

JOAQUIN ARTILES

ENSAYOS
Y ESTUDIOS
LITERARIOS

(DEL SIGLO XII AL XX)

EDICIONES DEL EXCMO. CA-
BILDO INSULAR DE
GRAN CANA-
RIA

Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria
(*Comisión de Educación y Cultura*)



I
LENGUA Y LITERATURA

CDU: 760.07 (460.41)

J.L.G. 10.163

JOAQUIN ARTILES (3 ejemplares)



ENSAYOS Y ESTUDIOS LITERARIOS

(DEL SIGLO XII AL XX)

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS DE G. CANARIA	
N.º Documento	<u>25859</u>
N.º Copia	<u>623784</u>

S-2

1975

Depósito Legal G. C., 331-1975

Imprenta Lezcano. Paseo de Tomás Morales, 15



PRÓLOGO

EL autor del libro es un profesor. Ha ejercido la docencia. Ha sabido lo que es enfrentarse, día a día, con el alumno. Se ha esforzado por transmitir el «misterioso mensaje» del libro; y ha conseguido, con empeño y con minuciosidad, llevar el secreto mensaje, a buen fin.

La labor docente exige rigor, pero, en especial, constancia y paciencia. El docente lucha, lucha con valor, con el afán de conseguir que su mensaje llegue con la mayor nitidez. Con la mayor claridad. Enseñar no es sólo repetir; es recrear, con inspiración y ángel, el texto escrito, la palabra dicha, el significado oculto. El viejo dómine, arriado a la columna, soportaba las preguntas del alumno; y debía responder, debía aclarar. Porque la clase era eso, lectura de un texto magistral.

Para que cada alumno recogiese en sus apuntes lo que el magisterio dictaba. Desde los alumnos pompeyanos a los de nuestra picaresca, las páginas literarias e históricas son explícitas en este tema; y aún viene a la memoria aquel grabado de la gramática nebrijente en que don Antonio, el imperial gramático, dicta desde su cátedra los entonces novísimos conceptos de la nueva, de la primera gramática romance.

La didáctica, hijuela de la proclive Pedagogía, traza hoy nuevos derroteros. Y los tajamares literarios parecen buscar nuevas rutas. El profesor debe buscar el diálogo con el alumno; éste debe, activamente, participar en la «lectio». Y el legere se hace audire; y hasta el audio se viste de loquor. Hablar en vez de leer; coloquiar en vez de dictar. Conseguir este cambio, enseñar nuevas rutas, hacer participar al auditorio en la enseñanza del profesor: no es fácil la tarea.

Cuando el docente es profesor de Lengua y Literatura, mayor es su dificultad. No sólo enseñar la lengua propia; sino valorarla. Enseñarla en su medida exacta. Descubrir los recovecos del lenguaje, resucitar el filón literario, actualizar lo que a los ojos profanos parece inteligible, mostrenco o arcaico.

En las manos del profesor está un libro, del que ha escogido unas páginas. Las repite. Las subraya. La pizarra recoge las líneas, las frases más significativas. Cada palabra, cada sílaba, cada fonema no sólo se reproducen, sino que se valoran. El auditorio va, insensiblemente, captando, casi cazando, la versión, la relectura que ha ido escuchando, con el martilleo docente. Como ha dicho

un ilustre profesor y excelso poeta, «se ha conseguido desvelar el misterio». Y entonces, cuando las palabras impresas en el libro, escritas dos o tres siglos atrás, adquieren vigencia y claridad, el truchimán puede sentirse satisfecho. Ha conseguido vencer en una nueva prueba; ha demostrado manejar con habilidad la técnica de su arte. Aparentemente, arte de chispazo y fogueo; en verdad, estufio de amor y sensibilidad.

Descubrir la lectura, excitar al lector, enseñarle el misterio del libro: no es otra, no puede ser otra la tarea del docente en lengua literaria. Repetir nombres, «resucitar fríos y mudos cadáveres», «escupir fechas» o «prodigar anécdotas», sólo es propio del vendedor de feria; del prodigado feriante, afortunado vendedor de su mercancía. Conseguir que el libro sea un misterio, primero, y una tentación, después; introducir al lector, con orden y guía, en la selva de la biblioteca; guiarlo, con cautela y con olfato, entre la torrentera de la letra impresa; llevarlo de la mano hacia la mesa de lectura, familiarizarlo con el volumen en rústica o en cartoné, inyectarle la fiebre de leer: he ahí la más alta, la mayor aspiración del profesor de Literatura.

