átomos del Iris
> que nadan en la luz... [40].

---

36 CERNUDA, LUIS, *Ocnos, op. cit.*, pp. 192-193.
37 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas, op. cit.*, p. 628.
38 *Rimas,* Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1968, 2ª ed., p. 26.
39 Ibíd., p. 20.
40 Ibíd., pp. 14-15.

Y la rima IV, sobre la armonía y la música:

> ...mientras el aire en su regazo lleve
> perfumes y armonías...[41].

E igualmente la rima III:

> Armonioso ritmo
> que con cadencia y número
> las fugitivas notas
> encierra en el compás....[42].

En los últimos párrafos del fragmento transcripto, al referirse al poder mágico que consuela de la vida, es decir, a la poesía, dice que "desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago" que ya ha comparado al "nimbo trémulo que rodea un punto luminoso".

En plan de verificación, la primera estrofa de la rima XIV reproduce la imagen casi textualmente, referida esta vez a los ojos de la amada:

> Te vi un punto, y *flotando ante mis ojos*
> la imagen de tus ojos se quedó,
> como *la mancha oscura orlada en fuego*
> que *flota y ciega si se mira el sol*[43].

Sólo cabría rectificar que en Cernuda el punto es luminoso y no "mancha oscura" como en Bécquer. Pero la rima II en su estrofa cuarta pareciera corregir adecuadamente la imagen que rastreamos:

> *Luz que en cercos temblorosos*
> *brilla* próxima a expirar...[44].

Y "ese *algo divino* y alado" de que habla Cernuda lo atestigua Bécquer en la rima VIII:

> Sin embargo, estas ansias me dicen
> que yo llevo *algo*
> *divino* aquí dentro[45].

Se pregunta Cernuda en "La poesía" a qué se deben esas visiones de su infancia: "¿Era la música? ¿Era lo inusitado?".

En *Desde mi celda*, "La Carta II" puede volver a orientarnos. Antes del fragmento citado, Bécquer describe el enlace existente entre la música de la naturaleza y el mundo de la imaginación:

> "Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una *armonía confusa, el ruido de las hojas y el murmullo del agua,* fresco, *sonoro,* y

---

41 Ibíd., p. 18.
42 Ibíd., p. 16.
43 Ibíd., p. 36.
44 Ibíd., p. 13.
45 Ibíd., p. 27.

continuado, *a cuyo compás,* vago y suave, *vuelven a ordenarse las ideas* y se van moviendo con más lentitud en una danza cadenciosa, que languidece al par de la música, hasta que, por último, se aguzan unas tras otras, como esos *puntos de luz apenas perceptibles* que de pequeños nos entreteníamos en ver morir en las pavesas de un papel quemado. *La imaginación entonces, ligera y diáfana, se mece y flota al rumor del agua,* que la arrulla como una madre arrulla a un niño" [46].

La imaginación se concierta, se produce el acorde (para decirlo con palabra becqueriana, que Cernuda apropió y connotó como suya) con la naturaleza, hasta aquietarse y desaparecer como los "puntos de luz" ("punto luminoso" en Cernuda), como los cercos temblorosos de la rima II, donde la luz brilla próxima a expirar. La imaginación *flota* del mismo modo que lo hace la luz, *ese resplandor vago,* ese *cuerpo impalpable, cálido y dorado,* en "La poesía".

En la tercera de las *Cartas literarias a una mujer,* antes de responder Bécquer qué es la poesía, contesta otra pregunta que prepara la respuesta esperada: "¿Qué es el sol?". Y señala el "disco que volteaba oscuro y franjado de fuego en mitad de aquella diáfana atmósfera de oro" [47], como prefiguración del amor, origen, a su vez, de la poesía. La rima V nos trae un aporte similar:

Yo soy la ardiente nube
que en el ocaso ondea...

Y asimismo dice:

...del sol tiemblo en la hoguera... [48]

Y reitera, como vemos, la imagen de Cernuda, quien igualmente la repite en versos de *La realidad y el deseo.* Dice en "Soñando la muerte":

Vas en la blanca nube que orlándose de fuego
De un dios es ya el ala transparente... [49]

Y en "Canción de invierno":

Tan hermoso como el fuego
Late en el ocaso quieto,
Ardiente, dorado.

Completando la simbología de la luz, en la última estrofa de este poema, reaparece el motivo del ala, al lado de otros contactos con Bécquer:

Tan hermoso como el silencio
Vibra en torno de los besos,
Alado, sagrado [50].

---

[46] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas, op. cit.,* p. 522.
[47] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas, op. cit.,* p. 628.
[48] Id., *Rimas, op. cit.,* p. 20.
[49] CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo, op. cit.,* p. 139.
[50] Ibíd., pp. 158-159.

Y nos conduce a la rima X:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada,
oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas,
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
—¡Es el amor que pasa! [51]

Otra versión que incluye el vocablo "silencio" en el último verso nos aproxima más al poema de Cernuda:

Dime!... Silencio!... Es el amor que pasa! [52]

En "El viento de setiembre entre los chopos", Cernuda confirma esta fuente, sobre todo en la conservación del verbo oír en la primera persona del indicativo, y de la construcción "batir alas". El "rumor de besos" se traduce en las caricias leves y en los besos más leves que se oyen:

Oigo caricias leves,
Oigo besos más leves,
Por allá baten alas,
Por allá van secretos.

Las "olas de armonía" de la rima X se reelaboran en la estrofa anterior a la transcripta:

Pero escucha; resuena
Por el aire delgado,
Estelar melodía,
Un eco entre los chopos.

Y se ratifican con el mismo sustantivo de Bécquer más adelante:

..Corre allí, entre las cañas,
Susurrante armonía... [53]

En el poema XV de *Donde habite el olvido* la pérdida del amor le hace presentir a Cernuda esa inminencia amorosa:

Quizá el aire afuera
Suene cantando al mundo
El himno de la fiel alegría.
Quizá, glorias enajenadas,
Alas radiantes pasan [54].

---

[51] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 29.

[52] Id., *Obras completas, op. cit.*, p. 411. Vale consignar que la edición de Aguilar lo reproduce como figura en *El libro de los gorriones*, sin la variante con que Campillo lo publicó, al morir el poeta, en *La Ilustración* de Madrid, y en la edición de las *Rimas* de 1971; se aclara en la nota respectiva, pp. 1239-1240.

[53] CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo, op. cit.*, p. 109.

[54] Ibíd., p. 98.

Conviene no olvidar que el amor en Bécquer se identifica con la poesía y esos átomos que se inflaman de la rima X se ordenan en la rima III y permiten atisbar el proceso de la creación poética, cuando cumple a la razón sujetar la inspiración, un poco al modo de los textos ya transcriptos sobre la música y la luz:

> Atmósfera en que giran
> con orden las ideas
> cual átomos que agrupa
> recóndita atracción [55].

Para sintetizar y retomando el fin de nuestra cita de *Desde mi celda,* "Carta II", comprobamos que la imaginación en Bécquer *ligera* y *diáfana* se *mece* y *flota* de la misma manera que en "La poesía", de Cernuda, el *cuerpo impalpable, cálido y dorado se desliza, flota,* o el poeta lo ve en la memoria *flotando* ante sus ojos.

Bécquer finaliza la narración de la experiencia que hemos transcripto en primer lugar, diciendo que deseos, contrariedades, "todo se ha ahogado en aquella música divina" y ésta le ha despertado "fe en algo más grande, en un destino futuro y desconocido, más allá de esta vida, la fe de eternidad..." [56]. Cernuda vislumbra también la "existencia de una realidad diferente de la percibida a diario" y siente "cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla..." [57]. Y Bécquer nos habla, en la recensión a *La soledad,* de Augusto Ferrán, del "deseo quizá de algo divino que no está en la tierra y que presentimos, no obstante" [58]. No debemos dejar de notar que Bécquer alude a un "más allá de la vida", en tanto que Cernuda sólo distingue dos realidades.

En la rima II se dibujan contornos de esa realidad distinta:

> Deformes siluetas
> de seres imposibles;
> paisajes que aparecen
> como a través de un tul [59].

o si no:

> Memorias y deseos
> de cosas que no existen... [60]

Cernuda simboliza esa realidad diferente en la luz que flota suspensa y detiene lo temporal, luz y música simultáneas, cuerpo y alma de la poesía, apertura a otra realidad adonde, acompañado por el murmullo del agua, como sucede en Bécquer, arribara él también: "Cuántas cosas no te ha dicho a lo largo de la vida el rumor del agua —asegura Cernuda en otra prosa de *Ocnos*—. Podrías pasarte las horas escuchándolas..." [61]. Y, en otro fragmento

---

55 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 16.

56 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas, op. cit.*, p. 1193.

57 CERNUDA, LUIS, *Ocnos, op. cit.*, pp. 9-10.

58 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas, op. cit.*, p. 1193.

59 Id., *Rimas,* op. cit., p. 14.

60 Ibíd., p. 15.

61 CERNUDA, LUIS, "El destino", en *Ocnos, op. cit.*, p. 96 .

del mismo libro: "en el absoluto silencio estival subrayado por el *rumor del agua,* los ojos abiertos a una *clara penumbra* que realzaba *la vida misteriosa* de las cosas, he visto *cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire* ..." [62], repite, como vemos, las imágenes de claridad suspensa y contemplada.

Bécquer alude a esa vida misteriosa en la rima IV:

> ...mientras haya un misterio para el hombre,
> habrá poesía! [63]

Por ese "espíritu, / desconocida esencia" [64] de que fatalmente es vaso el poeta, éste, según cree Cernuda, "debe contar en la vida con esa zona de sombra y niebla que *flota* [de nuevo el verbo becqueriano] en torno de los cuerpos humanos" [65].

La rima LXXIV concuerda en cierta medida:

> La vi como la imagen
> que en leve ensueño pasa,
> como rayo de luz tenue y difuso
> que entre tinieblas nada [66].

Y la rima XV:

> Cendal flotante de leve bruma
> .....
> Tú, sombra aérea, que cuantas veces
> voy a tocarte te desvaneces
> .....
> como la niebla... [67]

Igualmente la rima XI:

> vano fantasma de niebla y luz... [68]

Y en consonancia el poema III de *Donde habite el olvido:*

> Soy eco de algo;
> Lo estrechan mis brazos siendo aire,
> Lo miran mis ojos siendo sombra,
> Lo besan mis labios siendo sueño [69].

Cernuda cree que "la sociedad moderna, a diferencia de aquellas que la precedieron, ha decidido prescindir del elemento misterioso inseparable de la vida. No pudiendo sondearlo, prefiere aparentar que no cree en su exis-

---

[62] Id., "El tiempo", en *Ocnos, op. cit.*, p. 30.

[63] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 19.

[64] Ibíd., p. 23.

[65] CERNUDA, LUIS, "Palabras antes de una lectura", en *Poesía y literatura, op. cit.*, p. 99.

[66] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 117.

[67] Ibíd., p. 37.

[68] Ibíd., p. 30.

[69] CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo, op. cit.* p. 89.

tencia" [70]. Ese mismo elemento se hace tangible en *Desde mi celda,* "Carta II", cuando Bécquer cuenta cómo después de ese sosiego, cruza las ruinas del monasterio por entre "esas mil fantásticas y caprichosas creaciones de la imaginación que el arte misterioso de la Edad Media dejó grabadas en el granito de sus basílicas" y atraviesa "aquellos patios sombríos, aquellas alamedas misteriosas, y aquellos claustros imponentes" [71] para penetrar al fin en su celda, donde al desdoblar el periódico y proseguir la lectura "paréceme —dice Bécquer— que está escrito en un idioma que no entiendo" y "me parece mentira que exista en ese mundo que yo conocía" [72]. Es decir, la sensación de volver de otro mundo, de otra realidad.

En "El piano", la otra prosa de *Ocnos* que comentaremos, la música traslada a una experiencia análoga. De igual modo que en "La poesía", la composición enfrenta la vivencia del niño y la reflexión del poeta hombre sobre ella. La melodía que se escuchó en la infancia se ha oído luego ejecutada por músicos más brillantes. Pero eso carece, en el fondo, de importancia. Dice el texto:

> "Años después otras veces oíste los mismos sones, reconociéndolos y adscribiéndolos ya a tal músico de ti amado, pero aún te parecía subsistir en ellos, bajo el renombre de su autor, *la vastedad, la expectación de una latente fuerza elemental que aguarda un gesto divino, el cual, dándole forma, ha de hacerla brotar bajo la luz.*
>
> El niño no atiende a los nombres sino a los actos, y en éstos al poder que los determina. *Lo que en la sombra solitaria de una habitación te llamaba desde el muro,* y te dejaba anhelante y nostálgico cuando el piano callaba, *era la música fundamental, anterior y superior a quienes la descubren e interpretan,* como la fuente de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas" [73].

Si releemos la célebre rima VII el paralelismo de concepción no es, indudablemente, fortuito, sobre todo en:

> Cuánta nota dormía en sus cuerdas
> como el pájaro duerme en las ramas,
> esperando la mano de nieve
> que sepa arrancarlas!
> ¡Ay! pensé; cuántas veces el genio
> así duerme en el fondo del alma
> y una voz como Lázaro espera
> que le diga "¡Levántate y anda!" [74].

Un instrumento musical: arpa o piano, motiva la rima y la prosa poética. Las formas verbales de esperar se correlacionan con la expectación del texto cernudiano. Esa nota que duerme en las cuerdas del arpa como el genio que duerme en el fondo del alma están esperando, éste una voz divina y aquélla una mano humana que sepa arrancarla.

---

70 En "Palabras antes de una lectura", en *Poesía y literatura, op. cit.,* pp. 198-199.

71 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas, op. cit.,* p. 524.

72 Ibíd., p. 525.

73 CERNUDA, LUIS, "El piano", en *Ocnos, op. cit.,* p. 16.

74 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.,* p. 25.

En el texto de Cernuda, cuando el piano calla, es decir, para usar la metáfora becqueriana, cuando duerme, lo que llama al niño —y lo llama porque lo está asimismo fatalmente esperando— es "la música fundamental, anterior y superior a quienes la descubren e interpretan". Y aún detrás de los sones, de la nota "despierta", cualesquiera fuesen los intérpretes, subsisten para Cernuda "la vastedad, la expectación de una latente fuerza elemental que aguarda un gesto divino".

El correlato de esa "latente fuerza elemental", expectante, con el genio que espera en el fondo del alma, y del "gesto divino" con la voz que se dirige a Lázaro, no es tampoco, pensamos, en modo alguno, arbitraria.

Y la continuación de la imagen en Cernuda: "el cual, dándole forma, ha de hacerla brotar bajo la luz" se halla en consonancia con las palabras que la rima atribuye a la resurrección de Lázaro, y quizá más exactamente con la fuente evangélica, sin la variante de Bécquer: "Lázaro, sal afuera".

No podemos dejar de recordar ahora, por su similitud con la rima VII, otro poema de Cernuda, "El retraído", que se relaciona también con la expectativa de lo latente y el genio divino, y la mano habilidosa del arpa becqueriana:

Esperan tus recuerdos
El sosiego exterior de los sentidos
Para llamarte o para ser llamados,
Como esperan las cuerdas en vihuela
La mano de su dueño, la caricia
Diestra, que evoca los sonidos
Diáfanos, haciendo dulcemente
De su poder latente, temblor, canto [75].

Las cuerdas del arpa se sustituyen por las de la vihuela, la sabiduría de la mano que arranca la nota por la destreza de la caricia; el silencio expectante está presente en ambos poemas, e igual el amor, que confiere habilidad y saber: en Cernuda se expresa directamente con la caricia y en Bécquer movería la mano de la dueña si ésta quebrara el olvido en que tiene el arpa.

Idéntico instrumento musical reemplaza al arpa en la rima XXIV y en otro poema de Cernuda. Dice Bécquer:

Dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca,
y en el espacio se encuentran
y armoniosas se abrazan...[76]

Y Cernuda:

Si para despertar las notas
Con una pluma de águila
Pulsaba el músico árabe
Las cuerdas del laúd,

Para despertar la palabra,
¿La pluma de qué ave
Pulsada por qué mano
Es la que hiere en ti? [77]

---

[75] CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo*, op. cit., p. 248.
[76] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 8.
[77] CERNUDA, LUIS, "Instrumento músico", en *La realidad y el deseo, op. cit.*, p. 268.

La nota, sonido musical ("sonido diáfano" en Cernuda), su despertar, la mano que sabe arrancarla —cuyo saber se trueca aquí para Bécquer en arrancar dos notas a un tiempo, y en pulsar las cuerdas para Cernuda (el verbo supone la destreza)— recrean las metáforas conocidas. Además Bécquer compara la armonía de las dos notas con la unión amorosa, y Cernuda concreta su metáfora del *ala palpitante* —de cuño becqueriano— con que el resplandor vago sacudía las notas de la música en su texto "La poesía": la mano no actúa directamente sobre las cuerdas; una mano ignorada mueve la pluma de un ave desconocida. La estructura de la oración que abarca las dos cuartetas prepara e intensifica el contraste que opone en la simetría sintáctica de las estrofas. Su interrogación final da a entender que despertar la palabra requeriría un sumo poder, una mayor potencia que la necesaria para despertar las notas. Este contraste e intensificación puede llevarnos de nuevo a la rima VII donde asimismo se halla, como acertadamente lo viera Díez Taboada: "Arrancar notas es metáfora del lenguaje común, pero aquí se intensifica y prepara la venida del otro término de la comparación: *el genio* que está en el fondo del alma. Sacarlo de allí supondrá todavía más fuerza. Pero el medio es todavía más débil, más tenue, no es la finura de una mano, es sólo *una voz* que se lo manda. ¿Qué poder tendrá esa voz? Un poder milagroso, maravilloso. La introducción de la comparación del genio con Lázaro además de personificar más vivamente el genio, intensifica aún más la comparación. No es que *duerma,* que haya que *arrancarlo* (como si estuviera adherido), no es sólo que esté en lo hondo del alma (y haya que sacarlo), es que está muerto y hay que resucitarlo. Sólo una voz como la que resucitó a Lázaro lo podrá lograr" [78]. Voz que nos lleva al "gesto divino" de Cernuda, mucho más si recordamos que la imagen se reanuda en otros poemas suyos. En "Sombra de mí" el amor ha despertado con características de resurrección, fusionando las imágenes de la rima VII:

...Mi amor, que afuera está con su ternura,
Allá dentro de mí hoy seguiría
Dormido todavía y a la espera
De alguien que, a su llamada,
Le hiciera al fin latir gozosamente [79].

El influjo de la misma rima se aprecia en otro poema de Cernuda, "El arpa":

Jaula de un ave invisible,
Del agua hermana y del aire,
A cuya voz solicita
Pausada y blanda la mano.
Como el agua prisionera
Del surtidor, tiembla, sube
En una fuga irisada,
Las almas adoctrinando.
Como el aire entre las hojas,
Habla tan vaga, tan pura
De memorias y de olvidos
Hechos leyendo en el tiempo.

---

[78] Díez Taboada, Juan María, "Análisis estilístico de la rima VII de Bécquer", *Boletín de la Sociedad Castellanense de Cultura.* Tomo XXXIV, abril-junio, 1958, p. 79.

[79] Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo, op. cit.,* p. 306.

¿Qué frutas del paraíso,
Cuáles aljibes del cielo
Nutren tu voz? Dime, canta,
Pájaro del arpa, oh lira [80].

En un intento de explicarnos esta recreación poética —y sin descartar que haya plasmación del símbolo modernista—[81] pareciera que Cernuda hubiera sustituido en su imaginación el sujeto "nota" de la oración principal exclamativa por el sujeto "pájaro" de la oración comparativa, en la segunda estrofa de la rima, produciéndose así una síntesis del elemento real y del elemento comparado: el pájaro duerme en las cuerdas. De esta imagen hay sólo un paso para la metáfora de ver en el arpa la jaula de un ave. Pero esta ave, al ser adjetivada como invisible por Cernuda, se desmaterializa e inviste de la abstracción que posee en la rima la nota y el genio.

Nuestra hipótesis se reafirma por la persistencia de otro elemento: la mano de la dueña del arpa que en Cernuda se torna mano que solicita la voz del ave. Pero ¿de quién es esta mano? En los versos "a cuyo son solicita / pausada y blanda la mano", el uso del artículo determinante tiene, a nuestro entender, valor de posesivo. Y el arpa, en consecuencia, elemento real que se describía en la primera estrofa de la rima VII, se transforma aquí en símbolo y personificación del poeta. La mano de éste es la que solicita la voz del ave, o inspiración, actitud solícita que se ratifica en la estrofa última, en donde Cernuda utiliza la segunda persona, mediante dos imperativos: dime, canta. Por otra parte, este imperativo en la forma *dime* pertenece al estilo becqueriano [82]. Y del símbolo poeta-arpa podemos encontrar directo antecedente en el mismo Bécquer: "No quiero que al romperse este arpa vieja y cascada ya, se pierdan a la vez que el instrumento las ignoradas notas que contenía" [83].

La música, el agua y la luz se conjugan asimismo en el surtidor que tiembla, sube / en una fuga irisada" de la estrofa segunda, y una vez más nos hallamos en la analogía con Bécquer que venimos tratando.

El concertar de la luz y la música reaparece en otras páginas de *Ocnos:* "En un rincón de la sala, fijos los ojos en un punto luminoso quedaba absorto

---

[80] CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo, op. cit.*, p. 203.

[81] Por vía de ejemplo, Rubén Darío en "El pájaro azul" basa su cuento en el símbolo de un pájaro cautivo, como en una jaula, en el cerebro del poeta. La muerte de éste dejará libre al ave: "Sí, dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere su libertad. . ."; ". . . el buen Dios que envía volando, volando, sobre todo aquello un pájaro azul que, sin saber cómo ni cuándo, anida dentro del cerebro del poeta, en donde queda aprisionado." "Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pájaro azul." (*Azul.* Madrid, Espasa-Calpe S.A., Colección Austral núm. 19, pp. 78, 79 y 80). Philip Silver, refiriéndose a "El arpa", de Cernuda, hace hincapié en esta condición de prisionero del pájaro: "Dentro de los límites de este poema, la reclusión del pájaro en una jaula representa la coacción modeladora de la mente del poeta sobre la voz pura de la poesía o la canción, pero dentro del más amplio contexto de la poética es un símbolo de la alienación del poeta y de su separación". (*Luis Cernuda, el poeta en su leyenda.* Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1972, p. 66.)

[82] Según destaca Díez Taboada en su artículo "La rima X de Gustavo Adolfo Bécquer" (*Boletín Cultural de la Embajada Argentina en España*, núm. 2, Madrid, marzo de 1963, pp. 5-26) la forma *dime* de las rimas XXVIII, XXXVIII y la X (esta última en la versión autógrafa de *El libro de los gorriones*) hace a la esencia estilística de las *Rimas*, alternando con otras formas imperativas e interrogativas de las rimas XVI y XX, entre otras.

[83] BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, "Introducción sinfónica", en *Rimas, op. cit.*, p. 16.

escuchándola..."[84]. Este rincón rememora el ángulo oscuro de la rima VII y se corresponde con "lo que en la sombra solitaria de una habitación te llamaba desde el muro...".

En la narración de Cernuda "El sarao", la luz se desprende de la música: "...como la música misma que manaba de entre sus dedos, bella y pura, olvidada de todos, mientras todos tenían sus pensamientos a aquella luz que de ellas les venía"[85].

Música y luz llegan a fundirse en Cernuda, de modo tal que se suplen sinestésicamente: "Y tu cuerpo escuchaba la luz".[86]

Otra identidad de visión proviene de que la poesía existe para Cernuda y Bécquer antes de la palabra, más allá del poeta, como en la rima IV:

> ...podrá no haber poetas; pero siempre
> habrá poesía[87].

De allí que la poesía sea el "himno gigante y extraño", del cual sólo se podrán traducir cadencias aisladas, fragmentos. El poeta quisiera escribirlo, como dice en la rima I:

> ...con palabras que fuesen a un tiempo
> suspiros y risas, colores y notas[88].