Cuando a la excecrada Literatura de nuestros días tantos y tan celosos defensores le hacen falta, viene a la memoria las palabras prudentes de F. Lázaro cuando rompe lanzas, una y otra vez, en pro de una enseñanza racional y textual de la Literatura. Porque aquella clase de Literatura pontifical y solemne ha dado paso a otra más coloquial y heterogénea, en donde las ráfagas de la sub-literatura —el pastiche de la canción, el lagrimeo del folle-

tín, el dardo del panfleto— ya han hecho huella en el auditorio. Ese auditorio en el que cualquier siembra parece caer en barbecho. Y el profesor, el sufrido docente de Literatura, deberá conocer el último LP de moda, deberá dosificar y glosar el más reciente serial televisivo o procurará saber escuchar las últimas consignas de la canción-protesta. En la era de la imagen y el sonido, la letra impresa queda arrinconada; y su reconquista es tarea ímproba, difícil, lenta y agotadora.

Sólo el texto literario, sólo el fragmento bien leído y comentado, sólo el descubrimiento de algo que ayude a una masa «hosca e informalmente vestida» a realizarse «como hombres y mujeres», hará posible el milagro. Doble milagro en nuestros días, cuando, al decir de Lázaro Carreter —maestro de lingüistas—, se ha caído «en la destitución colectiva de los estudios literarios» para sustituirlos brutalmente por una viscosa, mal dosificada y espesa marea de enseñanza lingüística.

Ante este panorama, bueno es recapacitar y volver páginas ya añosas. Para intentar encontrar en ellas precedentes, atisbos o denuncias de estos males. De estos casi apocalípticos males que hoy nos atosigan.

Y aquí, en las páginas escritas por un catedrático de Lengua Española y Literatura, parece haber algo de lo que buscamos. Sí, un modesto, un sencillo catedrático de Literatura de un «Instituto Insular» —como se llamó a sí mismo un predecesor suyo, A. Espinosa—, reúne una gavilla de apuntes, comentarios y lecturas que abarcan casi 30 años, con los cuales enseña un modo y una moda que en aquellas fechas resultaban extrañas.

Leer, comentar, señalar: tal es la ciencia. Y así lo practicó este Catedrático desde sus primeros años de docencia de bachilleres.

Sentado en su pupitre, arropado de soledad, ayuno de libros, el alumno escuchaba, con machaconería, la castrense andadura de las polisilábicas estrofas del Cid, o la puntual medida de Berceo, o la angustia y estremecimiento de Manrique, o la fluidez serena de Garcilaso, o el dramático de Quevedo, o el humanismo desgarrador de Lope. Y todo, gracias a la pasión, al vigor, al entusiasmo transmitido por el profesor, dispuesto a abrir brecha entre muros tan recios, entre marasmo tan espeso, entre agrafismo tan extendido. Por los pupitres, por las manos de los alumnos empezaban a llegar libros. Libros pequeños, libros casi infantiles, libros despertadores. Y además, la Biblioteca. Una biblioteca de aire conventual, con desván y escalera; y con fichas, y con bibliotecario, y con papeletas, y con poca luz en las tardes otoñales de lectura...

La siembra iba realizándose, el barbecho iba ganando abono, la semilla aunque escasa, echaba raíces.

Ante la relectura -relectura, que no lectura- de muchas, de muchísimas páginas del profesor de Literatura, el lector -que también fue alumno- parece volver a encontrar a su viejo pupitre, a su destartalada aula y hasta parece escuchar, en tinieblas casi, el tintineo de la campana anunciadora del fin de la clase. Sí, el alumno, hoy lector -y también, ¡ay!, profesor de Literatura-, relee, casi escucha las lecciones de clase cuando hojea las páginas del libro. Escritas más para ser oídas

que leídas; escritas más con la parsimonia, la constancia y la fe de la docencia que con la meticulosidad del crítico, a pesar de que la tiene y mucha.

Y por eso, por esa relectura, es por lo que se le ha ocurrido divagar sobre los males y los sinsabores de la Literatura. Porque cuando, en el quehacer diario, lucha, con denuedo, tal vez sin tanta fe, como la de su profesor, con las huestes bachillerescas, le viene a la memoria el recuerdo de aquel primer verso del Mío Cid, escuchado por vez primera en su tercer curso de Bachillerato:

Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores
Escuchado y comentado, revivido, gracias a la magia del profesor. Este que hoy es autor del libro. Y que, años ha, ya sabía enseñar literatura no con misereres cronológicos, sino con aleluyas vivas, con textos literarios, con pedazos de vida.

Don Joaquín Artiles, lector y profesor, ha sabido dar una buena lección para las docentes actuales. Al igual que otro ilustre profesor de Literatura, nos ha dejado sus ordenadas papeletas de clase no en forma de Complementarios y sí en contentura de Notas. Notas que dicen mucho en favor de una docencia y mucho más del quehacer, del continuado quehacer de un recreador de la Literatura.

Esa Literatura, a la que hoy vemos con signos de naufragio entre las paredes de las aulas, pero que, después de ser reléidas en los textos seleccionados y comentados, parece más vigorosa. Por tener el vigor de la eterna continuidad.

ALFONSO ARMAS

**EL PAISAJE EN LA POESÍA
DE LA EDAD MEDIA**

INTRODUCCION ¹

Azorín ha escrito en uno de sus libros: "No es cosa nueva, propiamente de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. Si a un clásico se le hubiera dicho que el paisaje podía constituir la obra literaria, no lo hubiera entendido. Para los antiguos, el hombre y no la naturaleza, el hombre y no la tierra, el hombre y no el color y la línea, eran lo esencial". Y en el prólogo de *El paisaje de España visto por los españoles* concreta atinadamente: "Por primera vez, el Romanticismo trae al Arte la Naturaleza, en sí mismo, no como accesorio". ²

Es, realmente, en el siglo XIX cuando el paisaje comienza a desplazar al hombre y deja de ser escenario para convertirse en actor, deja de ser simplemente telón de fondo para adelantarse a las candilejas y decir también su vario mensaje.

1 La primera redacción de este trabajo, en lo referente al *Poema de Mio Cid*, *Milagros de Nuestra Señora* y *Libro de Buen Amor*, fue hecha para un acto académico del año 1946 en Las Palmas de Gran Canaria. Se publicó el 12 de mayo del mismo año en la página literaria del diario "Falange" de dicha ciudad.

2 *Madrid XIII*, en *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943, pág. 975, y *Paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Colección Austral, 1940, pag. 14.

Y lo mismo acaece en la pintura: "En el ancho y magnífico ámbito de la pintura, el paisaje, considerado como género autónomo, independiente y desligado de la figura, no sirviendo como fondo en el cuadro de composición, sólo obtiene verdadera categoría, relieve propio y valor sustancial, dentro de los tiempos modernos... Al siglo XIX es al que debemos el arrollador impulso de la pintura de paisaje; pintura, si antiguamente desdeñada y sin valor, actualmente en pleno florecimiento y progreso". 3

Pero mucho antes del siglo XIX, en los mismos comienzos de nuestra literatura, encontramos ya, aunque sea como accesorio, aunque sea como telón de fondo, antecedentes preciosos del paisaje moderno.

Esta concepción primitiva del paisaje no está muy distante del antiguo clasicismo. Para Menéndez Pelayo "el arte clásico y el de sus verdaderos imitadores describe y traduce la impresión de la Naturaleza con uno o pocos rasgos".⁴ Para Unamuno "los antiguos eran poco paisajistas; el paisaje no era para ellos sino un medio para realzar al hombre".⁵ Sánchez de Muniain, al estudiar la actitud de los clásicos y románticos ante el paisaje, señala "que los clásicos describen la Naturaleza con breves trazos, aunque enérgicos. Esta acompaña a las acciones humanas, y está presente, pero sin dar voces". 6

Una sistematización del paisaje a través de toda la historia de la poesía española es tarea tentadora, pero acaso demasiado ambiciosa. Modestamente nuestro intento es encajar en una ordenación lógica nuestro paisaje literario de la Edad Media, concretamente nuestra poesía en lengua castellana, desde el *Cantar de Mío Cid* hasta el siglo XV, cerrando nuestro estudio con la prosa de *La Celestina*. Hemos sacrificado, en aras de la claridad, datos y referencias que

3 BERNARDINO DE PANTORBA: *El paisaje y los paisajistas españoles*, Madrid, 1949, págs. 11 y 12.

4 *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, Madrid, 1930, pág. 60.