O sea, comunicar lo indecible, lo inefable. La palabra es el obstáculo, "el rebelde, mezquino idioma" que no puede apresar esa realidad. Cernuda opina igualmente sobre la limitación de la palabra: "Es locura querer expresar lo inexpresable. ¿Puede decirse con palabras lo que es la llama y su divino ardor a quien no la ve ni la siente?"[89]. Y Bécquer, en consonancia, dice: "Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué *diáfanas*, qué ligeras, qué *impalpables* son las gasas de oro que *flotan en la imaginación* al envolver esas misteriosas figuras que crea y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto; si tú supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en su caos; si tú supieras..."[90].

Y Cernuda, a su vez, se plantea: "además, ¿cómo expresar con palabras cosas que son inexpresables?". Y previene acerca de su relatividad: "Las palabras están vivas, y por lo tanto traicionan, lo que expresan hoy como verdadero y puro, mañana es falso y está muerto. Hay que usarlas contando con su limitación, y procurar que no falseen demasiado, al traducirla, esta verdad intuida que a través de ella intentamos expresar. Al menos una parte de aquélla acaso puedan recibirla, y quedar impregnadas del significado que sólo al poeta le es dado insinuar: el misterio de la creación, la hermosura

---

84 CERNUDA, LUIS, "La música", en *Ocnos, op. cit.*, p. 108.

85 Id., *Tres narraciones, op. cit.*, p. 98.

86 Id., "La luz", en *Ocnos, op. cit.*, p. 161.

87 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 18.

88 Ibíd., p. 11.

89 CERNUDA, LUIS, "El amante", en *Ocnos, op. cit.*, pp. 117-118.

90 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Cartas literarias a una mujer*, en *Obras completas, op. cit.*, p. 624.

oculta del mundo"[91]. Y "¿de qué está hecha esta hermosura? —se pregunta Don Míster, el personaje de otra narración cernudiana, "El indolente"—. ¿Es el color, es la luz, es el perfume? Es todo eso y es mucho más; algo inefable que siento dentro de mí y que debe quedar ahí y morir conmigo"[92].

La rima XXXIV enumera, y casi en el mismo orden, los mismos atributos de la belleza:

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía[93].

Esta expresión es anterior a la palabra. Tanto Bécquer como Cernuda valorizan lo no expresado por el verbo humano como más pleno y significativo. Cernuda, en cuarteta de resabios becquerianos, asegura en *Como quien espera el alba:*

Mejor que la palabra,
El silencio en que duerme.
No la pasión: el sueño
Adonde está latente[94].

Mejor el silencio en que duerme la palabra, "como el pájaro duerme en la rama", y la nota duerme en las cuerdas, mejor lo latente porque antes de la música y el canto se halla la alta expectación de donde provienen. Así lo reconoce Cernuda:

Del hombre aprende el hombre la palabra
Pero el silencio sólo en Dios lo aprende[95].

Y en ese silencio o sosiego esperan los recuerdos para despertarse palabra poética. Esperan para llamar al poeta o ser llamados por él. Citemos nuevamente, para advertir otras significaciones, la estrofa ya transcripta:

Esperan tus recuerdos
El sosiego exterior de los sentidos
Para llamarte o para ser llamados,
Como esperan las cuerdas en vihuela
La mano de su dueño, la caricia
Diestra, que evoca los sonidos
Diáfanos, haciendo dulcemente
De su poder latente, temblor, canto.

Si bien las ideas de Wordsworth que Cernuda estimaba especialmente, traslucen en la estrofa las imágenes del arpa, ajustándose en forma paralela con el pensamiento de Bécquer sobre la creación poética, se reflejan en primer

---

91 CERNUDA, LUIS, "Palabras antes de una lectura", en *Poesía y literatura, op. cit.*, p. 201.

92 Id., *Tres narraciones op. cit.*, p. 46.

93 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rimas, op. cit.*, p. 63.

94 CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo, op. cit.*, p. 189.

95 Ibíd., p. 228.

plano [96]. Bécquer, en efecto, afirma: "...cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria...". Sólo escribirá en el "instante en que puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como una visión luminosa y magnífica" [97]. Este estado que, según José Pedro Díaz (y valga observar cuánto se adecua el comentario a la estrofa citada de Cernuda), "no es ya el de la sacudida emocional primera, sino una depurada resonancia en un alma ya aquietada pero extremadamente tensa, es el que propiamente caracteriza al poeta" [98]. Resonancia que es aquella memoria que "sólo a algunos seres les es dado guardar como un tesoro..." y es "la memoria viva de lo que han sentido". "Yo creo —añade Bécquer— que ésos son los poetas. Es más, creo que únicamente por eso lo son" [99].

Cernuda separa también en su tarea dos momentos: "Ahí tienes el trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego quehacer de esperar el advenimiento de la palabra" [100]. Porque su memoria es capaz de conferir vida mágica a los recuerdos:

Como el niño jugando
Con desechos del hombre,
Un harapo brillante,
Papel coloreado o pedazo de vidrio,
A los que su imaginación da vida mágica,
Y goza y canta y sueña
A lo largo de días que las horas no miden,
Así con tus recuerdos [101].

---

96 Cernuda inserta traducido en un ensayo sobre Wordsworth el pensamiento del poeta inglés al respecto: "El sentimiento es condición previa del poema: Toda buena poesía es 'desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos'. El poeta, sin embargo, no compone su poema bajo la influencia inmediata de aquellos sentimientos, sino más tarde, cuando son 'emoción recordada en tranquilidad'. Entonces, al contemplar la emoción pasada, se produce una reacción, y la serenidad va desapareciendo gradualmente, hasta despertarse nueva emoción análoga a la que antes se contemplaba en el recuerdo'. Mas para que el poema tenga valor es necesario que lo escriba alguien cuya sensibilidad sea superior a la común y además 'piense larga y profundamente', porque los pensamientos dirigen y modifican nuestros sentimientos pasados". (CERNUDA, LUIS, "William Wordsworth", en *Pensamiento poético en la lírica inglesa*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1958, pp. 48-49.) Acaso el mismo Cernuda puede explicarnos esta superposición de influencias que aflora en la estrofa que comentamos: "...si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto." ("Historial de un libro", *op. cit.*, p. 260).

97 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Cartas literarias a una mujer*, "Carta II, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 622-623.

98 DÍAZ, JOSÉ PEDRO, "Introducción", en BECQUER, G. A.: *Rimas, op. cit.*, p. LXXXIV.

99 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Cartas literarias a una mujer*, "Carta II", en *Obras completas, op. cit.*, p. 623.

100 CERNUDA, LUIS, *Variaciones sobre tema mexicano, op. cit.*, p. 46.

101 En "El retraído", en *La realidad y el deseo, op. cit.*, p. 247.

Y si Bécquer en la "Introducción sinfónica" aspira a vestir "aunque sea de harapos" a las criaturas de su fantasía, Cernuda, como el niño que juega con harapos, transformará los recuerdos

Con la fidelidad trasmutadora
De la imagen brotando en aguas quietas [102].

"Fidelidad trasmutadora" es también el influjo de Bécquer en Cernuda. Este reconoce la afinidad de su alma con la de aquél. Las impresiones, las imágenes, las intuiciones, los motivos, el vocabulario nos llevan a un ámbito común. Cernuda ha aprehendido al Bécquer más sustancial y perenne, ha rescatado su vigencia más allá del romanticismo y, consciente de esa adhesión profunda, la acentúa en sus moldes expresivos.

LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO

[102] Ibíd., p. 248.

ACTUALIZACION Y ACTUALIDAD DE LA LITERATURA CABALLERESCA

En estas últimas décadas del siglo XX, asistimos a un renovado interés por el género caballeresco que, después de su época de esplendor, durante centurias, pareció no despertar ya entusiasmo. En el Quinientos español, había sido lectura predilecta de escritores, de los que no sospecharíamos tales inclinaciones. Cierto es que se refieren a esas obras, en una suerte de "mea culpa". Los ejemplos son varios y conocidos: a fines del siglo XIV, el canciller Pedro López de Ayala, quien decía en su *Rimado de Palacio,* copla 163: "Plogome otrosi oir muchas vegadas / libros de devaneos, de mentiras provadas, / Amadis e Lançalote, e burlas escantadas, / con que perdi mi tienpo a muy malas jornadas"; más tarde, Santa Teresa, en su *Vida* [1]; Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua* [2]; también un escritor americano de igual época, nos brinda su juicio: Garcilaso de la Vega, el Inca, en el capítulo XXVII, del Libro Segundo de la *Historia de la Florida,* declaraba, "toda mi vida —sacada la buena poesía— fui enemigo de ficciones como son libros de caballerías y otras semejantes. Las gracias de esto debo dar al ilustre caballero Pedro Mejía, de Sevilla, porque con una reprehensión, que en la *Heroica obra de los Césares* hace a los que se ocupan en leer y componen los tales libros, me quitó el amor que como muchacho les podía tener y me hizo aborrecerlos para siempre" [3]. Y la "reprehensión" aludida es bien conocida [4]. Todos estos

---

[1] Al comienzo del capítulo segundo: "Paréceme que comenzó a hacerme mucho daño lo que ahora diré. [...] mi madre [...] era aficionada a libros de caballerías y no tan mal tomaba este pasatiempo como yo le tomé para mí, porque no perdía su labor: sino desenvolvíamonos para leer en ellos [...]. De esto le pesaba tanto a mi padre, que se había de tener aviso a que no lo viese. Ya comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y aquella pequeña falta que en ella vi, me comenzó a enfriar los deseos y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía, que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento" (*Obras,* Madrid, Apostolado de la Prensa, 1951, p. 12).

[2] En la parte séptima, los tacha de "mentirosos", "mentirosísimos", "son tan mal compuestos, assí por dezir las mentiras muy desvergonçadas, como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer", por lo que Marcio, el "curioso" de la lengua, pregunta: "¿Avéislos vos leído? Valdés. —Sí, que los he leído, Marcio. —¿Todos? Valdés. —Todos. Marcio. —¿Cómo es posible? Valdés. —Diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes, no me emplée en exercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, en las quales tomava tanto sabor, que me comía las manos tras ellas. Y mirad qué cosa es tener el gusto estragado: que si tomava en la mano un libro de los romançados en latín, que son de historiadores verdaderos, o a lo menos que son tenidos por tales, no podía acabar conmigo de leerlos" (*Diálogo de la lengua,* Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos. 1946, pp. 173-174).

[3] *Historia de la Florida,* México, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 1956, p. 112.

[4] "y en pago de cuanto yo trabajé en lo recoger y abreviar, pido ahora esta atención y aviso, pues lo suelen prestar algunos, a las trufas y mentiras de Amadís y de Lisuartes,

defectos, sin embargo, no impidieron que el mismo Emperador Carlos rogara al autor de un libro de caballerías que continuara la historia de su héroe, razón por la que Jerónimo Fernández escribió su *Tercera y Cuarta Partes del invencible príncipe don Belianís,* que se imprimió en Burgos, en 1579 [5], treinta y dos años después de la edición de la *Primera y Segunda Partes.*

Si nos detenemos y pensamos en la figura de Su Majestad, encontramos una serie de rasgos que más que históricos se nos ocurren surgidos de la literatura caballeresca: desde aquel Príncipe, que poco más que adolescente deja el brumoso Flandes natal (hasta el castillo de Gante donde nació, pudo haber sido el punto de partida de cualquiera de los castillos en la ficción novelesca); abandona los Países Bajos y arriba, después de once días de viaje marítimo, al puerto de Tazones, cerca de Villaviciosa, en la costa asturiana. Y llega a lugar extraño, de costumbres y lengua desconocidas, y casa con su prima Isabel, la princesa cuya fama de lúcida belleza había trascendido las fronteras de Portugal y de España. Y de sus bodas fastuosas quedan tantos testimonios —de fiestas de toros, de juegos de cañas, de torneos...— que para describirlas, parece que el historiador hubiera cedido su pluma al creador de una novela de caballerías. Ese príncipe Carlos primero, rey y emperador después, es padre de un infante que misteriosa y alejadamente es criado y celosamente atendido hasta que su progenitor —nuevo Perión— lo recibe y reconoce. Así, don Juan de Austria, el hijo de un verdadero caballero, no será un bastardo más de una familia real, sino un auténtico Amadís, cuyo destino glorioso habría de culminar en Lepanto, "la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros", según las palabras cervantinas del prólogo a las *Novelas Ejemplares* [6]. La hermosísima

---

y Clarianes, y otros portentes; que con tanta razón deberían ser desterrados de España, como cosa contagiosa y dañosa a la república, pues tan mal hacen gastar el tiempo a los autores y lectores de ellos. Y lo que es peor, que dan muy malos ejemplos e muy peligrosos para las costumbres. A lo menos, son un dechado de deshonestidades, crueldades y mentiras, y según se leen con tanta atención, de creer es que saldrán grandes maestros de ellas. A lo menos al autor de semejante obra no se le debe dar crédito alguno, y tengo por dificultoso, que sepa decir verdad, quien un libro tan grande haya hecho de mentiras, después de la ofensa que ha hecho a Dios, en gastar su tiempo y cansar su ingenio en las inventar, y hacerlas leer a todos, y aun creer a muchos. Porque tales hombres hay que piensan que pasaron así, como las leen e oyen, siendo como son las más de ellas cosas malas profanas y deshonestas. Abuso es muy grande y dañoso, que entre otros inconvenientes, se sigue de grande ignominia y afrenta a las crónicas e historias verdaderas permitir que anden cosas tan nefandas a la par con ellas. He querido hacer aquí esta breve digresión, en este propósito, porque deseo muy mucho el remedio de ello y si pensase que lo había de ver hablara muy más largo, que campo y materia había bastante para ello" (*Apud* THOMAS, HENRY, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas,* Madrid, CSIC, 1952, pp. 121-122. Puntuación, acentuación y modernización son nuestras).

[5] En su Prólogo leemos: [...] auer / agradado tanto a la Magestad de Carlos quinto inuletissimo / Emperador y señor nuestro la primera y segunda parte, que gusto de / oyrla diversas vezes dio causa a quel Auctor que fue el Licencia / do Fernandez mi hermano escriuiesse tambien tercera y quarta" (en *Tercera y quarta parte del imbencible principe / don Belianis de Grecia, en que se cuenta la libertad / de las princessas que de Babilonia fueron lleuadas. / Con el nascimiento y hazañas del no menos vale / roso principe Belfloran de Grecia su hijo,* Impresso en Burgos. Pedro de Santillana, en este año de 1579. OESTERR-NATIONAL BIBLIOTHEK 40 R 31, f. 2r.).

[6] Cervantes consideraba un privilegio haber participado en aquella jornada "militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria", batalla en la que, por otra parte, "perdió [...] la mano yzquierda de un arcabuçazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa", decía en dicho prólogo. (*Novelas Exemplares.* Tomo I, Ed. de Schevill y Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922, p. 21).

estatua yacente de Don Juan de Austria, en lugar privilegiado del Panteón Real de San Lorenzo del Escorial, aún incita a la meditación... Sabemos que Carlos protagoniza múltiples acciones heroicas y cumple a la perfección los tres aspectos (estadista-guerrero-cazador) que destacara Garcilaso, el toledano, en su Egloga primera, si bien referidos circunstancialmente a Don Pedro de Toledo, el virrey de Nápoles, su protector [7]. Muchos ejemplos iconográficos nos lo documentan: en los famosos retratos de Tiziano, a caballo, lanza en ristre, como cualquier Palmerín, Esplandián, Primaleón; o aquel su predilecto Belianís de Grecia, que vio la luz durante ese mismo año de 1547, en que el Emperador aparece inmortalizado, en la batalla de Mühlberg, victorioso sobre los protestantes; podemos también imaginarlo como cazador en las *Cacerías* de Cranach; otra vez, cual "fiero Marte", en los tapices magníficos de Capodimonte, que celebran el triunfo de Pavía, nueva ocasión donde se manifestó su generosa nobleza: Francisco I era su prisionero, luego habría de recobrar la libertad, gracias a su merced, y con promesas, que el rey francés olvidaría en cuanto pisara sus dominios... Finalmente, vemos a Carlos, como un caballero literario más; después de su abdicación en 1555, deja la mundanidad de la corte y se recluye en el Monasterio de Yuste, preparándose para bien morir, como ocurre el 21 de setiembre de 1558.

Realidad y ficción interfieren sutilmente y, como siempre, no es fácil fijar sus límites, pero ahora haremos una serie de consideraciones sólo acerca de la ficción, la literaria, y muy específicamente: de la ficción caballeresca. Dentro de ella, conviene aceptar la división hecha por uno de los máximos especialistas en el tema, el Prof. Martín de Riquer: el grupo de los "libros de caballerías" y el de las "novelas de caballerías". En su obra ya clásica, *Caballeros Andantes españoles*, distinguía las narraciones al estilo de *Amadís de Gaula*, con numerosos "elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos y gigantes desmesurados, edificios construidos por arte de magia, exageradísima fuerza física de los caballeros, ambiente de misterio, etc.)", con la acción ubicada "en tierras lejanas y en un remotísimo pasado", que configuran los "l. de c.", de las ejemplificadas por *Tirant lo Blanc*, que "carece de elementos maravillosos, tiene un protagonista muy fuerte y muy valiente, aunque siempre dentro de una medida humana, transcurre en tierras conocidas y perfectamente localizables, en tiempo próximo y ambiente inmediato y los nombres de muchos de los personajes de la ficción corresponden a personajes reales que vivieron en el siglo XV en Valencia, Inglaterra, Francia, Italia y el Imperio Bizantino" [8], que constituyen las "n. de c.".

A los componentes de esos dos grupos, podríamos añadir ciertas características que recientemente se señalaron en una tesis, aún inédita: el Prof. Curto Herrero, al estudiar la *Estructura de los libros de caballerías españoles* [9], sugería que en ellos, el héroe representa el "*poder* hacer" mientras que

---

[7] "Tú, que ganaste obrando / un nombre en todo el mundo, / y un grado sin segundo, / agora estés atento, solo y dado / al ínclito govierno del estado, [...] resplandeciente, armado, / representando en tierra el fiero Marte; [...] andes a caça, el monte fatigando /en ardiente ginette que apressura / el curso tras los ciervos temerosos, / que en vano su morir van dilatando" (*Obras Completas con comentario*. Edición crítica de Elias Rivers. Ohio State University Press, 1974, pp. 266-267).

[8] RIQUER, MARTÍN DE, *Caballeros andantes españoles*. Madrid, Espasa-Calpe,, Austral, 19337, p. 11.

[9] *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*. Tesis doctoral presentada por Federico Curto Herrero. Dirigida por el catedrático Francisco Yndurain

en las novelas de caballerías se muestra el "*saber* hacer", condición que empalma con otra de la misma vertiente: la aparición de la "estrategia militar" en las "n. de c.".

Fundamentalmente es, y lo repetimos, su falta de elementos fantásticos y su realismo, que peculiariza a estas últimas. Conviene releer el juicio del cura, en el capítulo VI del *Quijote*, casi terminado "el donoso escrutinio" de la biblioteca de Alonso Quijano: "¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos [...]. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen" [10]. Es decir que, en suma, lo que había gustado a Cervantes es su verosimilitud, rasgo muy valorado por el gran escritor que no sólo en el *Quijote* sino en varios lugares de su obra, se encarga de hacer creíble toda situación o conflicto [11].

Si adoptamos el criterio de la división en el seno de la literatura caballeresca, la revisión de la librería de Don Quijote empieza por un ejemplo de "l. de c.": *Amadís* y concluye con un representante de la "n. de c.": *Tirante*. Con respecto a *Amadís*, sabido es que Cervantes, equivocadamente lo consideraba el iniciador de la serie nefasta y, por ello, el cura quiere que también sea el primero en ser castigado: "según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen déste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin escusa alguna, condenar al fuego". Sin embargo, *Amadís* alcanzará el perdón y no padecerá la muerte, como peculiar hereje: "No, señor —dijo el barbero—, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar. —Así es verdad —dijo el cura—, y por esa razón se le otorga la vida por ahora" [12]. Teníamos noticia de lo que se da en considerar el *Amadís* primitivo; mencionado en aquellos versos del Canciller López de Ayala y también en otros de Pedro Ferrus: "Amadís el muy fermoso / las lluvias e las ventiscas / nunca las falló ariscas / por leal ser e famoso / sus proezas fallaredes / en tres libros e diredes / que le Dios dé santo poso" [13]. Luego, hace ya más de dos décadas, el hallazgo ocasional

---

(en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid). Madrid, 1976. Al cuidado de la Fundación March, nº 6408.

[10] CERVANTES, MIGUEL DE, *Obras Completas. I. Don Quijote de la Mancha*, ed., introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1962, p. 76.

[11] Haciendo un pequeño inciso, recordemos que, por ejemplo, en el *Coloquio de los perros*, la presunta transgresión a esa norma de verosimilitud —ya que los perros hablan, hay un coloquio entre dos irracionales, etc.— no llega a ser tal, pues quien ha descripto la escena es un soldado enfermo, que "creyó ver", a quien "le pareció oir"; que, divisó a Cipión y Berganza, desde su cama de convaleciente, entre fiebres y sudores... ¿Fue un sueño? El Alférez Campuzano ¿tuvo una alucinación, producto de su mal? Cada contestación es posible, como en los tantos interrogantes que Cervantes sigue proponiéndonos. La ambigüedad ha sido voluntaria, de modo que, aneja a la obra de arte, no puede quebrarse.

[12] Ob. cit., pp. 70-71.

[13] En *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Edición crítica de José María Azáceta. II. Madrid, CSIC, 1966, p. 663.

de tres fragmentos [14] permitió asegurar la existencia de un *Amadís* manuscrito, de letra de la primera mitad del siglo XV. De cualquier modo, casi con seguridad puede afirmarse que Cervantes manejó la edición de Zaragoza de 1508 o una anterior, tal vez de hacia 1496. Pero, hoy sabemos que, para esos años, ya se habían publicado algunos ejemplos de literatura caballeresca: justamente, el mismo *Tirante* había aparecido en su original catalán en 1490, aunque Cervantes lo conocía a través de la traducción castellana de 1511. Y también se había impreso la *Historia del Caballero Zifar*, escrita en el siglo XIV...[15]. ¿Qué habrá leído Cervantes? Conjeturas aparte, interesa insistir: el principio y el fin del escrutinio nos ponen ante *Amadís* y *Tirante*, y puede ser oportuno catalogar los rasgos caracterizadores del género, específicamente en estas obras.

Sabemos que, en general, el héroe tiene un *nacimiento misterioso*, llega al mundo con magníficas dotes, su vida es extrañamente guardada y a esa circunstancia se une el *nombre*, que se relaciona, pues, con su extraño origen, y las distintas *pruebas* y *señales* que se acumulan y que después harán posible la anagnórisis, que permitirá la iniciación de una etapa dichosa para los personajes. Así, en *Amadís de Gaula* [16], en *Palmerín de Olivia* [17], también en

---

14 Analizados por Rodríguez Moñino, en "El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*" y estudiados por Lapesa, en "El lenguaje del *Amadís* manuscrito" y por Millares Carlo, en "Nota paleográfica sobre el ms. del *Amadís*", trabajos estos publicados en *BRAE*, Madrid, XXXVI, 1956.

15 Alrededor de esta obra, giran las preguntas: ¿por qué no se menciona en el *Quijote*? ¿Realmente, su autor no la leyó? ¿No puede relacionarse la figura de Sancho con la de Ribaldo, el escudero de Zifar? Márquez Villanueva, en su libro sobre las *Fuentes literarias cervantinas*, ha vuelto a plantear el problema de la génesis de Sancho, ratificando la opinión de Riquer: "Es innegable que entre ambos tipos existen ciertas analogías, principalmente por ser los dos de baja extracción y sentir profundamente la fidelidad a su señor, pero deducir de ahí que el escudero de Zifar sea un modelo del de don Quijote es exagerar gratuitamente". Cervantes tal vez pudiera haberlo conocido, pero lo cierto es que "ningún pasaje concreto del *Zifar* ha dejado huella en el *Quijote*" (Madrid, Gredos, 1973, p. 24).