5 MIGUEL DE UNAMUNO: *Por tierras de Portugal y de España*, 1930, Madrid, pág. 290.

6 SANCHEZ MUNIAIN: *Estética del paisaje natural*, Madrid, 1945, pág. 77.

nos hubieran llevado a una visión acaso confusa y complicada. Preferimos la claridad a la complejidad. Temblamos ante el temor de que, por querer verlo todo a lo largo del camino, perdamos hasta el camino.

Siglo XII. El Cantar de Mío Cid

PAISAJE CASTRENSE

El paisaje del *Mío Cid* es un paisaje simplista, de cosas elementales: la sierra y la llanura, el yermo y el poblado, la ciudad y la gleba, el día y la noche, el río... Paisaje en que todos los elementos tienen, más que un valor poético, un valor de pura estrategia; paisaje más bien castrense; monda orografía de guerra. No se olvide que el *Cantar de Mío Cid* es, antes que nada, la exaltación de un héroe de gesta, y que el juglar lo ve todo en función de la gesta y del héroe. Por eso, sus indicaciones topográficas son siempre secas y breves, apresuradas, como en un parte oficial de guerra: ¹

Bien puebla el otero, firme prende las posadas,
los unos contra la sierra, e los otros contra la agua. ²
(versos 557-558)

Bueltos son con ellos por medio de la llaña.
(v.599)

¹ Ya redactado este trabajo, coincidente en este punto con su primera publicación en 1946, leemos con agrado la siguiente observación de Erich von Richthofen en *Estudios épicos medievales*, págs. 346 y 347, ed. Gredos, Madrid, 1945: "Como un diario de guerra escrito por uno de los del cortejo del Cid, destaca todavía la versión conservada de esta epopeya por la tardía copia de Per Abad."

² Las citas del *Cantar de Mío Cid* están hechas sobre la segunda edición de don Ramón Menéndez Pidal, t.24 de Clásicos Castellanos, ed. La Lectura, Madrid, 1923.

Ribera de Salón todo irá mal.
(v.634)

La tierra es angosta e sobejana de mala.
(v.859)

Vidieron la cuesta yuso la fuerça de los francos;
al fondón de la cuesta, çerca es de'llaño.
(vs.1002-1003)

Aprés de la uerta ovieron la batalla.
(v.1225)

Incluso cuando el juglar usa sus mejores adjetivos, no creo que rebase esta pura intención topográfica. El juglar adjetiva, no para hacernos ver la belleza del escenario de la gesta, sino para subrayar la ardua aspereza de los caminos del cantar. Y hasta repite constantemente los mismos adjetivos, como si respondiera a un léxico invariable del cuartel general, que contagia incluso las descripciones no militares del poema:

Passaremos la sierra que fiera es e grand.
(v.422)

E sobre Alcocer mío Cid iba posar
en un otero redondo, fuerte e grand.
(vs.553-554)

Y ffincó en un poyo que es sobre Mont Real;
Alto es el poyo, maravilloso e grant.
(vs.863-864)

Passan las montañas que son fieras e grandes.
(v.1491)

Este mismo sentido estratégico, o simplemente cronológico, siempre apoético, de que venimos hablando, tiene la contraposición simétrica, monótona a fuer de repetida, de los elementos *día y noche*, o *noche y mañana*, que se suceden en los dos hemistiquios de tantos versos, a través de este magnífico cantar de gesta:

El día es exido, la noch querié entrar.
(v.311)

Le noch pssan la sierra, vinida es la man.
(v.425)

Passe la noche e venga la mañana.
(v.1122)

Passada es la noche, venida es la mañana.
(v.1540)

El día es salido e la noch es entrada.
(v.1699)

CAMPANAS, TAMBORES Y CANTOS DE GALLOS

Y hasta el paisaje auditivo de cantos de gallos, de campanas y tambores, tiene un sentido guerrero:

Tañen las campanas en San Pero a clamor.
(v.286)

Tañen a matines a una priessa tan grande.
(v.325)

Vídolo el atalaya e tanxó el esquila.
(v.1673)

Ante roido de atamores la tierra querié quebrar.
(v.696)

A una grand priessa tañien los atamores.
(v.1658)

En la ueste de los moros los atamores sonando.
(v.2345)

Sobre todo el canto de los gallos, de puro valor cronológico, el único reloj que marca las horas en las noches del poema:

Ca a mover ha Mío Cid ante que cante el gallo.
(v.169)

En San Pero de Cardeña i nos cante el gallo.
(v.209)

Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores.
(v.235)

A los mediados gallos pienssan de ensellar.
(v.324)

A los mediados gallos, antes de la mañana,
el obispo don Jerome la missa les cantava.
(vs.1701-1702)

ADIVINACION DEL PAISAJE

Pocas veces, en todo el poema, se para el juglar ante la naturaleza para contemplar su hermosura. Una fue en Guadalajara, cuando la conquista de Castejón. Por consejo de Alvar Fáñez el Cid pasa *en celada* toda la noche y sus huestes esperan con impaciencia la lumbrarada del día. Al llegar la mañana, por primera vez, el juglar mira al sol con ojos de poeta y se le escapa aquel grito admirativo:

¡Dios, qué fermoso apuntava!

(v.457)

Otra vez en Valencia, en Valencia *la clara*, que dirá el juglar en uno de sus versos (v. 2611), con ese epíteto tan querido, siglos más tarde, de Garcilaso.³ Cuando el Cid, desde lo alto del Alcázar, enseña a su esposa y a sus hijas la ciudad, la huerta y el mar, detrás de la mirilla de los versos del poema, se adivina la fruición estética de aquellos *vellidos* ojos que *catan*, anhelantes, el paisaje (v. 1612), que miran la huerta *espessa y grand* (v. 1615).

3 Sólo en las tres églogas he notado 33 veces este epíteto: 8 en la primera (vs. 47, 74, 128, 178, 218, 239, 267 y 323), 20 en la segunda (vs. 2, 4, 7, 20, 66, 443, 470, 746, 910, 962, 1042, 1152, 1349, 1472, 1590, 1623, 1675, 1719, 1729 y 1862) y 5 en la égloga tercera (vs. 93, 197, 211, 268 y 278).

Y la tercera vez en Corpes. El juglar de *Mío Cid*, como si quisiera resaltar, en vivo contraste, la afrenta de doña Elvira y doña Sol, nos pinta el robledal de Corpes con montes altos, con árboles que puján en altura con las nubes, con fuente y con vergel: ⁴

Entrados son los infantes al robredo de Corpes,
los montes son altos las ramas puján con las nuoves,
elas bestias fieras que andan aderredor.
Fallaron un vergel con una limpia fuont; 5
mandan fincar las tiendas ifantes de Carrión,
con quantos que ellos traen i yazen essa noch.
(vs.2697-2702)

¡ Magnífico escenario para la tragedia que esperaba a las hijas del Cid! Allí, junto a la fuente, en medio del vergel, apenas llegada la mañana, los infantes de Carrión descargan sobre ellas sus iras contenidas: ⁶

con las cinchas corredizas májanlas tan sin sabor;
con las espuelas agudas, don ellas an mal sabor,
rompién las camisas e las carnes a ellas amas a dos:
limpia salíe la sangre sobre los çiclatones.
... ..
Canssados son de ferir ellos amos a dos,
ensayandos amos quál dará mejores golpes.
Ya non pueden fablar don Elvira e doña Sol,
por muertas las dexaron en el robredo de Corpes.
(vs.2736-2740 y 2745-2748)

4 "En Corpes no hubo ni hay monte alguno. Según Menéndez Pidal, *monte* significa aquí "arbolado o matorral de un terreno inculto". ¿Y el vergel? Menéndez Pidal observa un poco forzadamente: "Sin duda significa una mancha de floresta (álamos, fresnos..etc.) con pradera o verdegal; desconozco otros textos que usen la palabra en esta acepción." Podremos sortear este tropiezo, reconociendo que no hay aquí una descripción realista, sino el mismo tópico de paisaje épico empleado en *Román de Thebes*". ERNST ROBERT CURTIUS: *Literatura europea y edad media latina*, México, 1955, pág.288.

5 "Estos cuatro versos que describen el robledo de Corpes son acaso los únicos en que deliberadamente se ha pintado un paisaje como tal sorprendente." L.L.CORTES Y VAZQUEZ: *Ritmo, color y paisaje en la Chanson de Roland y en el Poema del Cid*, BBMP, 1954, XXX, pág.155.

6 "La afrenta de los infantes de Carrión a las hijas del Cid en el bosque de Corpes es uno de los puntos culminantes del poema; el poeta necesitaba para él un escenario capaz de commover los animos" CURTIUS: *Op. cit.* pág.288.