16 "Hauía en aq*u*el palacio del rey Garínter vna cámara apartada, de bóueda, sobre sobre vn río q*u*e por ella passaua, y tenía vna puerta de fierro pequeña por donde algu*n*as vezes al río salía*n* las do*n*zellas a folgar, y estaua yerma q*u*e en ella no albergaua ningu*n*o, la q*u*al por co*n*sejo de Darioleta, Elisena a su padre y madre para reparo de su mala disposici*ó*n y vida solitaria, que siempre procuraua tener, demandó, y para rezar sus horas sin q*u*e de ningu*n*o estoruada fuesse, saluo de Darioleta, q*u*e sus dole*n*cias sabía, q*u*e la siruiesse y la aco*m*pañasse, lo q*ual* ligerama*n*te por ellos le fue otorgado, creye*n*do ser su inte*n*ción solama*n*te reparar el cuerpo co*n* más salud, y el alma co*n* vida más estrecha, y diero*n* la llaue de la puerta pequeña a la do*n*zella,, q*u*e la guardasse y abriesse q*u*ando su fija por allí se quisiesse solazar. Pues aposentada Elisena allí donde oydes co*n* algo de más desca*n*so por ser ver tal lugar, q*u*e a su paraçer antes allí q*u*e en otro algún su peligro reparar podía, ouo co*n*sejo con su do*n*zella qué se faría de lo q*u*e pariesse. /.../ Como esta donzella muy sesuda fuesse, y por la merced de Dios guiada(quiso antes de la priessa tener el remedio. Y fue assí desta guisa: q*u*e ella ouo quatro tablas ta*n* grandes, que assí como arca vna criatura con sus paños encerrar puidesse, y ta*n*to largo como vna espada, y hizo traer ciertas cosas para vn betú*n* con que las pudiesse juntar, sin q*u*e en ella ningu*n*a agua entrasse, y guardólo todo debaxo de su cama sin q*u*e Elisena lo sentiese, fasta q*u*e por su mano junto las tablas co*n* aq*u*el rezio betú*n*, y la fizo ta*n* ygual, y ta*n* bie*n* formada como la fiziera vn maestro. Ento*n*ces la mostró a Elisena, y dixo: —¿Para q*u*é vos pareçe q*u*e fue *esto* fecha? —no sé —dixo ella. —Saberlo heys —dixo la do*n*zella— quando menester será. [...] quiso el Señor poderoso q*u*e sin peligro suyo vn fijo pariesse, y tomándole la donezlla en sus manos vido q*u*e era fermoso si ventura ouiesse, mas no tardó de poner en esecución lo q*u*e conuenía según de antes lo pensara, y emboluióle en muy ricos paños, y púsolo

Palmerín de Inglaterra[18]... En cambio, en el caso de *Tirante*, con la tendencia no idealizante señalada para las "n. de c.", el héroe surge ante el ermitaño, que ha sido, en verdad, auténtico protagonista de la primera parte de la obra, y que es el conde Guillem de Varoic. Tirant, simplemente se presenta: nada extraordinario se ha dicho antes de él, ni se dirá después; con len-

---

cerca de su madre, y traxo allí el arca que ya oystes, y díxole Elisena: —¿Qué queréys fazer? —Ponerlo aquí y lançarlo en el río —dixo ella—, y por ventura guareçer podrá. [...] La donzella tomó tinta y pergamino, y fizo vna carta que dezía: "Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey". Y sin tiempo dezía ella porque creya que luego sería muerto, y este nombre era allí muy preciado porque así se llamaua vn santo a quien la donzella lo encomendó. Esta carta cubrió toda de cera, y puesta en vna cuerda ge la puso al cuello del niño. Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera quando della se partió, y metiólo en la misma cuerda de la cera, y ansí mesmo poniendo el niño dentro en el arca le pusieron la espada del rey Perión [...] puso la tabla encima tan junta y bien calafateada que agua ni otra cosa allí podría entrar, y tomándola en sus braços y abriendo la puerta la puso en el río y dexóla yr; y como el agua era grande y rezia, presto la passó a la mar, que más de media legua de allí no estaua. A esta sazón el alua parescía, y acaesció vna fermosa marauilla, de aquellas que el Señor muy alto quando a él plaze suele fazer: que en la mar yua vna barca en que un cauallero de Escocia yua con su muger, que de la pequeña Bretaña lleuaua parida de vn hijo que se llamaba Gandelín y el cauallero hauía nombre Gandales [...] vieron el arca que por el agua nadando yua [...] El cauallero tomó el arca y tiró la cobertura y vio el donzel que en sus braços tomó y dixo: éste de algún buen lugar es. Y esto dezía él por los ricos paños y el anillo y la espada, que muye fermosa le paresció [...] y guardando aquellas cosas rogó a su muger que lo fiziesse criar [...] llegaron a vn castillo suyo [...] donde fizo criar el donzel como si su hijo propio fuesse, y así lo creyan todos que lo fuesse". (*Amadís de Gaula*. Edición y anotación por Edwin B. Place, t. I, Madrid, CSIC, Instituto "Miguel de Cervantes", 1959, pp. 22-23-24).

[17] "Griana parió un fijo, el más fermoso que dezir se vos podría. Tolomestra lo tomó muy prestamente y embolvióio en muy ricos paños. E primero que esto fiziesse lo miró a un blandón que encendido tenía e vídolo tal que la fizo maravillar y aver mucha piedad por no nascer aquella criatura tan fermosa en tiempo que se pudiera criar como él merescía; [...] e mirándolo vídole en el rostro, en el lado derecho, una señal negra a manera de lunar e era redonda; ésta guardá ella en su coraçón [...] Cardín tomó al niño e cavalgó muy apriessa encima de un cavallo que ensillado tenía e salió fuera de la cibdad e fuese por donde el cavallo lo quiso levar. E andovo la mayor parte de la noche sin saber adónde yva, como él levava mucho cuydado e tristeza por no saber qué fiziesse de aquella criatura, que de grado la salvara si pudiera [...] se convino de dexarlo a la ventura que Dios le diesse. E fallándose en una muy gran montaña en que havía muy espessas matas, dexólo allí encima de un árbol [...] Aquella montaña adonde dexó al fijo de Griana se llamava en aquella tierra Olivia, y era una jornada pequeña de Costantinopla. Y en aquella montaña vivía un colmenero, el qual era muy rico e tenía grandes lavores fechas en ella, en que havía muchas palmas e olivas e otros árboles de diversas maneras; allí criava él muchos ganados e tenía muchas colmenas. El qual se llamava Geraldo e era hombre muy diligente en todas las cosas [...]. El acaesció que el día antes que Griana pariesse, que su muger d'este Geraldo parió un fijo, el qual se le murió luego; e d'esto hovo Geraldo e su muger gran pesar [...] e yva muy triste por la muerte de su hijo; e yendo ansí oyó al niño llorar muy flacamente como aquel que no havía mamado después que nasció. Geraldo fue muy maravillado e anduvo catando a todas partes fasta que lo halló encima de una oliva que allí havía muy grande, e fue corriendo a tomarlo [...] porque lo falló entre las palmas e olivas púsole nombre Palmerín. E assi lo amava como si fuera su fijo; e su muger ansimismo, especialmente desque lo vido tan fermoso." (*El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. Testo critico a cura Di Giuseppe Di Stefano. Università di Pisa, 1966, pp. 36-37-38-39).

[18] "porque también ya el tiempo era llegado, parió dos hijos tan crecidos y hermosos, que en aquella primera hora parecía que daban testimonio de lo que después hicieron [...] Pusieron nombre al que nació primero Palmerín, que después se llamó de Inglaterra y al segundo, Florián del Desierto, así porque la floresta en que naciera se llamara del Desierto, como por ser en tiempo que el campo estaba cubierto de flores; él en sí tan hermoso, que el nombre parecía digno de él, y él no del nombre" (*Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra*, Madrid, Miraguano, 1979, p. 24).

guaje sencillo se explica el origen del apodo [19]. Las circunstancias tampoco son insólitas en otra obra, que Riquer une a las novelas de caballerías: *Curial e Güelfa*, de autor ignorado por nosotros, que la compuso entre 1443 y 1460 [20].

Creemos que los pocos ejemplos aducidos bastan para señalar estas primeras diferencias entre ambas vertientes. El personaje principal será hecho caballero —la expresión "ordenar caballero" aparece desde 1098 y se aplicó a quien habría de ser Luis VI [21]— en una *ceremonia* que debemos comentar. Vemos la situación en *Amadís de Gaula* [22], en *Palmerín de Olivia* [23], que

---

19 "Gentilhom, prec-vos per vostra cortesia e gentilesa que em vullau dir lo vostre nom, e com sou en aquest desert vengut ni per quins negocis [...] Pare reverent, puix a la santedat vostra plau tant saber mon nom, jo só molt content dir-lo-us. A mi dien Tirant lo Blanc, per ço com mon pare fon senyor de la Marca de Tirània, la qual per la mar confronta ab Anglaterra, e ma mare fon filla del duc de Bretanya e ha nom Blanca; e per ço volgueren que jo fos nomenat Tirant lo Blanc." (Martorell e Galba, *Tirant lo Blanc*, I, Pròleg i text de Martín de Riquer, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 170).

20 "Fonch ja ha lonch temps, segons yo he legit, en Cathalunya, un gentil hom [...] lo qual fonch dotat més de seny e de gràcia de les gents que no de aquells béns que als homes a ús comun la fortuna comana, car solament era senyor d'una casa baxa. [...] E havent una molt bellisima dona per muller, appellada Honorada, desenvolupts dels tràfechs mundanals, pobrement e honesta vivien [...] E jatsia en lo seu jovent no haguessen haüts fills, mostre senyor Déu los en volgué consolar en la sua vellesa, e sí-ls dona un fill, lo qual appellaren Curial, creatura segons la sua massa tendra edat pus bella que altre e ab ell lo pare e la mare vivien tant contents, axí com aquells qui molt l'avien desijat, que deccosa altra en lo món pus contents, non porien ésser." (*Curial e Güelfa*. I. Barcelona, Barcino. Els nostres classics, 1930, pp. 20-21).

21 *Apud* COHEN GUSTAVE: *Histoire de la Chevalerie en France au Moyen Age*. Bibliothèque d'Études Historiques, Paris, Masse, 1949, p. 14.

22 "Fuese el Donzel a la capilla y armóse de sus armas todas, saluo la cabeça y las manos, y hizo su oración ante el altar, rogando a Dios que assí en las armas como en aquellos mortales desseos que por su señora tenía le diesse vitoria. Desque la reyna fue a dormir, Oriana y Mabilia con algunas donzellas se fueron a él por le acompañar; y como Mabilia supo que el rey Perión quería caualgar, embióle dezir que la viesse ante. El vino luego, y díxole Mabilia: —Señor, hazed lo que os rogare Oriana, hija del rey Lisuarte. El rey dixo que de grado lo haría, que el merescmiento de su padre a ello le obligaua. Oriana vino ante el rey, y como la vio tan hermosa bien creya que en el mundo su yguay no se podría hallar, y dixo: —Yo es quiero pedir vn don. —De grado —dixo el rey— lo haré. —Pues hacedme esse mi Donzel cauallero. Y mostróselo, que de rodillas ante el altar estaua. El rey vio el Donzel tan hermoso que mucho fue marauillado, y llegándose a él dixo: — Queréys recebir orden de cauallería? —quiero —dixo él. —En el nombre de Dios, y El mande que tan bien empleada en vos sea y tan crescida en honrra como El os cresció en fermosura; y poniéndole la espuela diestra, le dixo: —Agora soys cauallero y la espada podéys tomar. El rey la tomó y diógela, y el Donzel la ciñó muy apuestamente. Y el rey dixo: —Cierto este acto de os armar cauallero según vuestro gesto y apariencia con mayor honrra lo quisiera auer fecho. Mas yo espero en Dios que vuestra fama será tal que dará testimonio de lo que con más honrra se deuía hazer" (ob. cit., p. 45).

23 "—dixo Palmerín—, que lo que querría es ser cavallero de mano de mi señor Florendos e que vos gelo pidiéssedes por merced [...] —respondió Florendos— a mí me plaze de fazeros cavallero. Palmerín fincó las rodillas e besóle las manos e díxole que a otro día él vendría armado, porque aquella noche él velaría las armas. —Ansí lo fazed —dixo Florendos, y estóvolo mucho mirando e quanto más lo mirava mejor le parescía. E tomóle tanto amor, como aquel que era su padre, que no lo quisiera apartar de sí [...] E ya que Florendos se quería yr a dormir, mandó traer a un donzel suyo las armas que fueron de Guamezir, fijo del Soldán de Babilonia [...] e dixo: [...] E quiero que las ayáys vos porque soys el más fermoso que yo nunca vi [...] Frinato lo armó luego de la muy fuerte e rica loriga de Guamezir e fuesse con él a la capilla porque velasse aquella noche las armas. [...] E como otro día Florendos se levantó, fuesse a la capilla e dixeron la missa [...] entró una donzella en la capilla e traya un yelmo muy rico en las manos e un escudo de un muy fuerte e limpio

ofrece semejanzas con la obra fundacional: el propio padre ordena al joven y ambos ignoran la identidad ajena. Puede agregarse el ejemplo de *Palmerín de Inglaterra* [24], y el de *Belianís de Grecia* [25], entre otros.

En los "l. de c.", pues, el protagonista vela sus armas, nobles doncellas lo acompañan y un rey valeroso le calza espuelas o le da la pescozada [26]. Y renovamos nuestra afirmación anterior acerca de los límites tan indecisos entre realidad y ficción evocando ahora aquellas imágenes articuladas de Santiago Apóstol, sedente, con la espada en la diestra, dispuesto a armar caballero a quien no tuviera superior en la tierra, digno de investirlo. Recordamos, muy particularmente, una del siglo XIII, que se conserva en el Monasterio de las Huelgas, en las afueras de Burgos, de la que se dice que ordenó a Alfonso Onceno. Esta ceremonia, que se incluía en la ficción y que se efectuaba en la realidad, nos lleva a meditar en sus orígenes, cuando ser caballero era pertenecer a una orden militar. Se conserva un curioso documento: "en 1247, *Magnum Belgii Chronicon*, le roi de Bohème adoube ainsi Guillaume de Hollande: "En l'honneur du Dieu tout-puissant, je t'adoube chevalier et je t'admets dans notre confrérie. Mais souviens-toi que le Sauveur du monde a été pour toi souffleté devant le pontife Anne, moqué et battu de verges devant le juge Pilate, couronné d'épines devant le roi Hérode, dépouillé de ses

---

azero [...] E tomó Florendos la espada que fuera de Guamezir, que era muy rica, e fizo cavallero con ella a Palmerín e después besólo en el rostro e díxole: —¡Quiera Dios, mi verdadero amigo, que yo vea aquel día que tan bueno havéys de ser e ansimesmo vea las vuestras cavallerías, que tan grandes han de ser!" (Ob. cit., pp. 54-55-57-59).

[24] "Tanto tiempo el infante Palmerín se crió en casa del emperador de Grecia, su abuelo, que ya era en edad para ser caballero, y tan amado y estimado de todos por sus buenas costumbres, como después fue temido de sus enemigos por su persona [...] el emperador [...] quísole hacer caballero [...] ordenó de juntamente con él, darla a todos los donceles que en su corte andaban, que eran muchos, y algunos de ellos eran príncipes e infantes, y concertóse que el día de esta ceremonia tornasen contra los caballeros que en la corte al presente se hallasen, porque esto hacía el emperador para experiencia de las cosas que de Palmerín esperaban. Y mandóles aparejar para el día de Pascua de flores, y luego ordenaron cadalsos suntuosos en el campo a donde habían de ser los torneos, [...] Los noveles velaron sus armas en la capilla, víspera de Pascua, y venido el día, el emperador y la emperatriz y Gridonia oyeron misa, la cual se dijo con gran solemnidad, y acabada, hizo por su mano caballero al infante Palmerín de Inglaterra primero que a otro ninguno. El rey Frisol de Hungría, que allí se halló, le calzó la espuela, y la hermosa infanta Polinarda le ciñó la espada, porque el emperador lo quiso así para más obligarle a sus hechos. Y él lo tuvo en tanto, que acordarse de esto en muchos peligros le dio nuevo esfuerzo". (Ob. cit., pp. 50-51).

[25] "y llegándose a los caualleros (el emperador) fue dellos y de la infanta aurora muy graciosamente recebido y auiendole tornado a suplicar los caualleros lo que con la donzella le inbiaran a dezir se apearon todos y luego el emperador auiendoles tomado juramento los armo caualleros y la infanta aurora ciño la espada al príncipe Belianis y el cauallero nouel que del castillo saliera la ciño al principe Arsileo lo qual acabado ellos quedaron con tanto plazer que no se hecharon menos los instrumentos que para regozijar tales fiestas suele auer" (*Libro Primero del valeroso e inuencible Principe don Belianis de Grecia hijo del Emperador don Belanio de Grecia. Burgos,* 1547, f. 7 v. R-i-113. Bca. Nacional de Madrid).

[26] Recordemos cuán presente tenía todo esto Don Quijote y qué dolorosa es para el lector esta primera confrontación entre la realidad quijotesca y la ajena: antes de ser armado caballero, Cervantes finaliza el capítulo II, así: "Estando en esto llegó acaso a la venta un castrador de puercos y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las rameras damas y el ventero castellano del castillo; y con esto daba por bien empleada su determinación y salida" (Ob. cit., I, 2, p. 47).

vêtements devant le peuple et suspendu à la croix. Souviens-toi de ses opprobres, accepte sa croix et n'oublie pas que tu as sa mort à venger"[27]. Es decir que, se señalaba al caballero novel cada paso, cada instante de la Pasión del Señor, cuyas reliquias iría a recobrar a Tierra Santa, en guerra santa —estas palabras son de 1247 y la última Cruzada es de 1270—, para que estas injurias que se enumeran, todo el escarnio y sacrificio que culminó con la Crucifixión, no fuera olvidado puesto que debía ser vengado: "n'oublie pas que tu as sa mort à venger". Y, pequeñísimo símbolo de tortura o de flagelación, pudo haber sido inicialmente la pescozada y aun el espaldarazo.

Las "n. de c.", en cambio, a veces, no incluyen la ceremonia de la investidura o lo hacen muy escuetamente. El mejor ejemplo es *Curial e Güelfa*, que muestra varios casos, con estas características[28]. En otras, sin embargo, se atribuye a tal acto notable importancia; así ocurre en *Tirant*. Martorell no cae en el estereotipo más o menos pueril de los "l. de c.", ni elude la circunstancia sino que jerarquiza el instante más importante en la vida del caballero, punto de partida irreemplazable. Y allí la técnica del artista es sumamente original, apuntando ya ciertas notas que han de configurar el tan mentado realismo de la obra[29]. La originalidad de *Tirant lo Blanc* comienza a resaltar.

Todo ejemplo de literatura caballeresca nos propone la serie ininterrumpida de *hazañas* de un héroe, que evocan aquellas palabras de *La gitanilla:* "Señora doncella, respondió Preciosa [...] que yo bolueré y le diré más venturas y aventuras que las que tiene un libro de caballerías"[30]. El caballero,

---

27 *Apud* LABUSQUETTE, ROBERT DE, *Les Béatrices,* París, Picard, s/d, p. 15.

28 "Curial s'aturà e mirà vers aquella part on l'emperador era, e anà envers ell, e, ficant lo genoll, lo requirí quel fes cavaller. L'emperador devallà en una de les scales de la sua loja, e, acostantse Curial, lo féu cavaller. E com se'n fonch tornat dix als prínceps e senyors qui de prop li staven: —Certes yo crech que he fet cavaller lo pus bell gentil home que yo jamés vées [...]" (ob. cit., I, p. 73).

29 "El lo primer a qui lo rei donà d'orde de cavallería fon a Tirant lo Blanca, e lo primer qui féu armes fon ell. Aquell dia, senyor, ell ajustà tot lo seu estat de gentilshòmens de donzelles, e enaren al cadafalla on lo Rei havia ordenat de fer los cavalles; trobam les portes tancades e tocam a la porta grans colps; aprés, passat bon espai, los reis d'armes se feren sobre la porta alt del cadafal, e digueren: «Què és lo que voleu?». Digueren les donzelles: «Gentilhom tenim qui vol rebre l'ordre de cavalleria e demana cavalleria, puix és digne e mereixedor de rebre-la". Prestament obriren les portes e tos los qui pujar volgueren, pujaren alt. Com foren en mig d'una gran sala, feren seure lo gentilhom en una cadira tota d'argent, que era coberta de canemàs verd, e alli examinaren-lo si era per a rebre l'orde de cavalleria, ni de ses costumes, e si era coixo o afollat d'algú de sos membres per què no fost dispost per entrar en batalla; e trobant-lo tal com esser devia, e rebuda informació de testimonis dignes de fe, venia l'Arquebisbe d'Anglaterra revestit com a diaca, ab lo missal obert en les mans, e venia davant lo gentilhom, e aquí present lo Rei e tots los altres que allí eren, deia-li semblants paraules. «—Vós, gentilhom, qui rebeu l'orde de cavalleria, ¿jurau a Déu e als sants quatre Evangelis de no venir en neguna manera contra lo molt alt e molt excellent rei d'Angleterra[...]». «Fet lo jurament, dos grans senyors, los majors que allí eren, lo prengueren per los braços, e portaren-lo davant lo Rei, e lo Rei li posà l'espasa sobre lo cap e dix: «Déu te faça bon cavaller e mon senyor Sant Jordi». E besà'l en la boca. Aprés vengueren set donzelles, vestides de blanc, significant los sets goigs de la verge Maria, e cenyiren-li l'espasa; aprés vengueren quatre cavallers, los majors en dignitat que allí es trobaren, e calçaren-li los esperons, significant los cuatre evangelistes; aprés venc la Reina e pres-lo de l'un braç, e una duquesa de l'altre, e així el portaren fins a un bell estrado, e posaren-lo en la cadira real; aprés lo Rei s'asigué a l'una uart e la Reina a l'altra, e totes les donzelles e los cavallers baix, entorn d'ell. Aprés portaren la collació molt abundosament. E aquest orde, senyor, han servat a tots los qui es són fets cavallers" (ob. cit, I, pp. 210-211 y 212).

30 Ob. cit., pp. 52-53.

en efecto, vive proezas sin cuento; las imágenes generalmente auditivas abren la aventura: el caballero oye el grito desgarrador de la doncella en apuros o los gemidos de la dueña abandonada o, en otra ocasión son los sollozos de una adolescente lo que lastima sus oídos. Difícilmente *ve* una escena apremiante; *oye,* en cambio, un pedido de socorro, iniciación obligada de una situación caballeresca. Y la aventura típica de un "l. de c.", sabemos que siempre cuenta con *elementos extraordinarios* que hacen al protagonista casi inmortal: magos, encantadores, doncellas multiformes, acuden en su auxilio, con sus redomas, conjuros y filtros. La "n. de c.", también en este aspecto mantiene mayor sobriedad y, prácticamente, estos ingredientes —en *Tirante,* en *Curial*— no existen. La aventura implica, además, el tópico del *duelo* caballeresco y el del *torneo;* en ocasiones, motivando la situación, o como cierre feliz, surgirá el viejísimo tópico de las *fiestas,* con lo que se satisface la necesidad escapista del público, tanto de los libros como de las novelas de caballerías.