ACROMIA

Falta colorido en el *Poema del Cid*, sobre todo si se le compara con la *Chanson de Roland*. En un trabajo de L. L. Cortés y Vázquez se anota comparativamente la frecuencia de colores en el *Poema* y en la *Chanson*. El resultado no es halagüeño para nuestro cantar de gesta: "El *Poema* usa cuatro veces de la palabra *rojo*, cinco del *blanco*, nueve de la *sangre* y cinco del *oro*. La proporción para los mismos colores y palabras es en la *Canción*: *rojo* al menos diez veces, *blanco* treinta y ocho, la *sangre* veinte y el *oro* cuarenta y ocho. Además es de advertir que el poema español desconoce en absoluto las palabras *verde*, *azul* o *amarillo* que son conocidas y más de una vez empleadas en la *Canción*: sólo el *verde* aparece veinte veces referido a la hierba".⁷

En la poesía española, exceptuando acaso el *Libro de Alexandre*, habría que llegar a épocas mucho más modernas para encontrarnos con la riqueza cromática de la *Chanson de Roland*.

7 CORTÉS Y VAZQUEZ: *Ritmo, color y paisaje en la Chanson de Roland y en el Poema del Cid*, BBMP, 1954, XXX, pág. 141. Y añade el mismo autor (pág. 137): "Frente a la sinfonía cromática de la *Chanson de Roland* resalta fuertemente la pobreza colorista de nuestro poema. Y, sin embargo, ¿está desprovisto de colorido el poema del Cid?"

No lo creemos; pero si la Canción se nos aparece como una vidriera gótica, el poema del Cid está, digamos, en gris, como una cinta cinematográfica en la que vemos moverse los personajes con toda naturalidad, con todo realismo, pero en la cual el espectador no echa de menos los colores, porque inconscientemente su imaginación los va poniendo. Es decir, que el poema es fuertemente colorista, aunque no se citen los colores, pero es porque el lector, inconscientemente, como en el cine, procede por abstracción y lo va iluminando. Y por eso, como en el cine también, aún estando materialmente ausentes los colores, no podemos hablar de acromatismo."

Siglo XIII. Gonzalo de Berceo

PAISAJE TRASCENDENTE

En el siglo XIII, con Gonzalo de Berceo, las cosas cambian bastante. Berceo no es un juglar de los caminos, sino un clérigo de San Millán, es decir, un hombre de libros, y hasta un supersticioso de la letra escrita. A Berceo no le interesan las gestas no escritas de los guerreros, sino las hazañas escritas de Nuestra Señora y de los santos. Berceo es, sobre todo, un hombre de biblioteca, y no ve el paisaje en campo abierto, al pasar y de prisa, arrastrado, como el juglar, por el empuje épico de las mesnadas, sino morosamente y con detenimiento de leite, a través de la arcada del portalejo de San Millán. Paisaje con marco, paisaje intelectual, paisaje pensado de un poeta culto. Y paisaje también trascendente. Porque no es el paisaje por el paisaje, que nos descubrirá, siglos más tarde, la estética moderna, ni el paisaje hedonista y epicúreo¹ de los grecolatinos, agostado desde que el Cristianismo inyectó en la vida su sentido ascético. Detrás del mundo de la naturaleza ve Berceo el trasmundo de la gracia; las cosas de los sentidos tienen también un lenguaje de sobrenaturaleza. Y es que estamos en mitad del siglo XIII, que es lo mis-

1 El concepto hedonista del paisaje grecolatino está bien definido en una nota del P. ELEUTERIO ELORDUY, S.J. sobre *El paisaje en la antigüedad*, incluida como Apéndice I en *Estética del paisaje natural* de SANCHEZ MUNIAIN, Madrid, 1945.

mo que decir en el ápice de la Edad Media, en el vértice teocentrista de la historia. Con San Francisco de Asís, muerto unos lustros antes, en 1226, había comenzado ya aquella hermandad universal y cósmica de todas las criaturas, que parecía volver a los hombres a la primera mañana de la creación. Una cosmovisión espiritual unía a los hombres y a las cosas bajo la mirada paternal de Dios. Hasta el lobo de Gubia se hizo fraile menor y, como dirá un poeta moderno,² *sus bastas orejas los salmos oían / y los claros ojos se le humedecían*. Hasta los cardos silvestres decían su grito de oración en la gótica altura de los capiteles y pináculos. Es el "éxtasis medieval de las esencias", tan lejano todavía de "la embriaguez renacentista de las formas". "Es que la Edad Media Occidental (como escribe Montero Díaz) siente la Naturaleza en función de su Creador, como místico conjunto de cosas que cantan la gloria del Señor³." Es el mismo espíritu que animará, siglos más tarde, porque las esencias medievales no mueren, a aquel gran místico de Génova que, cuando iba por los caminos, castigaba suavemente con su bastón las flores del campo, diciéndoles: "Callaos, callaos, que conozco bien vuestro lenguaje".