La peripecia gira en torno a un caballero, prototipo de valentía, hermosura y virtud, que ofrecerá esas hazañas infinitas a su señora y al noble de quien depende, su señor. Este doble quehacer constituye el *servicio caballeresco* que, en el primer caso, se vincula con el amor inalterable que profesa a su dama, amor que surge siempre por la mirada:[31] lenguaje de los ojos tan importante en el código caballeresco. Los futuros padres de Amadís, por ejemplo, son presa de ese sentimiento y la descripción de esta situación, en la introducción al *Amadís de Gaula,* puede considerarse modelo imitado en multitud de obras del género. Al nacimiento del amor, surgido por la mirada y la promesa de servicio del caballero, se une el tópico de la *hèrida de amor,* que también Perión sufre, como, a su hora, Amadís, unido a todo tipo de sobresaltos.[32] Vinculado con ellos, se da otro tópico de la literatura caballeresca, de muy lejana procedencia clásica: los *sueños présagos,*[33] junto a un elemento

---

[31] Sin entrar en otras consideraciones sobre este tema, de copiosa bibliografía, recordemos los consejos de Baltasar de Castiglione en su *Cortesano,* tan difundido en todo el siglo XVI: "Por eso cuando viere a alguna mujer hermosa, graciosa, de buenas costumbres y de gentil arte, y tal en fin, que él como hombre experimentado en amores conozca ser ella aparejada para enamoralle, luego a la hora que cayere en la cuenta y oyere que sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué, que la mueve y poco a poco la enciende, y que aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos no cesan de echar a cada punto nuevo mantenimiento al fuego, debe luego proveer en ello con presto remedio, despertando la razón". [...] "Porque por la vista y por los oídos le envía el blando mirar de sus ojos, la imagen de su rostro, la gracia de su gesto, la voz y las palabras que penetran hasta dentro en las entrañas dél y allí muestran claramente cuán amado es" (Baltasar de Castiglione, *El Cortesano.* Traducción de Juan Boscán, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, pp. 239 y 241).

[32] Los ejemplos se multiplican, véase en *Amadís de Gaula:* "Quando él oyó mentar a su señora estremecióse el coraçón tan fuertemente que por poco cayera del cauallo[...]" (ob. cit., I, p. 54. V. también en *Palmerín de Olivia,* el final del cap. XXX, y también en *Curial e Güelfa,* en el Libre I [Presents de Laquesis], concerniente al amor de Laquesis, y en los que siguen también al de Güelfa).

[33] En *Amadís de Gaula,* por ejemplo, ya desde el comienzo, Perión sabe por anticipado que habrá de perder al primogénito y que luego, el segundo hijo, Galaor, también desaparecerá a manos del jayán. En *Curial e Güelfa,* Güelfa y la abadesa conocen anticipadamente —mensaje onírico— el triunfo de Curial. Pero, junto a estos sueños, claramente premonitorios, en la misma obra catalana, en el L. III, hay una larga secuencia, cuyos valores literarios han sido discutidos. En ella, Curial, durante un extenso sueño, ubicado en el Parnaso, se convierte en juez: a propósito de la vieja controversia de la verdad en el arte, se enjuicia a Homero y a Virgilio y se juzga además quién es el mejor caballero,

infaltable en este género, la *carta*, como la famosa de Oriana, que tanto habría de gravitar en la mente de Don Quijote, obsesionado por estas lecturas y que cuaja en su carta a Dulcinea. Quizá, las que motivaron la parodia cervantina, hoy hubieran caído totalmente en el olvido, si no hubiera sido paradójicamente, por las frases que originaron, en aquello que Pedro Salinas llamó "la mejor carta de amores de la literatura española", "arabesco exquisito, tracería sutilísima de arte barroco", tal la "epístola que se perdió dos veces" [34]: "Soberana y alta señora: El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso te envía la salud que él no tiene. Su tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que además de ser fuerte es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía! del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy, y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte. El caballero de la triste figura".[35] Pero remontémonos al original parodiado: es la carta que Oriana dirige a Amadís, lleva un "sobreescrito", "yo soy la donzella herida de punta de espada por el corazón y vos soys el que me feristes" y decía así: "mi rabiosa queja acompañada de sobrada razón, da lugar a que la flaca mano declare lo que el triste coraçón encubrir no puede contra vos, el falso y desleal caballero Amadís de Gaula, pues ya es conocida la deslealtad y poca firmeza que contra mí, la más desdichada y menguada de ventura sobre todas las del mundo, habéis mostrado, mudando vuestro querer de mí, que sobre todas las cosas vos amaba [...] Y pues otra venganza mi sojuzgado corazón tomar no puede, quiero todo el sobrado y mal empleado amor que en vos tenía apartarlo. Pues gran yerro sería querer a quien a mí desamando, todas las cosas desamé, por le querer y amar. Oh, qué mal emplée y sojuzgué mi corazón pues en pago de mis sospiros y pasiones, burlada y desechada fuese" [36]. Todos los reproches de la amada, presuntamente olvidada o despechada de los libros de caballerías, se desrealizan en la mágica pluma cervantina. Y así "la doncella herida de punta de espada" se transforma en "el ferido de punta de ausencia"; el vocativo "el falso y desleal caballero A. de G." (falsedad, mentira, deslealtad, los peores vicios que podía enrostrarse a un caballero) pasa a ser "dulcísima D. del T."; los reproches e insultos se convierten en suave y melancólico lamento. Adviértase el abismo que media entre

---

si Héctor o Aquiles. A este largo fragmento se unen otros diseminados en la obra, no ya bajo la forma de sueño, pero donde también aparecen seres mitológicos, cuya función es evidenciar que las desdichas —o furtiva bonanza— de los hombres se deben a su arbitrio, y cuyos coloquios se reproducen. Ahora bien, hay un problema aún vigente en torno a *Curial e Güelfa* y es el de su unidad, no hay opinión convincente respecto de ella y se cree que las partes de jerarquía artística son sólo las narrativas: el largo sueño de Curial se considera un mero aditamento erudito e inoportuno. Sin embargo, creemos que este pasaje, como los otros trozos de que hablábamos, pese a no contribuir a la peripecia, ofrece un ornamento alegórico, no del todo inútil. El autor, desconocido para nosotros, no hace simplemente alarde de erudición, también se propone mostrar cómo Curial lucha contra la adversidad y sale victorioso. Y aquí subrayamos un rasgo del carácter del personaje que ha de importarnos en la diferenciación final.

[34] SALINAS, PEDRO, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 130.

[35] Ob. cit., I, XXV, pp. 268-269.

[36] Ob. cit., pp. 370-371.

el instintivo, aunque no calculado deseo de Oriana de olvidar a Amadís, primitivo al fin, y el sentimiento finísimo de Don Quijote, su actitud siempre generosa. Desde luego, la parodia existe pero ese punto de partida imitado burlescamente, se minimiza y hasta desaparece ante la auténtica creación. Lo que quizá empezó siendo sátira, cobra vida propia, fuerza personal, que hace olvidar el lejano modelo, que seguramente no fue sólo la carta que motiva la penitencia de Amadís-Beltenebros. Muchas hubo semejantes y conocidas: citemos una, que aparecía en *Espejo de príncipes y caballeros (El caballero del Febo)* de Diego Ortúñez de Calahorra (Zaragoza, 1555). Los párrafos son de Rosicler, que ha sufrido los dardos del Amor, de quien dice: "que no hay cumbre tan alta que no alcance ni peña tan dura y fuerte que no cale y penetre, de tal manera se ha mostrado cruel y poderoso contra mí, hiriéndome con el cruel y penetrante golpe de tu soberana hermosura, que sin ser parte para resistirle ni defenderme dél, me ha herido y atravesado el corazón por medio, dejándolo ansí ardiente y abrasado como si cometa del celestial fuego o algún ardiente y encendido rayo le hubiese tocado. Y que peor es, que queriendo resistir la fuerza deste encuentro con poner delante el escudo de tu grandeza y el alto valor de tu persona y la poca esperanza de remedio que podía tener en tan grande mal, fue la llaga mayor y más cruel [...]. Desta manera, pues, preciada infanta, donde pensé de hallar escudo para ampararme, di ocasión para quel amor hiriese mi corazón con mayor golpe y la llaga fuese más mortal, de donde he venido a padescer tan gran dolor y desigual tormento que me ha sido imposible encubrir mi mal y dejar de publicar mi pena"[37]. Palabras que serán respondidas por la infanta: "Yo la no menos injuriada Olivia que alta y preciada infanta de la Gran Bretaña, a ti, el más atrevido Rosicler que fuerte ni mesurado caballero, salud, para que con ella puedas conocer tu yerro y conforme a él recibir la pena y castigo [...] Y pues que no puede ser tu yerro perdonado sin que mi grandeza sea ofendida, quiero que recibas el castigo, no conforme a lo que tu culpa merece (porque para esto la muerte sería muy poco) mas de suerte que tu soberbia más no crezca ni yo viva con sospecha de que más me ofendas. Para lo cual, es mi voluntad que a la hora que ésta recibas, salgas luego deste reino y te vayas adonde mis oídos jamás puedan oir nueva de ti, porque sepas que me dará tanta pena tu memoria que bastará para ser rabioso y cruel cuchillo de mi vida. Con que acabo para no te ver hasta aquel postrero día del universal juicio"[38].

La literatura caballeresca, con estas notas constitutivas que venimos enumerando ofrece el paradigma en los Amadises, Palmerines, Belianises..., Tirante (quizá resulte imposible pluralizarlo, dada su originalidad)..., pero con una diferencia esencial entre los "l. de c." y las "n. de c.". En aquéllos, el personaje es estático y perfecto, que procurará adquirir su identidad, sí, porque la ignora, pero intuye —y no es ningún misterio para el lector— que su linaje es de los más altos. Es cierto que, en los "l. de c." hay una clara actitud renacentista (en el cap. IV del L. I, Amadís de Gaula expresa: "yo me tengo por hidalgo, que mi corazón a ello me esfuerza", palabras casi iguales a las de Palmerín de Olivia, en los caps. XIV y XV, respectivamente: "yo

---

[37] ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, DIEGO, *Espejo de príncipes y cavalleros*. Edición, introducción y notas de Daniel Eisenberg. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, Libro I, cap. XXXVIII, pp. 92-95.

[38] Ob. cit., Libro I, cap. XL, pp. 116-118.

no sé si mi padre es villano mas mi corazón mucho me esfuerza a las nobles cosas", "no conozco mi linaje [...] mas yo me tengo por fijodalgo e a esto me esfuerza mi corazón"), pero esa confianza o seguridad en el propio valer, el lector sabe que es, de algún modo, secundaria; en todo caso, ha de tener permanentemente la ayuda de la magia, de los filtros, de los encantamientos. Todo le es dado, desde el comienzo, y al lector sólo le queda recorrer el camino, con su héroe, que llegará, casi fatalmente, al final feliz. Este casi estatismo interior del protagonista de los "l. de c." —aunque la movilidad externa sea constante— no aparece en las "n. de c.": en ellas, el personaje principal auténticamente actúa, va haciendo un camino que elige y, quizá el caso de Curial sea más significativo que el de Tirant, evoluciona y progresa espiritualmente. La Fortuna, en su girar, le exhibió el lado adverso y sus adláteres, los Infortunios, hicieron todo lo posible para vencerlo, pero Curial logra sobreponerse y cumplir su destino, como Tirant, con apariciones muy furtivas y breves de lo maravilloso. Recordemos el fin de Tirant, tan verosímil y alabado por Cervantes [39]. Y ya tenemos al héroe arrepentido, con-

---

39 "No consent entre tants altres treballs d'aquest sia delliure que puga la cansada mà retraure de pintor en blanc paper la humana desconeixença de fortuna, ab tot que el records dels gloriosos actes de Tirant nova dolor me presenten, com premi no han pogut atènyer; mas perque sia exemple manifest als esdevenidors, que non confien en la fortuna per haver grans delits e prosperitas e per aconseguir aquells perdre lo cos e l'ànima, los quals per folla e desordenada ambició caminen ab allenegants e perillosos passos, d'on se porà seguir que los vans, pomposos hòmens qui de continu llur estimada fama molt cerquen, despendran en va l'inútil temps de llur miserable vida". [...] "E com Tirant fos a una jornada prop de Contestinoble, en una ciutat qui es nomena va Andrinòpol, aturà's aquí per ço com l'Emperador li havia tramès a dir que non entràs fins a tant que ello lo hi trametés a dir. E estant lo virtuós Cèsar en aquella ciutat ab molt gran delit, e cercant deports e plaers e passejant-se ab lo rei Escariano e ab lo rei de Sicília por la vora d'un riu qui passava per l'un costat dels murs de la ciutat, pre-lo passejant tan gran mal de costat e tan poderós, que en braços l'hagueren a pendre e portar dins la ciutat. Com Tirant fon en lo llit, vengueren los sis metges que ell portava, dels dingulars del món, e quatre del rei Escariano, e feren-li moltes medecines, e non li podien dar remei negú en la dolor. Llavora Tirant se tingué per mort e demanà confessió. Feren-li venir prestament lo confessor que ell portava ab si, qui era un bon religiós de l'orde de Sant Francesc, mestre en la sacra Teologia, home de grandíssima ciència. Com lo confessor fon vengut, Tirant confessà bé e deligentment tots sos pecats ab molta contrició car l'extrema dolor que passava era en tanta quantitat que ell se tenía per mort, veent que, per molt que los metges li fessen, la dolor continuament aumentava" [...]. "—¡Oh Redemptor de l'humanal llinatge, Déu infinit sobre natura, pa de vida, tresor sens preu, joiell incomparable, penyora segura dels pecadors, verta e infallible defensa! ¡Oh vera carn i sang del meu Senyor, anyell mansuet i sens màcula ofert a la mort per donar-nos eterna vida!" [...] "Infinides gràcies, Senyor, vos sien fetes de tals i tants beneficis. Encara, Senyor, vos regracie les grans prosperitas que en aquest món m'haveu donades, e us suplique tan humilment com puc que, puix de tants perills m'haveu delliurat (e ara me donau mort regoneguda, la qual jo accept ab molta obediència, puix així plau a la vostra santíssima senyoria, en rremissió e penitència dels meus defalliments), me vullau donar, Senyor, dolor contrició i penediment dels meus pecats per atènyer de vós absolució e misericordia. Així mateix, Senyor, m'ajudeu e em conserveu en la fe, en la qual con a catòlic crestià vull viure e morir, i em doneu la gran virtut d'esperança, perquè confiant de la infinida misericòrdia vostra, encès de caritat, plorant i planyent los meus petcas, confessant, lloant, beneint e exalçant lo vostre sant nom, esperant i demanant vènia e absollució, alt en paradís pervinga al'eterna beatitud e glòria". [...] "féuse venir lo seu secretari e féu e ordenà son testament en presència de tots los qui ab ell eren, lo qual era del tenor següent". [...] "E estant en aquestes paraules, Tirant llançà un gran crit dient: —Jesús, fill de David, hages mercé de mi! Credo, proteste, confesse, penit-me, confie, misericòrdia reclame. ¡Verge Maria, Angel custodi, àngel Miguel, emparau-me, defeneu-me! Jesús, en les tues mans, Senyor, coman lo meu esperit" (ob. cit., II, pp. 545, 546, 547, 548, 551)

fortado por la fe, en su cama, hecho testamento y luego muerto. Es decir, los mismos pasos que Cervantes ha de hacer dar a su héroe. Nos preguntamos ahora, si, además del factor verosimilitud imprescindible para Cervantes, no habrían pesado en su famoso enjuiciamiento del capítulo sexto, estos rasgos que señalamos: así otorga el mayor interés a las historias en que, o se crean esquemas (*Amadís,* el iniciador, para Cervantes), o se presenta la peripecia sumamente ágil, cambiante y entretenida (*Palmerín,* el que acepta y *Belianís,* que admite con ciertas reservas), o se abandonan los moldes estereotipados en pro del desenvolvimiento del personaje, "árbitro y soberano artífice de sí mismo", según el ideal humanístico de Pico della Mirandola, cuyo mejor representante para Cervantes, es su admirado Tirante.

Aludimos, al pasar, al final de estas obras caballerescas: todos los problemas ya se han resuelto o presentan allí la solución, aunque en ese instante suele producirse una quiebra que dará pie a la continuación; son claro ejemplo de estructura abierta. Cuando todo sonríe para Belianís y los suyos, y ya llegamos al fin de la obra de 1547, las princesas serán raptadas y habrá que salir en su búsqueda, lo que acicateará la curiosidad del mismo Emperador, según se ha visto. El hilo de la peripecia vuelve a desenvolverse o el final feliz esperado va retardándose en la medida en que vayan incrustándose nuevas aventuras. Cuando Curto Herrero, en la tesis antes mencionada, estudió la estructura de estas obras, lo hizo en la que es para él, la fundacional: *Amadís de Gaula* y su docena de herederos y llegó a la conclusión de que siempre se muestra la transformación de un contenido que, en su fase inicial —tal la idea de Curto— aparece en forma de situación negativa, de carencia y en su parte final en forma de situación positiva y de liquidación de la carencia inicial con una cadena intermedia de episodios que hacen posible la transformación. La estructura que Curto establece se organiza así: 1) la apertura de la acción vinculada con un deseo, una promesa o la decisión de alcanzar un objetivo, 2) el desarrollo o la transformación de los contenidos por medio del viaje-búsqueda, con la serie de pruebas obligadas (aventuras, encantamientos, combates personales o grupales), 3) cierre de la acción[40]: se realizan o cumplen los deseos, las promesas o las decisiones.

Desde luego, en este esquema general habría que incluir las peculiaridades de cada obra, o de grupo de obras, que no era intención de Curto analizar. Por ejemplo, la línea estructural en *Amadís* desde la corte del Rey Lisuarte a la Insula Firme[41] o en *Palmerín,* los movimientos que giran en torno a Constantinopla[42], lo mismo que en *Belianís de Grecia,* o los hilos que se tienden, en tanto las aventuras van surgiendo por casualidad, generalmente al comienzo de las obras, o después con meta prefijada[43].

---

[40] *Apud* HERRERO, CURTO, tesis cit., 1976.

[41] V.KURLAT, FRIDA WEBER DE, "Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*", en *Revista de Literaturas modernas* (Mendoza), Nº 5, 1967, pp. 29-54.

[42] V. STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA, "Fortuna iberica di un topos letterario: La Corte di Constantinopoli dal *Cligès al Palmerín de Olivia*", en *Studi sul Palmerín de Olivio,* III, Pisa, 1966, pp. 99-136.

[43] También esto debe de haber influido de algún modo en la creación cervantina y las diferencias entre las salidas de Don Quijote deben haber tenido sus lejanos antecedentes en los vilipendiados "l. de c.". Por supuesto, y lo subrayo, vagos ecos y nada más que eso, pero evidentemente Don Quijote, en su primera salida se deja llevar por el azar y después tiene metas claras: o ir al Toboso, o a Zaragoza, o cambiar Zaragoza por Barcelona, sabedor de que Avellaneda se había adueñado de su idea.

Poco antes de Curto Herrero, Armando Durán había estudiado la estructura de la literatura caballeresca y hacía un comentario final que interesa destacar: "la novela de caballerías, muy particularmente el libro de caballerías, pudo desarrollarse en larguísimos ciclos gracias a su particular capacidad expansiva, pero esta misma posibilidad lo llevó a convertirse en una desproporcionada masa de aventuras, cada vez más gratuitas y aburridas, perdiendo progresiva y fatalmente el abrumado fervor de sus lectores"[44].

Aquí nos preguntamos ¿hacia quiénes estaban dirigidas estas obras? ¿Cuál era su público? Habíamos dicho que contaron con el favor —aunque después convertido en franco repudio— de escritores de fama; pero se conservan documentos, además de la "reprehensión" de Pero Mexía, que hablan a las claras de un constante ataque de los moralistas del tiempo[45], no sólo contra la literatura que circulaba en la península sino también en relación con la que se enviaba a América[46].

Hace más de una década, el Prof. Whinnom, de Exeter, aunque con otras miras, se planteaba este problema: ¿cómo podemos aproximarnos al pensamiento de los escritores españoles del s. XVI, sin conocer la literatura caballeresca, que fue la forma de ficción dominante en España? ¿Y cómo podemos conocerla, si muy pocas son las ediciones que se conservan? Ahora nosotros volvemos a preguntarnos, ¿qué fue de esas obras y quiénes las leían? Dejando de lado las abundantes familias de *Amadises y Palmerines*, hubo muchas obras independientes, de las que se hicieron 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y hasta 5ª edición[47], lo que evidencia un verdadero entusiasmo de público lector u oyente. Los catálogos, bibliografías y repertorios, desde el lejano de Nicolás Antonio, en

---

[44] *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 178.

[45] Parece ser que la *Caballería Celestial* de Hierónimo de San Pedro, cuya Segunda Parte es de 1554, fue uno de los primeros; sabemos que en 1598, Juan Sánchez Valdés de la Plata publica la *Crónica e historia general del hombre*, para apartar a los lectores "de leer tan grandes vanidades y mentiras como en los libros sobredichos hay". En 1617, Juan Valladares de Valdelomar, clérigo de Córdoba, escribe una novela religiosa: *El caballero venturoso, con sus estrañas aventuras y prodigiosos trances, adversos y prósperos*, con la que quiso desterrar la lectura de obras pastoriles, picarescas, caballerescas y galantes. Juan Luis Vives atacó varias veces el género caballeresco; es en *De la mujer cristiana* (1524), donde se explaya más: "¿Qué uso es éste, que ya no se tiene en aprecio ninguna canción que esté limpia de torpeza? Todo esto estaría bien que cuidasen las leyes y los alguaciles. También debieran preocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, *Amadís, Esplandián, Florisando, Tirante, Tristán*, cuyas insulseces no tienen fin y diariamente salen nuevas [...] ¿qué placer puede hallarse en la narración de unas aventuras que tan neciamente fingen y donde mienten tan descaradamente? [...] Yo no he oido nunca afirmar a nadie que le contentasen tales libros, sino a quien jamás hubiese tocado libro bueno. [...] Por cierto que es de reir la locura de los maridos que permiten a sus mujeres que con la lectura de tales libros sean malas con mayor astucia" (Juan Luis Vives, *Obras*, Madrid, Aguilar, I, 1003-1004). A guisa de ejemplo, creemos que éste es suficiente. Pero el ataque iba más allá y se pretendía prohibir su lectura, así sabemos que en 1555 los procuradores de las Cortes de Valladolid piden al rey: "está muy notorio el daño... ha hecho y hace a hombres mozos y doncellas e a otros géneros de gente leer libros de mentiras y vanidades, como son *Amadís* y todos los libros que después de él se han fingido de su calidad y lectura [...] suplicamos a V. M. mande que ningún libro destos se lea ni imprima so penas graves, y los que ahora hay los mande recoger y quemar", cosa que el rey no aprobó.

[46] V. LEONARD, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

[47] WHINNOM, KEITH, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of distortion*, University of Exeter, 1967.

el s. XVII, hasta la siempre actualizada de Simón Díaz, nos permiten reconstruir o imaginar la insistencia de la demanda: alrededor de 150 ediciones en la primera mitad del s. XVI; un tercio menos, en la segunda mitad y hacia 25 en las primeras décadas del s. XVII. Periódicamente, aparecen obras totalmente desconocidas o que se consideraban perdidas [48]. El género evidentemente florecía en tiempo del Emperador, con lentitud empezó a disminuir el interés en época de Felipe II (los límites no son tajantes, desde luego) y ya en el Seiscientos ha perdido prestigio o fatiga. En los últimos tiempos, es el Prof. Chevallier, de Burdeos, quien ha vuelto a exponer el problema [49] considerando que el público de la literatura caballeresca estaba constituido por la aristocracia, que se veía reflejada en ella: "los caballeros gozaron de encontrar (en este universo novelesco) una imagen sublimada de la sociedad aristocrática en que vivían o en que les hubiera gustado vivir" [50].

Estas obras fueron predilectas, pues, de un público que quizá no sepamos nunca cómo estaba realmente formado, pero lo cierto es que el número de ediciones existentes en el s. XVI, evidencian su éxito y precisamente, su disminución manifiesta el declinar del entusiasmo. Sabemos que en los s. XVIII y XIX el interés ha desaparecido casi por completo, pues el silencio nos resulta elocuente. En 1857, Pascual de Gayangos, con su estudio y su catálogo de los libros de caballerías, que hoy prologa el tomo XL de la Biblioteca de Autores Españoles, renueva ese interés. Posteriormente, ya en este siglo, Henry Thomas, ordenadamente, iniciará la tarea sistemática sobre el tema; desde el dictado de un curso en 1917, pretendió ahondar en la significación de esta literatura, y fruto de esta inquietud entusiasmada y de sus conocimientos que pocos lograron superar, si no parcialmente, fue la obra que inicia el camino de los estudios sobre el género caballeresco [51]. Así, en nuestro tiempo, remozado el interés, van surgiendo a lo largo de estas décadas, estudios y ediciones críticas, no muchas aún [52]. De modo que lo hecho hasta ahora, significa aproximar al lector actual un porcentaje que no supera el 20 % de esos libros y novelas que se editaron varias veces en el Quinientos y que, desde entonces, permanecen quietos o torturados por polillas que, tardíamente, procuran colaborar con los moralistas que no pudieron destruirlos.

Curiosamente, en 1969, aparece una traducción castellana nueva del *Tirant* —relegada la de 1511, que pudo conocer Cervantes—, y fue un gran éxito. ¿Es la obra de Martorell y Galba lo que atrajo? ¿O fue la Carta de Batalla de Vargas Llosa que, a guisa de Prólogo, iniciaba la edición? Era el momento de esplendor de la narrativa hispanoamericana y uno de sus mejores representantes firmaba esa introducción. Así, por caminos que tenían que ver más con la creación y el fervor del artista que con la crítica razonada, Vargas Llosa contribuyó a la resurrección de *Tirante* y de algún modo tam-

---

[48] V. los útiles datos que ofrece la obra de Thomas y la abundante anotación de Martín de Riquer en su edición del *Quijote* muchas veces citada en este trabajo.

[49] Es el caso del hasta hoy perdido *Philesbián*. V. D. Eisenberg, "Búsqueda y hallazgo de *Philesbián de Candaria*" en *Miscellanea Barcinonensia*, Año XI, Nº XXXIII, 1972, pp. 147-157.

[50] CHEVALLIER, MAXIME, *Lectura y lectores en la España del s. XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 65-103.

[51] THOMAS, HENRY, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, Anejos de la Rev. de Literatura 10, 1952.

[52] Fundamentalmente las mencionadas aquí, de Place, Di Stefano, Riquer y Eisenberg.

bién a la difusión del género: "se trata de una de las novelas más ambiciosas y, desde el punto de vista de su construcción, tal vez de la más actual entre las clásicas [...]. Novela de caballerías, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla [...] la realidad de *Tirant lo Blanc* nos convence de que está viva; refleja la realidad que le sirvió de modelo no como un cuadro, sino como un espectáculo, es una representación viviente [...]. Que en Martorell aparezca la ambición de escribir una novela total que caracterizará más tarde a los mejores narradores; que en su libro apunten técnicas que luego serán frecuentes en la novela, tendría un interés sólo anecdótico, si esta ambición y estas técnicas no le hubieran servido [...] para escribir un libro de la grandeza de *Tirant lo Blanc*. No son esta ambición y estas técnicas las que dan grandeza a esta creación, es esta creación la que da grandeza a esa ambición y a esas técnicas. Porque aquí, una vez más, se comprueba que una técnica no existe ni vale por sí misma, sino en función de la materia que organiza y que esta materia adquiere autonomía, representatividad y poder de persuasión suficientes para vivir por cuenta propia, cuando ha sido organizada del único modo posible para que brotara en ella la vida. *Tirant lo Blanc*, ese cadáver, está ahí, en su injusta tumba de olvido, esperando que entren por fin los lectores a su mundo de vida hirviente y prodigiosamente conservada" [53].

Quizá, independientemente de los juicios subjetivos y peculiares que una obra de arte sugiere a las distintas generaciones, sea sensato recordar en qué estribaba para Cervantes el mérito de *Tirant:* "un tesoro de contento y una mina de pasatiempos".

Finalmente, nos detenemos, después de esta rápida actualización de la literatura caballeresca, vislumbrando su renacida actualidad. Los hombres del Quinientos la preferían y a fines de esta centuria en que vivimos, surge otra vez el impulso de conocerla y difundirla. ¿Qué público tendrá ahora esta literatura? ¿Trascenderá el ámbito del investigador? ¿Estos nuevos lectores qué buscarán en Oriana o en Tirant? ¿Qué fórmula será válida? ¿La que gustó la Edad Media o la que crearon los ideales humanistas en los siglos XV y XVI? ¿Libros de caballerías o novelas de caballerías?

LILIA E. F. DE ORDUNA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

---

[53] Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 9, 20, 24, 41.

EL ARTE PLASTICO FRENTE A LOS NUEVOS ESQUEMAS DE LA CIENCIA

El siglo XX rompe con la mayoría de las concepciones del pasado, ante la irrupción de la más rápida de las evoluciones jamás experimentada por el pensamiento humano. Una realidad nueva obligará a cambiar planteos seculares: si las ciencias naturales presionaron el pensamiento de los hombres del siglo pasado, en el nuestro son las disciplinas físico-matemáticas las que construyen la imagen de lo que llamamos Realidad. Si los esquemas mentales del mundo actual modifican los esquemas anteriores, las formas del arte, que simbolizan estos contenidos, deben variar, renaciendo cargadas de savia nueva.

Sírvanos de introducción a este ensayo, una frase del eminente matemático De Broglie, cuando a principios de siglo anunciaba:

"Al penetrar la estructura infinitesimal de la materia, nos damos cuenta de que los conceptos surgidos de nuestra experiencia diaria, especialmente los de espacio y tiempo, son inadecuados para describir el nuevo mundo que exploramos...". Algo más adelante afirma: "...lo Impensable puede manejarse por medio del signo que lo reemplaza". En esta última afirmación está la clave del arte moderno, por no decir del arte todo.

Cuando Einstein afirma que: "Ninguna ley lógica permite descubrir las leyes elementales; sólo puede lograrlo la intuición..." está entrando en el terreno que por centurias fuera exclusivo del artista, del filósofo y del místico. Es así como David Finkelstein, físico insigne de la Universidad de Yeshiva en Nueva York, señala en 1973, que la ciencia está al borde de un nuevo paradigma, lo que puede observarse en la actual tendencia a no excluir de la investigación aun "aquello que no respondería, en principio, a las leyes de la física conocida". No es, pues, de extrañar que el filósofo Edmund Husserl proclamara al objeto libre de prejuicios e ideas preconcebidas.

En lo que al arte plástico se refiere, lo enunciado anteriormente ha modificado de raíz el hacer del artista, lanzándolo a nuevos planteos. Se han destruido conceptos primordiales sobre los que él basaba su creación. Analizaremos cuatro de estas destrucciones, que al enfrentarlo con una Realidad nueva "irrepresentable", lo obligarán a inventar un sistema de signos para "significarla".

1) Se ha modificado la noción de Materia:

El materialismo ha desaparecido, ya "que la materia desaparece bajo la observación del microscopio electrónico molecular y se convierte en una simple ilusión de los sentidos. La masa se transforma en energía y la energía se transforma en masa". (Ya Santo Tomás decía que "la Materia es pura potencia y su esencia es su calidad potencial"). La Energía se convierte en la esencia de lo Real, y esa energía se define sólo por medio de una ecuación matemá-

tica. "La materia es hoy considerada como una red de acontecimientos nucleares, con electrones que se desplazan de órbita a órbita", dice Kepes. "Cuando un fotón, que no tiene masa, cruza el núcleo de un átomo, se convierte en dos partículas: electrón y positrón, que sí tienen masa. Cuando ambos se encuentran se destruyen y sus masas se convierten en la energía de los rayos gamma".

Durante cuatro siglos el artista plástico se apoyó en el mundo empírico, del que extraía la substancia de su representación; hoy sabe que más allá de su apariencia sensorial, la realidad se abre hacia lo infinitamente pequeño, más allá de la comprobación del microscopio más potente, y hacia las inmensidades infinitas, más allá del telescopio más sofisticado. Esas "extensiones de su ojo" ya no bastan para abarcar y comprobar lo que su espíritu concibe y sabe que "espacio, tiempo y masa son ilusiones, de la misma forma que la temperatura es una ilusión sensorial", como afirma David Finkelstein. Hay una decadencia de la función del ojo para conocer: situación aterradora para el artista plástico, ya que vivimos en una pequeña isla de la realidad, la dominada por nuestros sentidos, y siente más que nunca (o tal vez de nuevo, como el hombre Medieval...) que sus medios tradicionales son insuficientes para expresarlo. Los últimos artistas que tuvieron fe en sus "ojos" fueron los Impresionistas: no sospecharon que el ojo, sin el control sintetizador del cerebro, nos obligaría a vivir en una pura ilusión óptica. Ellos destruyeron la materialidad del mundo objetivo, convirtiéndose involuntariamente en los verdaderos precursores de la modernidad. Fue una revolución efectuada dentro de la tradición: la que daba crédito absoluto a nuestros sentidos. La "imagen visual" sustituye la imagen "táctil", produciendo consecuencias insospechadas, como la comprobación de que la plena luz del mediodía vuelve inasible la materia y la convierte en espacio...

El que intelectualiza el fenómeno y se da cuenta que la nueva Realidad debe ser "significada", no "representada", es Cézanne, que así se convierte en la piedra fundamental de la plástica moderna. Crea una "gramática" nueva a través de la cual, el objeto pierde sus características individuales de apariencia y el espectador se encuentra sumergido en una red pictórica que tiende a llevarlo "a través" del objeto, en una percepción global de estructuras internas y de unificación espacio-temporal. Sus pinceladas aisladas, de color transparente, crean lo que se ha dado en llamar "el espacio cristalino", la "profundidad pictórica", es decir, un sistema simbólico de significación.

Cézanne se apoya aún en la figuración... El que da el salto hacia la no-figuración, en un deseo de liberarse de la materia hasta el punto de lo posible, es Mondrián, en su afán de aprehender el "Absoluto en sí". La imagen plástica se convierte en un juego de relaciones entre planos, líneas y colores (como en Malevitch, Kandinsky, etc.). La emoción de la obra se basa en una experiencia interior, de enfrentamiento con una realidad que escapa a nuestra experiencia empírica. El arte vuelve a ser metafísico, como en las grandes épocas teocéntricas de la humanidad.

2) Se ha modificado la noción de Espacio:

Desde el Renacimiento hasta nuestro siglo, el espacio era el lugar donde se encontraban las cosas. Ellas ocupaban un lugar en el espacio. El espacio se "leía" a través de los objetos que lo poblaban. Este espacio tenía su norma

de representación dada por la perspectiva geométrica, que ha servido durante los últimos cuatro siglos para delimitar el espacio dentro del cual se mueve el hombre. Pero, a principios de nuestro siglo, Einstein enuncia que "la materia, o más precisamente, los campos energéticos, no se encuentran "en el espacio" sino que "son espacio". Es decir, que la energía es la substancia que constituye espacio y materia, lo que elimina la antigua antinomia fondo-figura. (Entendámonos: para el pintor que quiere significar esta nueva situación, no la del pintor que por diversas razones aún respeta la situación vital concreta del individuo y de las cosas que lo rodean como es el caso de los Hiperrealistas, o de los Surrealistas en sus diversas tendencias.) El artista sabe que este concepto no es representable. No es la primera vez que el arte se enfrenta a lo "irrepresentable": pensemos en el espacio teológico de la pintura bizantina en que éste se significaba por medio del fondo de oro, o en Egipto, con figuraciones estrictamente bi-dimensionales para significar una vida que se desarrolla más allá de la muerte.

La ciencia-ficción, esa literatura de nuestro tiempo, puede ayudarnos a captar este concepto: Abbot, en su novela *Mundo plano,* nos introduce en un mundo bi-dimensional, sin espacio. Tal mundo podría ser dibujado sobre un papel, en integridad. El protagonista de la novela se asombra un día al enfrentarse con un círculo de varias dimensiones: la esfera había entrado a perturbar el Mundo plano. La moraleja es clara: un día entró en nuestro mundo tri-dimensional una figura perturbadora, inasible, de cuatro dimensiones...

También el Impresionismo fue pionero en esta ruptura de un "espacio cajón". Las vibraciones creadas por las pequeñas pinceladas, se desprenden de la tela y crean un espacio que avanza sobre la retina del espectador en cuyo interior se produce la unificación necesaria para su lectura global. Observemos una tela impresionista de cerca y estaremos en el caos de toques y puntos; retrocedamos y su espacio nos irá acompañando hasta formar una sutil red de átomos independientes, entre nosotros y la tela. Esa vibración recrea constantemente, en la retina, el espacio, introduciendo el factor tiempo en nuestra captación. Sutilmente, inesperadamente, se ha filtrado una simbología de cuarta dimensión.

Naturalmente es Cézanne de nuevo el que recoge el guante convirtiendo cada pincelada en un plano constructivo de su "profundidad pictórica". Todo en él es espacio, es decir, todo es energía organizada en estructuras coherentes. O Mondrián que maneja un espacio virtual, sin límites. Al anular toda referencia concreta, sus signos se descargan del sentido de gravidez, de orientación, de toda posible perspectiva, adquiriendo una total libertad de significado. Sus estructuras, sus relaciones, al no estar sometidas a significados previos, poseen la libertad de sus intenciones.

Todo esto (pasando por innumerables planteos de diversa índole y eficacia que sería muy largo enumerar) culmina en el Op-art, que cerrando el círculo comenzado por los Impresionistas, emplea racionalmente los efectos de la percepción óptica, para crear un espacio elástico que, al modificar constantemente la percepción, motiva una inédita vivencia de los fenómenos espaciales. Emplea la ilusión óptica para simbolizar un espacio multidimensional, bombardeando el ojo con superficies que pulsan energía, logrando un espacio cuya ambigüedad desorienta al espectador, lo fascina y encadena al mismo tiempo. Se produce un "continuo-espacio-tiempo" que sería una nueva dimen-

sión dentro de la tri-dimensionalidad. Campo perceptivo inestable, en que nuestro cerebro oscila entre diversas soluciones.

3) Se ha modificado la noción de Tiempo:

La Relatividad es una teoría radicalmente nueva que obliga a modificar hábitos de pensamiento profundamente arraigados. Para Newton el tiempo absoluto fluye uniformemente sin ninguna relación con las cosas externas; así como el espacio absoluto permanece siempre semejante e inmutable. Einstein rechaza este tiempo absoluto y este espacio absoluto. Para su teoría no existe un tiempo cósmico que abarque el Universo entero, sólo hay "tiempos locales" propios de cada referencia. Este sistema de referencias provoca la relatividad del tiempo. Al rechazar el tiempo absoluto, se descarta la antigua concepción de los tres estadios: Pasado-presente-futuro. Lo temporal vive en la conciencia del hombre: sin memoria no existiría; le faltaría aquella prolongación imaginativa hacia adelante y hacia atrás. Es decir, que el tiempo sólo puede ser tenido imaginativamente. Es, como el espacio, una modalidad de nuestra conciencia. El tiempo "en sí" no es una extensión, sólo el tiempo horario se mide. La "aperspectiva percibe pasado y futuro como presente; es un global "tempo-espacial".

Estas nociones han revolucionado el campo del hacer plástico. El tiempo se ha convertido en generador de las más variadas formas artísticas. Comienza con el Impresionismo que va suprimiendo todo lo que fuera materia inmóvil hasta quedar sólo su huella en la luz y en el tiempo. (Pensemos en el estatismo de las representaciones renacentistas o naturalistas...). Se produce una constante transmutación temporal en la mente del contemplador: las formas quedan identificadas con el tiempo mismo.

Cézanne resume estas experiencias al traspasar la materia de sus telas con la luz ideal de un fondo blanco que ilumina sin marcar hora ni estación. Iluminación neutra, fuera del tiempo horario. Y de nuevo Mondrián en su búsqueda "intemporal". (Vuelve el recuerdo de los pintores religiosos de la antigüedad.) La "no-luz" atemporal, la quietud total que produce el equilibrio de los contrarios, sólo animado por la vibración del color, ya que "en la física del espacio-tiempo no puede haber un punto inmóvil: cualquier punto está moviéndose en la coordenada del tiempo".

Un enfoque distinto anima a los Cubistas que no desechan la memoria como generadora de tiempo. Las imágenes almacenadas en ella no se "suceden" sino que brotan con simultaneidad en sus cuadros. El objeto dividido por las diversas captaciones sucesivas del observador, se recompone en una unidad. Nacen formas mentales, sin peso ni volumen, sin profundidad perspéctica. A esto los Futuristas agregan un concepto espacial del tiempo, condensando, en un solo estado pictórico, momentos diferentes del transcurrir. Se suprime la perspectiva espacial estática por una serie de momentos que se superponen, exponiendo el panorama dinámico de una situación.

¿Y qué decir de Dadá y los Surrealistas? Construyen sus imágenes basándose en Freud y en la filosofía moderna que considera al tiempo psíquico, al biológico, al existencial... como verdaderos tiempos. El tiempo de Bergson y de Heidegger se regula por la intimidad de cada ser; transcurre con distintas velocidades; es reversible: hay un tiempo vivido psíquicamente "hacia atrás". Es así como André Bretón en 1934 escribe:

"Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. En vano debe buscarse a la actividad surrealista otro nivel que la esperanza de poder determinar ese punto."

Es un salto fuera de las fronteras de la lógica tradicional; irrumpe con fuerza lo irracional, reclamando libertad de toda traba mental, y considerando a la imaginación como la más alta expresión del hombre. (Ya Hölderlin había afirmado que "el hombre es un Dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa".)

El Op-art por su parte reduce el tiempo a su "palpitación"; a un constante "ahora-ahora-ahora...". La vibración introduce el tiempo como una verdadera dimensión espacial, que varía a medida que lo percibimos, en una constante metamorfosis. Temporaliza la materia y el espacio al temporalizar nuestra percepción. Consigue asir y develar el espectáculo más sutil que puede contemplar el ojo humano: la trepidación del tiempo. La vibración realiza la convertibilidad del espacio en tiempo y del tiempo en espacio.

4) Se ha modificado la noción de Causalidad:

La ciencia atómica nos fuerza a pensar en términos de probabilidad: son infinitos los mundos posibles y todos potencialmente ciertos. Aquí también se rompe el paralelismo entre la Realidad y nuestra Razón. Nos obliga a rechazar toda asociación antropomórfica: "Series enteras de movimientos concebibles son imposibles desde el punto de vista físico", dice Kepes. Algo puede ser y no ser al mismo tiempo, e idénticas causas pueden tener distintas y opuestas consecuencias...

Cézanne intuye "lo impensable"; rompe con las leyes de la experiencia empírica y, aunque se base en la realidad visible, ésta sólo le sirve de apoyo para "significar", "simbolizar", su intuición. Busca una estructura que traslade al plano de la plástica el pensamiento de la física moderna (aunque éste esté en contradicción con los medios de que se vale: tela, caballete, pintura tradicional...).

Cubistas y Futuristas también rompen la unidad lógica del objeto: "Deseamos pintar las cosas, no como aparecen ante nuestros ojos, sino como lo ve el espíritu", declara Picasso. Los Cubistas comprenden que la misión del artista de nuestro siglo no es rehacer la realidad visible, sino acceder a una realidad que se extiende más allá de lo visible; con leyes que le son propias y que esto sólo se logra mediante signos que deben ser interpretados. El matemático Princet dialogaba frecuentemente con Picasso y Braque, ayudándolos en la búsqueda de estos signos; es así como responden a una geometría noeuclidiana que permite captar los objetos desde distintos ángulos a la vez, con multiplicación de las direcciones de la luz y del espacio. No se supeditan a ninguna ley orgánica, creando un espacio polisensorial, enteramente creado por el hombre. Las superficies se abren para dejar ver sus volúmenes interiores. Al renunciar a la imitación, renuncian a las leyes del mundo concreto-racional. "Mundo constituido por alusiones y metáforas puramente plásticas" (Juan Gris).

Pero la respuesta más directa a esta ruptura de la ley de Causalidad la da Dadá y el Surrealismo: "En Miró los astros son estrellas de mar, los hombres mariposas, los continentes moluscos..."

Dadá insiste en lo paradojal, como abertura a una nueva realidad. Tratan de descubrir un nuevo medio de investigación, basándose en el azar, en la intuición, en los sueños, en el automatismo, en el humor. Su lema es: "En arte todo es factible y todo es lícito". El arte actual le debe a Dadá la dimensión de lo maravilloso y la capacitación para imaginar fuera de las normas de lo racional. Es lo que Picabia quería significar cuando afirmaba que: "Nuestra cabeza es redonda para permitirle a las ideas cambiar de dirección". Salto fuera de la lógica, respondiendo también a milenarias preocupaciones tan bien formuladas por Pascal cuando dice que "el último destino de la razón es ver que hay infinitas cosas que pasan más allá de ella". Dadá y Surrealismo dieron ese paso hacia el mundo de lo desconocido.

Al Pop-art se lo llama Neo-dadá por razones semejantes. Hay en sus imágenes una constante transmutación de significados que se basan en la ley del absurdo. Lo representado sufre un desarraigo intencional de su ambientación habitual, que lo coloca en relaciones caprichosas e inesperadas con otros objetos contrastantes. De esa "extranjerización" surge el nuevo mensaje.

Entre los geométricos, el Op-art logra la misma ruptura racional con sus espacios ambiguos, en los cuales algo es y no es al mismo tiempo. Lo que adelanta retrocede en el momento menos pensado y viceversa. Lo que veíamos como plano cuadrado en perspectiva, se convierte en rombo plano; el fondo se convierte en figura y la figura en fondo: complejo sistema que abarca ver, pensar, sentir, recordar; puesto en marcha por hábiles ilusiones ópticas que producen un impacto de percepción previo a su conceptualización. El espectador debe abandonar las categorías de su realidad para asumir las de la obra.

Resumiendo:

No conocemos la Verdad total por medios empíricos, sino que nos entendemos por signos. Lo que se construye no está basado en lo que se ve; sino que nos movemos en un sistema de ideas que nos ayudan a imaginar la realidad. Los artistas inventan un sistema de formas para expresar una realidad espiritual que no se basa en la realidad visible, o cuando lo hace, la destruye en su apariencia cotidiana. Se produce así un paralelismo entre arte y ciencia, no imitación o servilismo. Aclaran, cada uno a su nivel, el mismo punto de vista. Si la ciencia crea nuevas dimensiones de lo Real, el artista las intuye, las vivencia y las "devela". El sentido metafórico es constante en su hacer. Esto no carece de riesgos y permítaseme concluir, ya que escribo en el seno de una casa dedicada a las letras, con una frase de Alejandra Pizarnik:

"La poesía moderna es difícil porque cada poeta forja sus símbolos en la soledad. Con sensibilidad y sobre todo cultura, los contemporáneos de Dante comprendían sus símbolos que eran comunes a todos: el lector moderno, en cambio, está tan sólo como su poeta coetáneo".

BLANCA PASTOR

Buenos Aires, 17 de marzo de 1980.

JORGE MANRIQUE EN LA CRITICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

A fines del año pasado, el profesor Erwin F. Rubens había aceptado integrar el Comité de Redacción de esta Revista y además se había comprometido a entregarnos un artículo. La muerte le impidió cumplir como solía. Por eso hemos creído, con el acuerdo de sus familiares, hacer en cierto modo efectiva su promesa publicando este trabajo que leyó en la última sesión de Comunicaciones (1979).

El objeto de esta comunicación es examinar, en la brevedad que exige el tiempo disponible, los puntos de vista acerca de las *Coplas* de Jorge Manrique enunciados por la crítica literaria española contemporánea, es decir, las principales ideas críticas suscitadas por las *Coplas* a lo largo del siglo, en su país y en su lengua, a partir de 1896 —año en que Menéndez y Pelayo publica el tomo VI de su *Antología de Poetas líricos castellanos*, en cuyo prólogo analiza la vida y la obra de Jorge Manrique— hasta 1970, fecha límite de este trabajo.

No se trata de una mera enumeración; los diferentes puntos de vista críticos contribuyen a iluminar cada vez mejor el texto de las *Coplas*, en un proceso ininterrumpido de esclarecimiento.

Por estar fuera de los límites fijados, no se examinan los trabajos de Spitzer, Ana Krause, Le Gentil, como tampoco el trabajo sobre la estructura de las *Coplas* del profesor argentino Rodolfo Borello, entre otros.

Con Menéndez y Pelayo, de hecho, comienza la crítica literaria moderna en España.

La obra de reconstrucción de la España del pretérito en que se empeñó, resume, revisa y agota las opiniones anteriores y es el punto de partida forzoso para una historia de la crítica. Pero no se debe olvidar que la suya fue un modelo de crítica de la época del realismo literario y positivismo científico, a las que su rigurosa ortodoxia religiosa confirió otro alcance.

Menéndez y Pelayo se pregunta si las *Coplas* constituyen una elegía o una meditación sobre la muerte. Examina para ello sus antecedentes y precursores y piensa que, si bien son lugares comunes sobre la muerte, el poeta ha conseguido expresar como nadie lo que ha pensado y sentido todo el mundo.

Las *Coplas* en realidad le parecen más canto de triunfo, el triunfo del Maestre Don Rodrigo sobre la muerte, que una elegía.

Menéndez y Pelayo se consideraba un historiador de la cultura. A Valera, desde Santander, el 12 de agosto de 1896, le escribe precisamente con motivo del artículo de Valera sobre el tomo VI de la Antología, en cuyo prólogo se ocupa de Jorge Manrique: "...no podemos estar en completo acuerdo no sólo porque en mí, como en todo investigador predomina mucho el criterio histórico...".

"A través de las *Coplas* el pensamiento cristiano y filosófico continúa, —a su juicio— haciendo bien".

Pero su método, fundamentalmente histórico, culmina en un juicio ético.

El estudio sobre Jorge Manrique es uno de los prólogos, como vimos, de su *Antología de poetas líricos castellanos;* prólogos que van a constituir, en una segunda edición su *Historia de la poesía medieval,* pero son estudios de tipo monográfico, superpuestos, sin íntima trabazón entre ellos. No dan, ni lo pretenden, el movimiento, la marcha del proceso histórico.

No se conoce la fecha exacta del artículo de Azorín sobre los poetas primitivos, en el cual se ocupa de Jorge Manrique, recogido en *Al margen de los clásicos,* que se publica en 1915. Se sabe que desde 1904/1905 escribe Azorín, en los diarios, comentarios de ese tipo.

Es, sobre todo, una impresión. No está aquí el mejor Azorín, fino analista, cuando quiere. No traduce a lenguaje conceptual la impresión; se limita a contarla.

Azorín no ve lo que hay de tradición cristiana —y de afirmación y militancia— en las *Coplas.* Se reduce a traducir la *reacción* de su sensibilidad, la conformidad con el hecho de la muerte. Salta, sobre todo, por encima de lo que las *Coplas* tienen de *sermón* y de apologética cristiana.

La reducción a la reacción de la sensibilidad del crítico no justifica hoy el entusiasmo que suscitó en su momento.

Henríquez Ureña ha registrado por esos años la aprobación y el entusiasmo de la gente joven ante la crítica impresionista de Azorín.

Pero en *Los clásicos redivivos* de Azorín, que aparece en 1945, con artículos cercanos a esa fecha, figura un artículo de poco más de cuatro páginas titulado "Jorge Manrique (1440-1478)".

¿A qué se deberá el error de la fecha de la muerte en que incurre también Américo Castro, mucho más cuidadoso, en esos aspectos que Azorín? Azorín ha querido retratar a un poeta, hoy, al que arbitrariamente llama Jorge Manrique, o ¿cómo sería un poeta como Jorge Manrique en el mundo de hoy? Su permanencia o la encarnación —hasta el nombre— en un poeta actual.

"El brillo de la luz que surge de su persona es radiante, maravilloso". (p. 28).

Azorín se refiere a los diferentes momentos de una película, para destacar la permanencia y atemporalidad del gran poeta.

¿Qué nos dice sobre Jorge Manrique? La de 1915 no pasa de ser una impresión, la reacción de su sensibilidad. La de 1945 también, si bien plantea, hasta cierto punto, ante la lectura de las *Coplas* el "eterno retorno" —tan de Azorín— del gran poeta.

"Las presentes páginas —dice Azorín en el prólogo de *Al margen de los clásicos*— han sido motivadas por la lectura de autores clásicos españoles. Son como notas puestas al margen de los libros, la impresión producida en una sensibilidad por un gran poeta o un gran prosista: eso es todo".

Una idea, un verso, un detalle de estilo despertaron la sensibilidad del lector y aumentaron su interés.

Antonio Machado se ocupó de las *Coplas* en un pasaje del *Cancionero apócrifo de Juan de Mairena* que es de 1925 y figura en sus *Poesías Completas.* Antonio Machado, lo mismo que Azorín, pero postimpresionista, reduce las *Coplas* a una consideración agudísima sobre el tiempo en la poesía y a su condena del arte barroco.

La condena apunta a la llamada poesía de vanguardia en la que se había enrolado la mayoría de los escritores jóvenes.

Es un momento de polémica entre una poesía de tipo conceptual a la que tienden los nuevos escritores, y una de tipo temporal, a la que sigue adherido Antonio Machado y de la que son ejemplo acabado las *Coplas* de Jorge Manrique.

El análisis que hace Machado de la copla en que Manrique pregunta "¿qué se hizo el rey Don Juan?", es magistral.

Hay, sin embargo, como por lo general en toda polémica, un punto de partida relativamente falso. Machado ha elegido, indudablemente, la mejor de las poesías temporales, y, de ella, la estrofa más característica —los caballeros de la corte de Juan II esfumándose en una danza espectral—; pero el modelo que presenta antitéticamente, de poesía conceptual es un mediocre soneto de Calderón —por retórico— desintegrado del contexto de la comedia *El Príncipe constante* en que se aclara por qué y con qué alcance lo dice.

No ha elegido Antonio Machado un soneto de Quevedo, de Herrera o de Villamediana por ejemplo. Tampoco puede ser considerada como modelo de crítica filosófica, como se la ha denominado a la de Antonio Machado.

Antonio Machado la ha formulado desde la perspectiva de su "poética" del momento, la de los años 20, no la de los años 10 por ejemplo, de *Campos de Castilla* o de las poesías de la primera guerra mundial.

Sin embargo estas breves páginas de Antonio Machado contienen un doble avance en la crítica de las *Coplas*. Jorge Manrique se ha vuelto actual y no a través de la sensibilidad del lector, sino como modelo, ejemplo logrado de poesía en el tiempo.

Y en las estrofas en que Jorge Manrique evoca a los galanes de su juventud los está viendo: intuición, no conceptualización.

En realidad, la crítica de Antonio Machado es una diatriba contra las artes barrocas en la poesía y un rechazo de la llamada poesía de vanguardia de esos años.

En 1930 Américo Castro publica, en el suplemento de "La Nación" de Buenos Aires, un artículo titulado "Muerte y belleza. Un recuerdo de Jorge Manrique".

La actitud crítica renovadora de Américo Castro, con respecto a las ideas tradicionales acerca de la Edad Media y el Renacimiento se había manifestado sobre todo en su libro sobre *El pensamiento de Cervantes*, continuado en los estudios incluidos en *Santa Teresa y otros ensayos*.

Castro analiza varias de las *Coplas* —la que comienza "Qué amigo de sus amigos", según la cual Manrique no considera vano el contenido del mundo al evocarlo así; como también, la que empieza "¿Qué se hicieron las damas?, le parece que recuerda con entregada añoranza las delicias del amor".

Todo esto quiere decir —según Américo Castro— que, en las *Coplas*, nos hallamos dentro de lo que se denomina sensibilidad del Renacimiento, no de la Edad Media; *no lo ve* a Jorge Manrique como el "tenebroso moralista" que suele verse.

Las *Coplas*, por el contrario, son un canto sereno, reposado y alentador. "Del Maestre de Santiago la impresión última es gloriosa y afirmativa".

"El instinto y la espontaneidad de los lectores ha visto siempre, en esa poesía, mucho más de lo que la crítica ha estado repitiendo, arrastrada por los versos iniciales pero que no son sino el introito de lo que gradualmente va adquiriendo muy otro sentido". Para terminar afirmando que "la nota postrera y decisiva es, sin embargo, de confianza en la eficacia de toda enérgica vitalidad".

Nunca es desechable una observación de Américo Castro, pero ante el ensayismo aplicado a la crítica literaria se justifica que uno se pregunte sobre el grado de certeza que tiene.

El carácter "fermentario" de su investigación y su capacidad de rectificación y renovación —como veremos más adelante— revelan que es un auténtico investigador.

La investigación, sin embargo, aparece subordinada a una tesis general, acerca del Renacimiento en España y a una contraposición Renacimiento/Edad Media como resultado de la oposición entre el espíritu dionisíaco y el ascético medieval. Decir que es un ensayista vale tanto como afirmar que la investigación y la verdad están al servicio de un mundo de problemas propios de la actualidad militante del autor en el momento en que escribe.

Tesis y teorías siempre riesgosas y polémicas.

Américo Castro, aun escribiendo historia, que quería estricta, no pudo superar la valoración personal, propia del ensayista.

En 1935, en vísperas ya de la guerra civil, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española sobre "La brevedad de la vida en nuestra poesía lírica", Ramiro de Maeztu se ocupa de Jorge Manrique y de sus *Coplas*.

"Las *Coplas* de Manrique no son únicamente la flor de nuestra lírica sino un acontecimiento histórico. En ellas se afirma que todo —imperios, ejércitos, riquezas— no son sino bienes efímeros" ("verdura de las eras").

El pensamiento "es sencillo porque sabe que es común a todo el mundo". El estilo, en cambio, está muy trabajado para producir la ilusión de la facilidad absoluta, como si el poeta no dijera sino lo que ya tienen en la punta de la lengua su lector o su oyente". Rastrea la influencia —el eco— de las *Coplas* en la poesía española. El interés de Maeztu no está en señalar el rastro dejado por Manrique, sino la consideración moral y social que se desprende de las *Coplas*. "El poeta castellano nos incita a pensar en lo eterno, por desengaño de lo temporal".

Ha empezado a preguntarse por la duración de los bienes de este mundo. Ello envuelve una respuesta negativa: todo perece, todo pasa.

Si aquí se detuviera tendría que decirse —piensa Maetzu— como los epicureos: puesto que vivimos y hemos de morir, vivamos lo mejor que nos sea posible.

Pero ante los bienes pasajeros, Manrique y cuantos han sufrido su influencia, sienten y nos hacen sentir que tiene que haber bienes que no perecen.

El bien en sí, asegura maeztu, no pasa; Dios es el bien y permanece. De este modo tomamos contacto con lo eterno.

"Pero aquí se tocan, según Maeztu, dos mundos esenciales y característicos de la hispanidad: uno es el ahinco con que subrayamos la identidad de los destinos humanos".

"Si fuese en nuestro poder / hacer la cara hermosa / corporal", reflexiona Manrique y por eso añade "como podemos fazer / el ánima gloriosa / angelical".

"Común la muerte, común a todos los hombres la transitoriedad de nuestros bienes, postulamos —concluye Maeztu— que les es también común la libertad suprema, el libre albedrío", "la igualdad fundamental de todos los hombres y su libertad interna".

Orientado hacia "la búsqueda de los valores útiles para la reconstrucción de España" (la última manera crítica de Ramiro de Maeztu) la conservación y enaltecimiento de lo que el mismo Maeztu llamó la hispanidad, que aparece ya existente en las *Coplas* cuya influencia es posible rastrear a lo largo de las literaturas hispánicas.

En 1937, Pedro Salinas dicta en Baltimore sus conferencias sobre "La realidad y el poeta en la poesía española", editadas en 1940.

La segunda conferencia fue sobre "La aceptación de la realidad: Jorge Manrique y Calderón de la Barca". La primera de las seis había sido sobre "La reproducción de la realidad: El poema del Cid y un romance" para terminar en la sexta, tratando "La revuelta contra la realidad: José Espronceda".

"En medio de la poesía artificial de los Cancioneros del siglo XV llegamos —dice Salinas— al poeta más profundo y sincero de la Edad Media. Dejó un pequeño número de poemas de amor —50 únicamente— de perfecta expresión, pero sin acento personal ni originalidad. Fue un gran poeta —dice Salinas— sólo una vez en las estancias conocidas bajo el título de *Coplas por la muerte de su padre,* poema que representó, sin duda alguna, la mayor altura alcanzada, en nuestra lengua, por la elegía lírica.

El punto de partida del poema es un suceso real, vivido y común a los seres humanos: la pérdida de quienes nos dieron la vida.

Parte de un hecho humano, corriente. Es, desde el comienzo, un poema tomado de la realidad, que era el resultado de un examen severo e implacable de la vida y de sus placeres.

Esta vida es sólo un camino para otra. El mundo es así, no hay duda. Y hay que asumirlo con resignación y serenidad cristianas, no con rebeldía ni desesperación.

Es muy significativo el sentido de la realidad que tienen las *Coplas:* se nos da hasta el lugar geográfico exacto en que aparece la muerte: en Ocaña. Y aún en medio de la alegoría, la muerte entra y habla con el Maestre: lo invita a no temerla, a portarse en su última batalla con la misma valentía que en las otras, pues el triunfo de la vida eterna será su consecuencia. Y el Maestre muere rodeado de su mujer, sus hijos, hermanos y criados. La familia rodeándolo en "el momento de la muerte" para recibir sus últimas palabras como, en la vida real, moría el caballero medieval.

En 1946 publica Luis Cernuda "Tres poetas metafísicos" recogido en el tomo I de *Poesía y Literatura.*

Tres grandes poemas de la literatura española (las *Coplas* de Jorge Manrique, la epístola a Arias Montano de Francisco de Aldana y la *Epístola moral a Fabio,* de autor anónimo), coinciden en referir el esquema visible y temporal del mundo a una idea de lo invisible y eterno "correlación entre las dos realidades, visible e invisible del mundo".

Ningún poeta —asegura Cernuda— tuvo, como Manrique, tan perfecto dominio del pensamiento sobre la palabra. "La palabra es, sobre todo, revelación directa de un pensamiento sin complacerse, como ya lo hace Garcilaso, en las asociaciones que la imaginación puede efectuar con la palabra".

Lo que Manrique pretende es despertar las almas, no adormecerlas; depurarlas, no hechizarlas.

En las *Coplas* "en vez de una representación particular de la muerte" "hay una representación simbólica y universal de la muerte", "contrastando su poderío irrevocable con la belleza efímera de la vida y no para negar a ésta, sino precisamente para acrisolar la belleza por la fugacidad".

"Y como Manrique no expresa su concepción de la vida de modo abstracto sino a través de formas concretas encarnando sus intuiciones en la realidad inmediata, puede así movernos más directamente".

"Cosas, hechos, seres del contorno inmediato enlazados con la vida misma que sus contemporáneos y él conocieron y cuyo paso y desaparición es una realidad".

Una observación de Cernuda acerca del "equilibrio entre el ritmo métrico y el ritmo de la frase [aparece] bien visible en el uso por Manrique del "enjambement" (encabalgamiento), de modo que no sea el ritmo métrico sino el ritmo de la frase quien dirija el movimiento melódico". Logra así que el tono no sea oratorio ni dramático.

Las observaciones sobre la relación entre el pensamiento y la palabra y el encabalgamiento son, más que de crítico (aunque Cernuda lo sea y en grado sobresaliente), de quien está avezado en la práctica de la poesía.

En 1947 aparece, en Buenos Aires, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* de Pedro Salinas, el primer libro, que sepamos, dedicado íntegramente a Jorge Manrique.

Cuanto después se ha dicho sobre las *Coplas* no es nada en comparación con el avance que significó.

El poeta profesor considera que no se puede estudiar la originalidad de Jorge Manrique sin el examen riguroso de la tradición implícita en él.

La tradición es el "habitat" natural del poeta, dice Salinas. Ha nacido prácticamente dentro de ella y, en ella, cumple su destino. Por eso examina tanto la tradición en la poesía amorosa de la época y en la de Manrique como lo que Salinas llama la tradición literaria de la muerte.

Pero su modo de aceptar el mandato de los que hicieron antes que él poesía de la muerte, no fue someterse a ellos. No sólo suprimió todo alegorismo a la italiana, de la época, sino la tradición de la visión truculenta, macabra de la muerte.

El diálogo del Maestre con la muerte lo considera Salinas una dramatización, no una alegorización. Las rechaza a ambas por superficiales y fácilmente espectaculares.

Estaba también la tradición cristiana pura y es la que recoge Manrique por más afín con su propósito de llegar al alma. Pero a ella le suma una actitud estoica, senequista.

El esquema estilístico *ubi sunt* había llegado a convertirse, en la época de Manrique, en una especie de mecanismo. Manrique lo acepta sin vacilar;

no hay mejor manera de llegar a la sensibilidad del lector que alzar frente a él tantos grandes y grandezas, para verlos pasar —desfile de la imponente comitiva de muertos— sin llevarse nada de sus bienes temporales con ellos.

Pero, en la fórmula introducirá Manrique una serie de variantes que le devuelven la totalidad de efecto poético original. Jorge Manrique realiza una reducción radical. Reduce —dice Salinas— el radio de extensión histórica de donde toma sus ejemplos: toda la historia del hombre desde Adán y Eva reducida a los años que van de 1406, en que llega al trono Juan II, al de 1476 en que muere el Maestre, su padre.

Reduce el área geográfica de esta geografía universal de los muertos del mundo entero al reino de Castilla y reduce su número.

El móvil del poeta es utilizar evidentemente un procedimiento de acercamiento. Acerca los personajes al lector con lo que logra humanizar, aprojimar, como dice Salinas, volverlos prójimos; cambiar las figuras de ese Panteón universal en unas de carne y hueso que todos conocieron.

En esta técnica de contemporaneizar el esquema del *ubi sunt* se manifiesta, sin duda, más allá del hecho material de modernizar un recurso estilístico, algo así como una propensión a atender a la vida cercana, a la experiencia personal, más que a las historias remotas.

De modo análogo, analizando cada una de las *Coplas* continúa Salinas su detenido examen con una erudición extraordinaria y uniendo, como los grandes maestros de la estilística, la fineza analítica, el gusto fino y exigente y la orientación más definida. Es uno de los grandes libros de crítica escritos en español.

En 1958, publica Américo Castro, en la revista *"Papeles de Son Armadans"* de Mallorca, otro trabajo sobre las *Coplas* bajo el título de *Cristianismo, Islam, poesía en Jorge Manrique,* acogido luego en *Origen, ser y existir de los españoles* y con algunas modificaciones en su obra póstuma, *Sobre el nombre y el quién de los españoles.*

Como consecuencia del planteo de la especial situación de la España medieval a que había llegado Américo Castro en el análisis histórico y literario, como país integrado por tres religiones, la cristiana, la islámica y la judía, destaca ciertos rasgos islámicos de las *Coplas,* el hecho de que matar moros "con las manos" dé acceso a la vida eterna contrapuesto al de los "buenos religiosos" que lo lograban "con oraciones y con lloros".

El entrecruzamiento entre cristianismo e islamismo sólo se da, en el Occidente medieval, como peculiaridad española frente a la cristiandad europea. Sólo en España se encuentra, en la literatura del siglo XV la doctrina de que el derramamiento de sangre infiel es un modo tan legítimo de alcanzar la vida eterna como la oración. Es una forma de fe, asegura Américo Castro, "paralela a la musulmana en que la sangre del infiel servía como de agua lustral o expiatoria".

Pero al mismo tiempo que a la doctrina de la guerra santa trae a primer plano Jorge Manrique a la persona misma del guerrero "dotado aquí de perfil, de volumen, de conducta y de voluntad muy puestos de realce", lo cual, según Américo Castro, es hispano-cristiano no islámico. Más importante poética e históricamente que "la guerra contra el infiel" es quién la hace.

Por otra parte, el tema de la muerte pasó a primer plano en el siglo XV precisamente por haber adquirido interés renovado el tema de la vida "A medida que la vida se hacía más densa de atractivos adquiría también relieve el fenómeno de la efímera duración".

Cada vez se inclina más a penetrar en el sentido de cada hecho hispánico, menor o máximo, mediante su articulación con el total complejo de la vida hispánica.

Américo Castro ha pasado del examen de la obra en relación con los procesos culturales de la época, más allá del ámbito nacional en que fue creada a considerarla desde la particular situación del autor en lo que tuvo de singular y específico la vida española de su tiempo, centrada en la situación existencial desde la que ha surgido la obra.

Es una nueva etapa complementaria, pero también revisión de la etapa anterior.

Esta segunda posición de Castro resulta de la consideración de la singularidad española y de la inaplicabilidad a España de las categorías historiográficas de Occidente.

En 1966 publica la Editorial Gredos el libro de Antonio Serrano de Haro titulado: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* La visión de época y los sucesos de la vida de Jorge Manrique y su familia están perfectamente estudiados. No debe ser posible encontrar, a esta distancia, más fuentes y datos. La información que ha conseguido reunir sobre la situación económica de los Manrique, siempre difícil, la relación de Jorge con su padre, su casamiento con la hermana menor de su segunda madrastra, los pleitos y acusaciones posteriores a su muerte, forman parte de una historia apasionante, magistralmente reconstruida y que ilumina el escenario y a los protagonistas de las *Coplas.* Pero, no es el gran libro, definitivo, que era dable esperar.

El examen de la obra poética de Manrique, en particular de las *Coplas,* no está a la misma altura. Sólo Américo Castro y Pedro Salinas, en lo que va del siglo, supieron unir la más original y escrupulosa información histórica con una crítica textual exacta.

El error de Serrano de Haro fue exigirse análisis literario manejando conceptos críticos tan poco precisos como inspiración, fondo y forma.

Sin embargo, algunos atisbos aislados son muy agudos y están ajustadamente utilizados para profundizar en la comprensión de la obra, por ejemplo, observa que el tiempo que predomina es el presente.

"De esta manera —dice— el tiempo es inapelable por transformarse en conducta y no en juicio"; o, sobre el uso de la negación en las *Coplas* —"non cumple", "dejemos", etc.— que levantan el tono vital con un rasgo de personalidad.

Personalidad y destino de Jorge Manrique es un modelo de investigación de carácter histórico, no literario.

En 1969 aparece *La elegía funeral en la poesía española* de Eduardo Camacho Quizado, en cuyo capítulo IV "La elegía cortesana del siglo XV" se ocupa de Jorge Manrique, que constituye una especie de lugar de confluencia o summa medieval de los elementos de elegías anteriores, pero deja por fuera

—observa Camacho Quizado— los elementos paganos medievales, el materialismo de la baja Edad Media y los estratos sociales no cortesanos.

Es difícil encontrar un aspecto de las *Coplas* que no tenga antecedente, lo cual, sin embargo, no está reñido con su originalidad. Vertiendo una concepción del mundo que se había venido formando a través de los siglos, el poeta no puede por menos de incluir en su poema los componentes de dicha concepción. Tampoco puede omitir técnicas y recursos literarios ya elaborados, puesto que "busca la plasmación de un complejo de sentimientos".

Sin embargo, y a pesar de todo, se encuentran en las *Coplas* elementos nuevos al lado de los tradicionales. Las *Coplas,* según Camacho Quizado, tienen tres partes: la reflexión, de carácter general sobre la muerte, la brevedad de la vida, etc. La segunda, la defunción propiamente dicha, con su panegírico, consolación, etc. Y, al final, el diálogo radicalmente diferente de las "Danzas y diálogos populares" en que aparece la muerte.

Dejando aparte la estrofa 4ª que es una *invocación,* las estrofas 1-24 contienen las reflexiones generales. En ellas no encuentra Camacho Quizado "nada nuevo con respecto a la concepción de la muerte de su misma clase social".

En la defunción propiamente dicha tampoco hay elementos que no hubiesen sido tratados por la poesía anterior.

El muerto reúne en sí las virtudes más apreciadas: la valentía guerrera, la elocuencia, la cortesía. Es un verdadero dechado, ejemplo y modelo, de una cierta clase social.

Jorge Manrique funde la exclamación y la enumeración. En el giro por ejemplo: "¡qué amigo de sus amigos!" introduce dos novedades: separa las frases y las eleva a tono exclamativo, con lo que aísla cada virtud y se convierten en una ascendente escala de admiración. Es la tensión lírica de que hablaba Salinas.

Tal vez la nota más característica de las *Coplas,* según Camacho Quizado, sea la solución, que destacan las *Coplas,* al conflicto existente entre consolación religiosa y fama. No se desprecia la fama, pero ello incluye la gloria eterna. La ortodoxia religiosa y la idea, pagana de origen, de la fama póstuma no se contraponen.

Pero, por eso, no podría considerarse a Manrique, en las *Coplas* resueltamente orientado hacia los nuevos tiempos. El suyo es un equilibrio ortodoxo, una concepción de la muerte medieval —aunque distinta de la de las "Danzas de la muerte", guadaña al hombro, vengando al oprimido—, aquí es una muerte cortés, cortesana, amable, respetuosa, correspondiente a una determinada clase social.

Porque la Edad Media —concluye Camacho Quizado— estuvo lejos de ser tan "a lo Manrique", como muchos suponen. Las *Coplas* nos muestran un aspecto parcial de la Edad Media. Esto le resta la representatividad que se le atribuye.

Se han recorrido aproximadamente 80 años de la crítica literaria española sobre Jorge Manrique y sus *Coplas.* Once estudios de muy diversa índole, algunos muy breves, de no más de dos páginas, como el de Azorín, o de seis, como el de Cernuda, o el primer artículo de Américo Castro, libros enteros, como los de Pedro Salinas y Serrano de Haro.

En realidad los puntos de vista se complementan. Los puntos de vista, las técnicas diferentes de aproximación al texto de las *Coplas* han ido sumándose, cada una con su razón; pero la razón no se agota en la propuesta de cada uno.

Es la limitación de toda crítica literaria. Aun la de Azorín que pretende darnos nada más que el estado de alma en que queda, a raíz de la lectura de las *Coplas,* el lector; o la de Ramiro de Maeztu, tan desde una militancia, todas verdaderas, todas son parte de la verdad.

Por otro lado podría trazarse —y no ha estado tan lejos de la intención de esta comunicación— un panorama de las ideas crítico-literarias en España, en lo que va del siglo, a través de las diferentes críticas examinadas que revelan concepciones, e incluso estilos críticos diferentes y sucesivos: Menéndez y Pelayo parece estar hablando en un anfiteatro universitario: expone los resultados a que ha llegado; Américo Castro y Pedro Salinas parecen participar, con sus alumnos, de un seminario en que comunican los resultados de la investigación histórico-estilística; Azorín y Luis Cernuda refieren sus impresiones; de lector el primero, de poeta, el segundo; Ramiro de Maetzu nos dice un discurso político-cultural de la década del 30; Serrano de Haro nos transcribe sus investigaciones en archivos. Lo que importa es que, al cabo, haya adquirido más claridad la figura de Jorge Manrique.

EL DESENGAÑO DEL MUNDO EN LAS COPLAS DE MANRIQUE

Jorge Manrique, poeta y guerrero como otros ilustres escritores españoles, vive en el siglo XV una dolorosa experiencia que siempre acecha al hombre: ver sufrir y ver morir a un ser querido, víctima de una enfermedad incurable y cruel. Manrique pierde así a su padre, que fue su guía y su ejemplo, y que llegó a encarnar para él un alto ideal humano, expuesto con la mayor lucidez en sus famosas *Coplas por la muerte de su padre.* Antes y después del poeta muchos vivieron su experiencia, pero Manrique, con ejemplaridad excepcional logra refrenar su dolor y buscar consuelo a su aflicción en la consideración del sentido de la vida y de la muerte. Sosegado el ánimo, aquilatados y seleccionados los elementos de la tradición cultural en que se ha formado y en que vive, ofrece una creación poética de intensa espiritualidad, en que la Humanidad puede encontrar un arte de vivir y un arte de morir, armoniosamente condensados e indisolublemente unidos entre sí.

Las cuarenta estrofas del poema se impregnan de suave melancolía y de nostalgia honda, que no estorban la serena reflexión del poeta. El acontecer humano, no pocas veces apasionado y tempestuoso, que a menudo se extingue dejando vestigios sólo en el recuerdo; el pasado que se esfuma y produce la impresión de no haber sido nunca realidad; la certeza del escaso valor que encierra cuanto atrae y engaña los sentidos; todo le produce desengaño: un desengaño que late ya en los libros sapienciales de la Biblia y alcanzaron a conocer los autores clásicos: un desengaño que con extraordinario fervor recoge la Edad Media y reitera en continuado lamento por la ceguera pertinaz del hombre —convertido en artífice de su propia destrucción al descuidar las realidades trascendentes en aras de lo pasajero, que acalla su conciencia y arrulla su vanidad, no siempre sentida como tal—. El conmovedor acento del poeta resulta eco de una tradición milenaria, y síntesis del pensar y del sentir de su tiempo según las enseñanzas de la Iglesia. Pero es también la prefiguración parcial del desengaño emboscado en el Barroco, que sintieron y mostraron tan vivamente Quevedo, Calderón y otros no menos insignes.

En la primera estrofa de su poema, Manrique exhorta a despertar del sueño en que insensiblemente va sumiéndonos la vida, al hacernos olvidar su verdadero sentido y adormecer nuestra conciencia, que con frecuencia ve debilitarse las cualidades de alerta y vigilante que siempre debieran acompañarla, y cuya pérdida puede significar considerable riesgo para una equilibrada salud del alma y del cuerpo:

Recuerda el alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte
tan callando,

cuán presto se va el placer
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Esta primera exhortación se inspira en la conveniencia de tener presente la relación vida-tiempo y la relación vida-muerte, ya que la vida sobre la tierra —que tanto y tan bien creemos conocer— está incluida en un transcurrir temporal y tiene como término la muerte. Pero la muerte, desde una perspectiva más amplia, es un aspecto de la eternidad, y la posibilidad de acceso a ella como la de liberación de males y miserias para el ser humano.

En el sentir del poeta —como en el nuestro— la muerte que detiene el acontecer humano llega con todo sigilo, muy calladamente, cuando menos se la espera. He aquí el primer gran desengaño, el que todos alguna vez vivimos en un cruel despertar brusco a una realidad que hemos intentado ignorar: el desengaño sobrecogedor de que la vida se deslice como huyendo de nosotros sin que lo sintamos, en un continuo desvanecerse llevada por el tiempo, que actúa como aliado más próximo a la muerte que a la vida, porque sin prisa —aunque sin pausa— va acercando ésta hacia aquélla. —El poeta, como todo gran poeta, ha comenzado a ser intérprete del sentir de todos—. Y cuando nos dejen para siempre quienes están más cerca de nosotros en la experiencia y el afecto, sentiremos, como el poeta, la necesidad de acallar nuestro dolor recordando que el paso del hombre sobre la tierra no puede —ni debe, quizá— ser eterno.

El desengaño surgido ante la brevedad de la vida se ve envuelto en otro desengaño: el descubrimiento inquietante de que el alma vive peligrosamente adormecida, olvidada de cuanto concierne a su mejoramiento espiritual. Parecería que sólo el dolor tiene suficiente poder para despertar al hombre de su insensato adormecimiento y el poeta, ya alerta y vigilante por su pena, discurre reposadamente acerca de cuanto él y todos sabemos, con esa sabiduría natural que nos hace intuir los grandes temas, pero que en el pausado decir rítmico de las *Coplas* adquiere nuevo vigor, inesperada belleza, y nos llega a lo más hondo del alma, como el mejor consuelo que pudiéramos encontrar alguna vez. Al adoctrinar a todos, el poeta suaviza sus propias heridas dolorosas, y da ocasión para que el hombre, a menudo indiferente o rebelde, se vuelva sobre sí mismo y medite sobre la vida y sobre la muerte, como dos grandes misterios que encierran en sí un don preciado, y quizá deseable en distintas circunstancias y por diferentes motivaciones:

También el presente es ocasión de desengaño, porque su excesiva proximidad deja todavía en evidencia, cruelmente hipertrofiados, muchos males que el tiempo no ha cubierto aún con su manto misericordioso. Por eso el pasado, idealizado y embellecido por la imaginación, parecerá mejor. El poeta nos dirá que "cualquier tiempo pasado / fue mejor", pero que lo fue sólo "a nuestro parecer".

El placer se presenta desde la primera estrofa como otro agente del desengaño, porque su pérdida, implícita desde su origen en su naturaleza misma, dejará su secuela de dolor, dolor tanto más lacerante cuando el placer, suma

de pequeños halagos aparentemente inofensivos, nos lleve por la vida a través de un camino errado, sin que podamos advertirlo hasta cuando ya sea demasiado tarde para cambiar el rumbo. Así se lo manifiesta en la estrofa 12:

Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada
que tenemos,
no son sino corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos.
No mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta
sin parar;
después vemos el engaño
y queremos dar la vuelta,
no hay lugar.

Agotadora lucha entre engaño y desengaño, hasta que el hombre puede llegar a comprender, a menudo demasiado tardíamente, que todo lo mundano es engañoso. Para que así se entienda, el poeta habrá pasado ya revista a cuanto deslumbra con su falso brillo, y habrá ido señalando todas las grietas por donde la nada lo hará irremisiblemente suyo. Iremos, entonces, recordando con él —a través de las estrofas 8, 9 y 10—, el verdadero valor de la belleza física, de la nobleza de sangre, de la riqueza, del poder:

Decidme: La hermosura
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
. . . . . .
Pues la sangre de los godos,
y el linaje y la nobleza
tan crecida,
¡por cuántas vías y modos
se pierde su gran alteza
en esta vida!
. . . . . .
Los estados y riqueza,
que nos dejan a deshora
¿quién lo duda?
. . . . . .

El poeta sabe bien que el hombre anda afanosamente en pos de bienes terrenales, que por natural desenvolvimiento de su misma esencia han de perderse antes de la muerte:

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos:
de ellas deshace la edad,
de ellas casos desastrados
que acaecen,
de ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

La relación vida-sueño, sugerida en la primera estrofa con la exhortación a despertar para considerar el fluir de la vida en el tiempo, muestra al ser humano como sumergido en un sueño, que lo hace olvidar la acción del tiempo. Es relación que reaparece en la estrofa 11, pero con otro sentido: el del fugaz fluir de la vida, arrebatada por el tiempo, que deja la impresión de que aquélla ha sido sólo un sueño. He aquí las palabras del poeta:

...se va la vida apriesa
como un sueño...

En la segunda estrofa se insiste en la fugacidad de la vida, pero está vista allí desde un ángulo más parcial y más inmediato, con la visión del presente que se escapa, que deja de ser presente y deja de ser realidad, para permanecer sólo en el recuerdo —cuando permanece—. Y el desengaño empujado por el tiempo que todo lleva, todo marchita, todo destruye, llegará a hacer pensar al poeta que puede equipararse lo no venido con lo pasado, porque uno y otro se sumergirán en la nada:

No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera,
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.
Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.

Lo presente de que nos habla el poeta es el acontecer inmediato, que sentimos deslizarse y alcanzamos a percibir. ¿Podremos asimilar *lo no venido* a los sueños que hemos elaborado en la vigilia o los que hemos creído vivir durante el descanso? El poeta ha de querer apartar de sí y de sus lectores la espera inútil, sin sentido, que quiebra la paz interior y afloja el ánimo.

Parece insistir en recordarnos que todo lo que ha de llegar ha de pasar, y medido por el tiempo —que lo limitará—, sólo tendrá una cierta duración. El tiempo termina por convertirse en rector de la vida humana y de su esperanza, pero no todo es dañoso en su imagen; porque ha de llevarse consigo, también, el dolor, la desesperanza, la angustia, la soledad.

La sugerente y compleja relación vida-sueño que se encuentra en las *Coplas*, podría ser una lejana y parcial prefiguración de la antítesis entre apariencia y realidad propia del Barroco. Porque quizá el alma dormida, a la que exhorta Manrique, represente al hombre indefinidamente sumergido en un mundo de apariencias, que lo enceguecen y le hacen confundir su verdadero destino. En el mundo de las apariencias todo engaña; y se corre el riesgo de terminar por abrazar una interpretación pagana de la vida, endiosando como pequeños ídolos esos bienes que Manrique ha ido desvalorizando con certero juicio. También Calderón mostrará a Segismundo víctima del mundo de las apariencias, cuando llevado por primera vez al palacio de su padre se deje arrastrar por sus pasiones, creyéndose poderoso al desconocer el verdadero significado y la verdadera esencia del poder, que sólo alcanzará a comprender cuando pueda lograr un auténtico dominio sobre sí mismo.

La tercera estrofa de las *Coplas* muestra el correr de las vidas hacia la muerte, que las iguala por su destino como iguala a los seres en la llegada. Ha de haber sentido el poeta el desengaño de las marcadas diferencias que se manifiestan durante la vida y que naufragan sin excepción en el mar igualitario —y tal vez protector— de la muerte, desengaño que sólo ella reaviva con su presencia:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Con sabiduría que parece directamente surgida de las Sagradas Escrituras, Manrique recuerda la igualdad final de ultratumba, que todos conocen pero todos olvidan. ¡Cómo resuenan, en los versos del poeta, la palabra de Cristo y su ejemplo, y la enseñanza de quienes le siguieron, iluminando la Edad Media toda con la plenitud de un sentido religioso vivido sin claudicaciones! ¡Qué desengaño del falso oropel, de la hueca soberbia, de la vanidad sin límites, que afloran en tantos aspectos del acontecer humano!

Pero si cuanto contribuye a la belleza sensible o a una organización social que quiere ser rígida ya ha sido demolido por el poeta, en su afán esclarecedor parece no bastarle la referencia escueta a las cosas por sí mismas, y las evoca de nuevo, brevemente, con otra visión, asociándolas con figuras huma-

nas que muestran, como arquetipos, cuánto fueron, cuánto tuvieron, cuánto llegaron a perder. En finísimo despliegue de ricos matices, mediante la convencional figura retórica del *ubi sunt,* de uso corriente en su época, el poeta pone ante sí y ante el lector el mundo fastuoso y casi legendario de los reyes y sus cortes, todo un mundo de lujo y de color, animado por danzas y torneos, por música y pasiones, con sus luces deslumbrantes y sus sombras espantables. Las más hermosas y expresivas entre todas esas estrofas son la 16 y la 17, que reviven con inigualable vigor la corte de Juan II de Castilla, el rey poeta padre de Isabel la Católica, que reinó durante la primera mitad del siglo XV:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los Infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invención
que trajeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras
¿fueron sino devaneos,
que fueron sino verduras
de las eras?
¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados y vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Un mundo mágico parece desenvolverse ante nuestros ojos, movido por la expresiva evocación del poeta, sólo un breve instante, para que recordemos que se ha hundido en la nada para siempre; vive en los versos para advertir que ha pasado irremediablemente y que nunca más volverá a ser realidad.

Aunque todo parece perder solidez para Manrique, y ser despreciable, ese mismo desengaño de cuanto es mundano afianza en él un anhelo de eternidad y de trascendencia. Así se entiende en su valorización cristiana del mundo y de la vida, desarrollada en las estrofas 5 y 6, en que de acuerdo con la tradición de sus mayores, ve la vida terrenal como una etapa de aprendizaje, como un camino que lleva a la verdadera vida, y encuentra en el mundo el escenario adecuado que hace posible ese aprendizaje. Para que así se comprenda y para inducir a practicarlo, el mismo Hijo de Dios ha descendido a vivir en la tierra:

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.
Este mundo bueno fue
si bien usásemos dél
como debemos,
porque, según nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.
Aun aquel Hijo de Dios,
para subirnos al cielo,
descendió
a nacer acá entre nos,
y a vivir en este suelo
do murió.

¡Lástima grande que el hombre desdeñe a veces embellecer su alma con la práctica del bien y la virtud, como se afana por mejorar su aspecto exterior! El poeta lo deplora y lo señala en la estrofa 13:

Si fuese en nuestro poder
hacer la cara hermosa
corporal,
como podemos hacer
el alma tan gloriosa,
angelical,
¡qué diligencia tan viva
tuviéramos toda hora,
y tan presta...!

Si encierran las *Coplas* un profundo desengaño del mundo y de cuanto con él se relacione, no lo hay en lo que se refiere al sentido trascendente de la vida ni en cuanto a la valoración de la otra vida. El desengaño sólo alcanza lo material, lo pasajero y deja intactos los valores imperecederos del espíritu, que aun se destacan en la exhortación de la Muerte al Maestre, de la estrofa 36:

El vivir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales,
ni con vida delectable
donde moran pecados
infernales;

mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros,
los caballeros famosos,
con trabajos y aflicciones
contra moros.

Viva cada uno cumpliendo los deberes propios de su estado y alcanzará la gloria eterna: he ahí la esperanza y el mensaje del poeta, a los que cabe agregar la convicción de que el recuerdo del difunto virtuoso reconforta a los deudos, según la estrofa 40, ya hacia el final del poema:

...aunque la vida perdió,
dejónos harto consuelo
su memoria.

Vida y muerte, tiempo y desengaño fluyen de continuo en el apacible discurrir del poeta a través de las cuarenta estrofas de su poema, y dan ocasión a todos —poeta y lectores— de valorarlos para lograr una ajustada visión de lo que ha de ser la vida, si no se quiere equivocar el verdadero camino. Pero el elemento central, poderoso, es el tiempo, que impregna, envuelve y arrastra a los otros. Tanto la vida como la muerte se encuentran como sujetas al tiempo: la vida, en una especie de tiempo-acontecer; la muerte, en un tiempo-eternidad. Habría, pues, dos diferentes dimensiones del tiempo: una ceñida, breve, fugaz, que deja apenas una estela; otra, profunda, infinita, que no tiene principio ni fin.

En las tres estrofas introductorias Manrique ha ido presentando los distintos motivos que después desarrollará gradualmente, como si se tratara de una grandiosa sinfonía. Los motivos relacionados con el desengaño irán siendo morosamente desplegados, en una búsqueda de adecuadas resonancias éticas y estéticas. Una compleja dualidad antitética de atracción y rechazo frente a lo mundano será la génesis del desengaño, que acertará a dar una visión descarnada pero no cruel del mundo y de los hombres, de la seducción de lo mundano y de su invariable destrucción. Y si cuanto dice el poeta podría ser hallado en tantas páginas henchidas de sabiduría, ha de reconocerse la magia sin par de su poema, lograda por la dulce melodía de los versos, que en imágenes de insuperable expresividad van creando un clima de nostalgia, pero también, de resignada aceptación de una voluntad superior.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

HUMANIDADES CLASICAS

Como se sabe, los estudios clásicos tienden en último término a penetrar los ideales de la antigüedad grecolatina y a asumirlos de un modo total en lo que se ha dado en llamar, desde los tiempos de Varrón y Cicerón, humanismo.

Es muy importante para nuestros fines observar que la fortuna de los ideales clásicos no ha menguado mientras ha existido perfecta identificación entre los estudios clásicos y el humanismo.

Seguramente una parte del desprestigio sobrevenido a las disciplinas clásicas se produce en el momento en que se escinde esta identificación tan entrañable y compleja, como el misterio de la síntesis entre materia y forma; cuando el estudio de la lengua —latín y griego— se convierte en un fin cerrado en sí mismo y se desentiende del contenido que lo vivifica y le da sentido.

Esta búsqueda del hombre caracteriza a las disciplinas clásicas y las diferencia netamente de otras disciplinas también dedicadas al estudio de pueblos y culturas, pero no con el fin de inspirarse en ellos y proponerlos como repertorio de imitación contemporánea, sino simplemente con el deseo completamente justificable de hacer el inventario de los bienes culturales que han segregado las comunidades humanas a través de los siglos.

Esto significa que la cultura grecolatina —que consideramos como una unidad, sin escindirla en Grecia y Roma— representa para nosotros no solamente una de las más expresivas e importantes de las culturas, entre las veinte o veintiuna que han florecido a lo largo de la historia humana del planeta, sino también el punto de referencia constante, la fuente hacia la cual la comunidad cristiana, europea, occidental o atlántica ha remontado río arriba en busca de ella en los momentos solemnes y decisivos de su existencia bimilenaria.

De cada una de esas peregrinaciones hacia aquella lejana patria la comunidad occidental trajo de vuelta una teoría del hombre, plástica, viva, capaz de fecundar el pensamiento yermo entrado en crisis en un determinado momento histórico.

En este sentido, uno de los ejemplos más impresionantes es la determinación del conocido filólogo y pensador Max Fohlenz de escribir un libro so-

bre el hombre helénico en la convicción de que su conocimiento podrá ayudar al pueblo alemán a superar la tremenda crisis moral en que lo había sumido el desastre de la última guerra. El dedica la obra con estas significativas palabras: "Al hombre alemán en el tiempo de su más profunda necesidad, en la firme creencia de su nueva recuperación".

Por esto el estudio de la antigüedad clásica no puede ser ubicado en el mismo rango que los estudios de otros pueblos de la antigüedad. Hacerlo significa convertir ese *studium* de acercamiento dinámico y apasionado hacia esa cultura, en mera arqueología, es decir, recreación de un trozo importante de la historia mundial, dirigida a satisfacer la tendencia natural del hombre hacia el conocimiento, pero sin ninguna respuesta, sin poder articularla en la cultura contemporánea.

El Humanismo ha sido el Grund esencial de donde ha partido, en el ámbito de la cultura occidental, toda reflexión filosófica en torno del hombre y de la naturaleza desde el siglo VI antes de Cristo, hasta la edad contemporánea. El hacer filosófico europeo lo ha dado siempre por supuesto —en el Renacimiento en lugar de la filosofía, ha sido la expresión suprema de su vida espiritual— y ha estado vigente a lo largo y a lo ancho de las dos grandes áreas en que se divide la historia de la filosofía: Realismo e Idealismo.

Esto demuestran todas las historias del Humanismo. Con excepción quizá del siglo XIII, siglo antihumanista, caracterizado por la rebelión de los físicos contra el latín a favor de la cultura griega— movimiento semejante a otro moderno de procedencia europea, continental—, el pensamiento sagrado y profano de dos mil años de especulación filosófica está estructurado, como taraceado, en la teoría del hombre llamada humanismo.

Esta situación ha cambiado en la época contemporánea. El humanismo ya no es el supuesto básico de la filosofía del siglo XX. Es verdad que ciertos sectores en que se halla dividida la actual tarea filosófica consideran al humanismo implícitamente la base de sus especulaciones, pero no hay adhesión unánime como en el pasado.

Sin embargo los cinco o seis sistemas de la filosofía actual continúan hablando de Humanismo, de humanismo moderno, humanismo de la máquina, humanismo integral. Aún el materialismo dialéctico que todavía ni siquiera ha podido determinar claramente la relación entre individuo y sociedad se proclama como un nuevo humanismo; y el existencialismo, en su versión francesa, ha declarado por boca de Jean Paul Sartre que el existencialismo es humanismo.

A pesar de que estos estilos de pensamiento han deshecho la estructura de la persona humana, tal es el prestigio de la teoría del humanismo, tal la fuerza de la tradición multisecular filosófica de partir de una teoría del hombre que, aun en flagrante contradicción con su tesitura íntima, estos sistemas construyen y proclaman un paradojal humanismo.

Este es el caso especial de la llamada filosofía de la existencia. Su doctrina se ha abierto un ancho camino en el pensamiento actual entre los pensadores, hombres de arte, y aun entre las masas.

Este pensamiento, especialmente en su modalidad francesa, se ha aliado con el arte y junto con él ha atraído a las muchedumbres con el sortilegio de la forma artística.

Es un caso extraordinario en la historia de la filosofía europea. Nos asombra constatar que tanto Gabriel Marcel como Jean Paul Sartre —para citar los polos del existencialismo francés— son las mismas personas que suscriben *El Diario Metafísico* y *El Brasero de la Paz*, *El Ser y la Nada* y *El Muro*, respectivamente.

Pocas veces en la historia de la cultura se ha producido el caso tan singular de que una doctrina filosófica, abandonado el alto y recogido gabinete del filósofo o las austeras aulas de una Universidad, baje a la calle y se mezcle bizarramente con la multitud, tal como ocurre hoy con el existencialismo. La explicación de este hecho hay que buscarla en buena parte en el talento de Sartre. Talento singular para vestir con el amable atuendo de la literatura, los más difíciles tópicos de esta filosofía que él bebe de las fuentes heladas del filósofo de Friburgo, Martín Heidegger. Y aquella teoría nórdica al encarnarse en un hombre del mediodía, pierde su impasibilidad y se vuelve gesticulante y dramática. Esta alianza de filosofía y arte literario ha sellado la suerte del existencialismo francés en su variación atea, a tal punto que otros importantes sistema filosóficos de nuestra época, el empirismo o filosofía de la materia, el idealismo en sus formas hegeliana y kantiana, la filosofía de la vida y la filosofía de la esencia o fenomenología y la nueva metafísica del ser, sólo son conocidos y manejados en las comunidades de estirpe latina por los especialistas. Es verdad que muchas personas a quienes les resultaría muy incómodo explicar qué entienden por existencialismo se sienten existencialistas y a esa desolada doctrina de la aceptación, de la finitud, de la contingencia, la identifican confusamente con una especie de doctrina estética de vanguardia ávida de cosas nuevas y apta para justificar cualquier actitud asumida en el plano de la conducta o de la creación artística. Pero también es cierto que en extensas comunidades artísticas y literarias el existencialismo sartreano es el sucedáneo del humanismo clásico y tradicional. El humanismo de cuño grecolatino y cristiano ha sido desplazado por un humanismo existencial que sólo tiene de común con el humanismo clásico al hombre.

Jean Paul Sartre ha realizado su prédica, su debatida teoría de la libertad, no solamente a través de obras estrictamente filosóficas como *El Ser y la Nada*, sino por intermedio de las más diversas formas y géneros literarios: a través de su teatro, *Las Moscas*, *Las Manos Sucias*, *Muertos sin Sepultura*, pasando por sus novelas, *Los Caminos de la Libertad*, *La Edad de la Razón*, *La Muerte en el Alma*, por el diario íntimo, *La Náusea*, hasta llegar al cuento, como en *El Muro*.

Finalmente ha compendiado y hecho accesible al gran público las líneas de su humanismo en una obra brevísima pero muy significativa: "¿El existencialismo es un humanismo?".

En esta obra nos muestra, con el ejemplo de la fabricación del cortapapel, que la existencia precede a la esencia, fundamento común al existencialismo cristiano de Jaspers y Marcel, y al ateo de Heidegger y del propio Sartre. "Dios produce al hombre" —dice Sartre— "siguiendo técnicas y una concepción exactamente como el artesano fabrica un cortapapel siguiendo definición y una técnica".

Incomoda al sistema de Sartre el hecho de que el hombre individual viene a realizar una idea que está en el entendimiento divino y entonces decide que si bien todos los seres creados y el mundo inorgánico están realizados de acuerdo con un plan, como lo demuestra la biología contemporánea de un Von Uxküll por ejemplo, debe haber por lo menos un ser en que la existencia precede a la esencia, "un ser —dice— que exista antes de poder ser definido por ningún concepto y que este ser es el hombre". Luego declara solemnemente: "no hay naturaleza humana porque no hay Dios para concebirla". De aquí resulta que el hombre no es otra cosa que lo que él se hace y por lo tanto plenamente responsable cuando elige, porque "al elegir crea una imagen del hombre tal como debe ser". "Cada vez que elige, el hombre compromete a toda la humanidad porque realiza un acto paradigmático". Entonces, como no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad, es cuando sobreviene la angustia y luego el desamparo, porque como Dios no existe para él, es imposible conocer el bien *a priori*. No existe nada por encima de nosotros que nos pueda demostrar que esto es lo bueno y aquello lo malo. Así el hombre debe inventar al hombre, como cierto tipo de pintura contemporánea, diría, debe inventar sus temas y formas una vez suprimidos cualquier posible imagen o imitación de la naturaleza o dictado interior, onírico subconsciente.

Como no existe una naturaleza humana dada y fija y no hay valores u órdenes que determinen nuestra conducta —desde el momento en que Dios no existe— no hay determinismo, el hombre es libre. El hombre es libertad. He aquí la ecuación máxima de este tipo de existencialismo. Por eso todos los personajes sartreanos, como abstracciones mecánicas, eligen, se comprometen a cada instante, corren el riesgo de la elección. Estamos en el reino de la libertad absoluta. Se ha soltado el resorte de la libertad comprimido al exceso por el determinismo del siglo pasado.

Sartre es hasta tal punto consecuente con este principio de su filosofía que, aun el enfermo, el marcado por algún trauma psicosomático, posee libertad, según él, para elegir su vida y, por lo tanto, para hacerse responsable directo de ella. El hombre está condenado a ser libre, sin ningún apoyo o socorro procedente del exterior de su inmanencia. "Usted es libre —dijo un día Sartre a un joven que le pedía consejo— elija, es decir, invente". El hombre será lo que haga durante su vida. Esta será su única oportunidad, ya que el hombre no es nada más que su vida. En la obra de teatro *A huis clos* el per-

sonaje Garcin dice: "He muerto demasiado pronto. No me dieron tiempo para ejecutar mis actos". —Inés: "Se muere demasiado pronto o demasiado tarde. Y sin embargo la vida está ahí terminada; trazada la línea hay que hacer la suma. No eres nada más que tu vida.

Aquí está expresada de un modo elocuente la dureza optimista de su filosofía. No hay cobardes que puedan ser explicados por la herencia, por la acción del medio, de la sociedad, por un determinismo orgánico o psicológico. Es responsable de su cobardía. Se ha construido cobarde por sus actos. "No se nace héroe ni cobarde —dice Sartre— sino que uno se hace héroe y el otro se hace cobarde".

Si bien no se da en cada hombre una esencia universal que constituye la naturaleza humana, existe, en la filosofía sartreana, una universalidad humana de condición, pura fenomenología de situación. Es decir que el hombre se encuentra en una situación organizada donde está comprometido y compromete con su elección paradigmática a la humanidad entera. Se hace hombre justamente al elegir su moral y no puede dejar de elegir alguna. Pero elige siempre —agrega Sartre— en relación con un compromiso, de modo que la elección es gratuita aunque el hombre haya tenido que inventar los valores, es decir, dar un sentido a la vida que *a priori* no tiene ningún sentido.

A pesar de este pesimismo radical sobre la cultura, que es siempre algo dado, y de la arbitrariedad que supone la libre elección dependiente de una invención subjetiva, Sartre se atreve a proponer la posibilidad de crear una comunidad humana, ya que está convencido de que su existencialismo es un humanismo. En *La Náusea* se había burlado del humanismo tradicional y en la obra que comentamos vuelve a repetir la burla. Considera al humanismo tradicional periclitado, "porque —dice— el existencialismo no tomará jamás al hombre como fin, porque siempre está por realizarse".

Si se tiene bien en cuenta la posición de Sartre frente al humanismo tradicional en la obra que hemos resumido a grandes rasgos, se deducirá que esta actitud, por la popularidad de que goza el autor, significa un golpe certero, para algunos el golpe de gracia, a la creencia que está detrás del esfuerzo que demanda su aprendizaje. En realidad la filosofía de la existencia —de la que Sartre es la voz cantante por lo menos en los ambientes de ascendencia latina causa de los motivos expuestos— se opone en primer lugar a la teoría de la esencia, característica de las concepciones clásicas de la filosofía, susceptible de ser hallada en el pensamiento de Platón, Sto. Tomás, Spinoza y aun del propio Hegel.

Estos buscan en la adhesión a la esencia una verdad universal permanente, válida para todas las culturas y todos los tiempos, incapaz de ser modificada por la índole inestable de la subjetividad.

La filosofía de la existencia sostiene que no puede haber esencia en el hombre. Es posible hallar esencias en las cosas materiales, en los útiles en el cortapapel, pero no en un individuo existente. Le parece insoportable, lo

que ha sostenido la filosofía clásica de Platón a Hegel, que la existencia deriva de la esencia; que el existir depende de una sutil estructura dada a partir de la cual se organiza la existencia; y ha dejado de lado el esquema piramidal de la filosofía clásica, donde las realidades están dispuestas en orden jerárquico en cuya cúspide está Dios, el ser más perfecto.

Aquí por el contrario, los existentes están echados por tierra sin ninguna razón. Estamos en el mundo circunscriptos por la muerte y probados por la angustia. El horizonte de la temporalidad recorta un área precaria donde pasa nuestra vida urgida por el cuidado, completamente aislada en su soledad; y nadie puede darnos una explicación de nuestra presencia, desde el momento en que somos existencias sin esencias, o a lo más que éstas han sido construidas a partir de las existencias.

El existencialista condenado a la libertad, a una libertad solidaria —la exasperación del libre arbitrio— ya no se siente incluido dentro de un cosmos y de un *logos* que, dibujando y acotando la realidad humana, hacen posible el hacer y la realización del hombre.

Así no puede aceptar la lección que nos ha dejado la antigüedad clásica a propósito del misterio de la forma y del límite que ella implica. Límite opuesto a lo amorfo e infinito, único supuesto que hace posible la creación concreta e ideal del hombre y su contorno.

El hombre, el cosmos, el mundo de la cultura, sólo pueden llegar a ser, a realizarse encarnados, cristalizados en formas y estructuras, provistas de fronteras y contornos definidos. Lo no existente es ininteligible y amorfo por excelencia.

En realidad la creencia en el concepto, en la esencia, es en último análisis la creencia en la forma.

Las esencias se nos aparecen como infinitas realidades mentales provistas de forma, acotadas por un límite preciso.

No debe olvidarse que el *logos* socrático, equivalente a lo que hoy llamamos concepto, puso en orden y configuró el abigarrado mundo de las entidades morales usando un método semejante al empleado por los geómetras en su intento de reducir las múltiples formas sensibles de los objetos a un elenco de unidades elementales: triángulos, cuadriláteros, círculos, que constituyen las "figuras", es decir, configuraciones, estructuras y formas.

Ese *logos* socrático —colección de caracteres reunidos en síntesis indisoluble — *logos* por una de sus vertientes de significación se refiere al verbo *legein* que significa "reunir", "colectar". *Logos* —colección de datos sobre la cual incide la razón— en manos de Platón se convierte en la "idea", que no es otra cosa que una forma vista por una intuición directa del espíritu.

Las ideas platónicas son pues —aparte la consideración de su existencia real— figuras, formas en las que se hallan fundidos todos los caracteres de una cosa; son la definición y la esencia de esos caracteres.

La cultura griega, sin llegar a entregarse a la naturaleza, la ha seguido siempre de cerca. De allí ese culto apasionado por la forma. Esta configura y conforma el todo, y cada una de sus partes invisibles, así como un mineral o un cuerpo vivo adopta una forma determinada, y en sus tejidos y cristalizaciones microscópicas guarda estrictamente un plan y orden establecidos.

Entre todas las culturas, Grecia fue la única que libró una batalla sin tregua contra lo informe y monstruoso y logró, en la cresta más alta de su mediodía, la victoria definitiva sobre el caos en todos los órdenes de las realizaciones humanas.

A pesar de los testimonios monstruosos existentes en todas las comunidades humanas, en realidad el hombre siempre ha abominado todo lo que es sin forma y constituye un residuo de la desintegración y caos original, y no hay que engañarse, si a veces en persecución de la belleza y de la medida humana hace ostentación de lo deforme y horripilante. Nada más ejemplar en este sentido que la representación de los "guardianes" de ciertos templos budistas y lamaístas del Himalaya.

Esas tremendas caras de ira, así como las máscaras pavorosas usadas en el mes de noviembre en las danzas del diablo, tienen por único objeto aterrorizar y provocar la huida de los demonios —encarnación de lo deforme— que llenan los valles esplendentes del norte de la India.

El horror al caos, a lo amorfo no manifestado nos lo hace sentir la vista de una serpiente. Su presencia nos libera una oscura reminiscencia del período mítico previo a la creación, en que todas las formas están sumergidas en un abismo acuático, desprovisto de límites y contornos.

Ese sentido de horror, al que adhiere todo nuestro cuerpo, enfrente de alguna clase de oficio, es en verdad horror por el caos, lo pre-formal e indiferenciado. El mito tiene una sabiduría infalible y difícilmente se equivoca en todo lo referente a la prehistoria de la conciencia humana.

De ahí que la serpiente en todas las culturas simboliza la encarnación y el dueño de esas profundidades submarinas, donde reina la confusión universal y todo orden y jerarquía han sido abolidos.

La victoria sobre la serpiente; el hecho de fulminarla o destrozarle la cabeza significa el acto de creación. El caos cede paso al cosmos y se produce el establecimiento de las formas fijas e inmutables. Es Narduk, en el mito babilónico, que derrota a Tiamat señor del "apeu", abismo marino del caos primigenio y realiza la creación del mundo.

La serpiente bíblica del Paraíso Terrenal simboliza el caos moral de los primeros hombres; y cuando le quebrantan la cabeza, surge un nuevo orden y los años comienzan a contarse de nuevo.

Los estudios clásicos se identifican con el Humanismo y éste en último término significa el conocimiento y la formación del alma humana de acuerdo con los grandes arquetipos de la cultura grecolatina. El humanismo nos propone los prototipos humanos y las formas paradigmáticas y arquetípicas de esa cultura, no como simple elenco de contemplación estética sino con consciente actitud formativa.

Las palabras arquetipo, prototipo, en su elemento griego, *túpos* aluden a una impronta, cuño o forma espiritual dominante y propuesta en primer término a la imitación. Aquí reside la capacidad formativa de la antigüedad clásica que la convirtió durante casi veinte siglos en maestra de occidente. Ella ofreció al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser.

Piénsese en el héroe griego, un ideal definido de hombre superior, hacia el cual se dirige la educación de toda la Hélade. La figura de Aquiles acuña un tipo de héroe imperecedero, que Alejandro imitará en su conducta exterior y en su apostura interna, y a través del cual Julio César vuelve a encontrar desde una perspectiva más alejada cualitativamente.

Y durante la Edad Media y la Edad Moderna la imagen del héroe griego no se reitera, se debe a la interferencia del paradigma que ahora propone el cristianismo en la figura de Cristo. El atrae hacia sí todas las voluntades y solicita la voluntad del hombre hacia la perfección del Padre.

La imitación de la vida de los Santos, jalones en la marcha vertical hacia el Padre, resuena todavía el culto grecorromano de héroes y semidioses. En realidad, a pesar de las diferencias, no hubo solución de continuidad entre los aportes esenciales de la cultura grecorromana y el cristianismo. Ambas culturas se integraron de un modo perfecto.

El hombre griego, con sus propias fuerzas, sin ningún auxilio visible que bajara de lo alto, tendió el arco con tanta intensidad y pericia que alcanzó a acertar en el blanco exacto de lo humano. Grecia elaboró la imagen completa del hombre natural en toda su grandeza y desfallecimientos. Así diseñó un alto tipo de hombre, de auténtica naturaleza humana y por lo tanto de valor universal y normativo.

VICENTE CICHITTI

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

ANONIMO, *"Relatos de un peregrino ruso a su padre espiritual". Trad. María Luisa Luna. Introducción del R. P. Martín de Elizalde O.S.B. Buenos Aires, Patria Grande, 1978, Manantial 3, 112 pp.*

Nuestro mundo sin sosiego, en su desorientación espiritual, no ha dejado de recurrir a doctrinas esotéricas que atraen con complejas iniciaciones o bien a los misticismos que postulan las religiones de Oriente. Las mesas de nuestras librerías están llenas de esa literatura, afán que sirve para confirmar la falta de una profunda reflexión, y aun información, acerca del rico vergel de espiritualidad que presenta el cristianismo. Desde los Padres del desierto a nuestros modernos institutos seculares, pasando por el despojamiento franciscano, la preocupación teológica de los dominicos, el misticismo carmelitano, los Ejercicios espirituales de San Ignacio y la Vida Devota de San Francisco de Sales, todos pueden encontrar en el Evangelio y según su morada, la senda adaptada a su temperamento dentro del único camino que es Cristo.

Los *Relatos de un peregrino ruso* representan un valioso aporte *dentro* del marco, muy complejo por cierto, de la espiritualidad cristiana de las Iglesias de Oriente. En ellas existe una práctica llamada Oración de Jesús. Su origen es tan antiguo que algunos la hacen remontar a los propios Apóstoles. De hecho está unida a la tradición griega del medioevo bizantino y a los Padres del desierto. Irradió desde el Monte Athos en el S. XIV y desde los monasterios del Sinaí a partir del XV. En 1782 salió fuera del ámbito monástico con la publicación en Venecia de la Filocalia, poco después editada en Rusia. Esta vasta obra reúne textos compilados de la espiritualidad hesicasta (del griego ἡσυχία = sosiego), que busca la liberación del mundo exterior y el silencio del espíritu, la pureza del corazón y la práctica fiel del Evangelio. La invocación continua del nombre de Jesús, acompasado por la respiración (monología), de ese nombre que está por encima de todo nombre y ante el cual, al decir del Apóstol, "se dobla toda rodilla, en el cielo, en la tierra, en los abismos" (Flp. II 10), paraliza la dispersión y concentra el recuerdo del Señor hasta internalizarlo y entronizarlo en el corazón, centro del ser humano en la tradición oriental. En él, el mismo Espíritu intercede por nosotros diciendo "Abba", como enseña la Sagrada Escritura.

La corriente de espiritualidad a que nos referimos, fue divulgada por Rusia hacia fines del siglo pasado a través de los *Relatos de un peregrino ruso a su padre espiritual*, traducidos más tarde al francés y al castellano. Su origen fue sin duda el monasterio de Optino, donde hasta la revolución de 1917 existió un extraordinario centro de espiritualidad cuyos startzy (maestros), refiere en su Introducción el Padre Elizalde, eran visitados por numerosos intelectuales empeñados en la búsqueda de Dios y ciertamente por Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Soloviev.

Lo expuesto puede hacer pensar en un denso tratado de Teología cuyo apartamiento de la tradición filosófica occidental lo haría poco menos que ininteligible. Por el contrario, son unas breves páginas, claras y vibrantes, que poseen un sosegado encanto difícil de explicar y que, pese a su aparente extrañeza en el tiempo y en el espacio, irradian la paz que pretenden inculcar aun sobre el espíritu de estruendo y preocupación, trabajado por la vida moderna. Más que lectura, los *Relatos* son un vademécum, un método que es preciso experimentar.

Desde las primeras líneas: "Soy hombre y cristiano por la gracia de Dios. Por mis acciones soy un gran pecador, por mi estado, peregrino sin hogar...", el narrador nos introduce del modo más comprometedor y también más directo y descarnado en la consideración de nuestra efectiva condición humana de seres que atraviesan transitoriamente el mundo, iluminados por la Revelación.

Pero a esta presentación del personaje sigue el hondo y transparente relato de la aventura espiritual, con todo el suspenso de una auténtica aventura: el descubrimiento de cómo es posible orar sin cesar, el andar errante en busca de consejo y a veces no encontrarlo bueno, las penas y trabajos de una existencia signada por el dolor pero también por la alegría, las interesantísimas reflexiones acerca de la vida activa y la contemplativa, la demostración de los peligros a que conduce la dispersión y el lento avanzar por el camino de la Oración de Jesús hasta experimentar sus efectos de dulzura en el espíritu, los sentidos y la inteligencia, producidos por la seguridad de la cercanía de Dios y de su amor.

No hay duda de que, considerados al pie de la letra algunos aspectos de esta espiritualidad como la repetición exhaustiva de la monología: "Señor Jesucristo, ten piedad de mí", pueden resultar extraños aun para los fieles acostumbrados al rezo del rosario, donde también se cede la propia palabra a fin de hacer plena la alabanza. Nuestra condición de occidentales reclama el pensamiento y la recreación de la escena. En los Ejercicios Espirituales se insiste sobre el "ver el lugar", "oír lo que hablan", etc. Estamos habituados a llamar visión a lo que es imagen y a hacer entrar en la oración, lecturas, palabras y especulaciones. Por eso, y aun cuando debamos realizar una adaptación de esta práctica a nuestra peculiar modalidad, los *Relatos* constituyen un verdadero llamado de atención. No sea que creyendo acercarnos a Dios nos mantengamos lejos de su orilla o bien pensando que lo hallamos nos engañemos con el hallazgo de nosotros mismos. Este llamado pide amor a Dios sobre todas las cosas, aceptación de una soledad que es compañía del Señor, confianza y humildad profundas, silencio y sosiego interior, comprender la oración como misterioso movimiento de la creación y deseo innato de las almas, experiencia del Reino de Dios en nuestros corazones.

El entusiasmo que los *Relatos*, presentados en cuidadosa edición y en excelente traducción de María Luisa Luna, han despertado en el público lector, ha movido a otras editoriales a publicar textos que hasta el presente se hallaban fuera del alcance de los interesados. Esta acogida, prueba que el hombre de nuestro tiempo sigue experimentando aquella misma necesidad que hacía exclamar a los Apóstoles: "Señor, enséñanos a orar".

DOLORES DURAÑONA Y VEDIA

MIGUEL GARCI-GOMEZ, *"Mio Cid". Estudios de Endocrítica, Barcelona, Planeta, 1975, 323 pp.*

Muchos autores se han ocupado del *Cantar de Mio Cid,* pero en su mayoría se han interesado fundamentalmente por su aspecto histórico, buscando en el texto el dato costumbrista o la característica típica de una época sobre la que muy poco sabemos. Esta tarea, si bien valiosa y encomiable, a veces llevó a descuidar el aspecto primordial del *Cantar:* su valor como obra literaria. Es por eso reconfortante encontrar un estudio como el del profesor Miguel Garci-Gómez cuyo sólo subtítulo nos anuncia ya un cambio de postura frente al *Cantar.*

Al explicar qué es la endocrítica, dice el autor: "La endocrítica, en lugar de otear el panorama de *en-torno* de *Mio Cid,* escudriña su *por-dentro.* Y más adelante agrega: "El objetivo primordial de la endocrítica es esclarecer y determinar el carácter artístico de la composición literaria" (pp. 23-24).

Los estudios que componen esta obra se caracterizan por la novedad de enfoque y la profundidad en el tratamiento de cada uno de los aspectos abordados. El autor respalda sus opiniones en la tradición oratoria y retórica —en "Fablo mio Cid bien e tan mesurado" o "Una niña de nuef años a ojo se parava"—; en la tradición literaria "El leon quando lo vio assi envergonço"— y aun en aspectos etimológicos — "Un moro latinado bien gelo entendio".

No coincido con el profesor Garci-Gómez cuando considera que la relación entre los mercaderes Raquel y Vidas y el Cid era de verdadera amistad. Si así hubiera sido, el Cid habría procedido en forma abierta y franca con la seguridad de que unos "amigos caros" no lo defraudarían. Sin embargo, considero válido su análisis de la conducta del Cid como respuesta a una necesidad perentoria que el héroe no podía dejar de atender, aunque su íntimo deseo fuera el de no recurrir a un ardid. Tampoco estoy de acuerdo en que a través del verso 20 ("Dios, que buen vassalo! ¡Si oviesse buen señor!"), se pida que alguien desempeñe bien el papel de intermediario entre el rey el Cid. No obstante, el estudio del profesor Garci-Gómez sobre las características necesarias en un embajador, resulta utilísimo para un análisis en profundidad de las embajadas en el *Cantar.*

Mención especial merecen los estudios "Comed, conde, deste pan e beved deste vino" —donde se destaca el carácter de *exemplum* que tiene el episodio—; "El leon quando lo vio assi envergonço" —completísimo trabajo sobre un motivo tradicional y su inserción en el *Cantar* como núcleo generador de acciones—; "El arte de la amplificación en "Mio Cid" —detenido análisis de figuras de estilo usadas en el *Cantar.*

En síntesis, es ésta una obra de inexcusable lectura, para una aproximación al venerable *Cantar.*

LIDIA B. CIAPPARELLI

Impreso en los Talleres Gráficos de UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 - Buenos Aires