2 RUBEN DARIO en *Los motivos del lobo*.

3 MONTERO DIAZ: *Introducción al estudio de la Edad Media Universal*, Murcia, 1936, págs. 87-88.

LA ALEGORIA

Pero si las cosas tienen su lenguaje y tienen también su mensaje divino que comunicarnos, ¡qué cerca estamos de convertirlas en símbolos de las realidades contenidas en su cifrado mensaje! ¡Qué cerca estamos de ver símbolos en los mismos nombres de las cosas! Y nos encontramos ya en un mundo de doble plano o, mejor, en un mundo que tiene su tras-mundo, en una naturaleza de los sentidos que nos habla de una superior naturaleza del espíritu. Porque en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* después de la descripción del *prado verde e bien sentido*, poblado de flores, frutas, fuentes y aves, Berceo nos advierte:

Sennores e amigos, lo que dicho avemos,
Palabra es oscura, esponerla queremos:
Tolgamos la corteza, al meollo entremos,
Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos. 4

Y así, rompiendo la corteza, estallando las apariencias, Berceo nos va mostrando, en estrofas de cuaderna vía, el meollo de su pensamiento, el no

4 BERCEO: *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de A.G. SOLALINDE, t. 44 de Clásicos Castellanos, Madrid, 1922, estr. 16.

fácil sentido alegórico del prado *siempre verde en honestat*,⁵ de *las cuatro fuentes claras que del prado manavan*,⁶ de *la sombra de los árboles, buena, dulz e sana*,⁷ de *las aves que organan entre esos fructales*⁸ de *el rosenor que canta por fina maestría*.⁹ Es el mismo procedimiento de la lengua mística de San Juan de la Cruz, sólo que tres siglos antes del poeta carmelita. Es el lenguaje tropológico de la liturgia eclesiástica, el sentido figurado de la hermenéutica patristica, sobre todo cuando los Santos Padres hablan de Nuestra Señora. Es el *flos campi* y el *lilium convallium* del Cantar de Salomón, el *rosa mistica* y el *stella matutina* de la letanía lauretana en un sentido traslaticio mariano.

El mismo sentido alegórico tiene el paisaje de la visión de las tres coronas en la *Vida de Santo Domingo de Silos*:

Vedíame en suennos en un fiero logar,
Oriella de un flumen tan fiero commo mar,
Quiquiere avríe miedo por a él se plegar,
Ca era pavoroso, e bravo de passar.

Ixíen dellí dos ríos, don aguas bien cabdales,
Ríos eran muy fondos, non poco regaiales,
Blanco era el uno commo piedras de cristales,
El otro plus vermeio que vino de parrales.

Vedía una puente enna madre primera,
Avíe palmo e medio, ca más ancha non era,
De vidrio era toda, non de otra madera,
Era por non mentirvos, pavorosa carrera. 10

E igualmente sucede en la visión de la *Vida de Santa Oria*:

Vieron un buen árbol, cimas bien compasadas,
Que de diversas flores estaban bien pobladas,

5 *Milagros*, 20.

6 *Id.* 21.

7 *Id.* 23.

8 *Id.* 26.

9 *Id.* 28.

10 *BERCEO: Vida de Sto. Domingo de Silos*, estrs. 229-231.

Verde era el ramo de foyas bien cargado,
 Façia sombra sabrosa e logar muy temprado,
 Tanía redor el tronco maravilloso prado,
 Más valía esso solo que un rico regnado. 11

La misma pintura contemporánea de la escuela sienesa tiene este litúrgico modo de alegoría. Aquel ramo de azucenas que preside la *Anunciación* de Lippo de Memmo y Simón Martino y que parece un pedazo de paisaje preso en un vaso, o aquel tallo florecido que presenta el ángel a Nuestra Señora, como si llevara en la mano un trozo de pradera, tienen también este sentido trascendente y sobrehumano. Unos años más tarde y la escuela giottista romperá los muros del fondo para que la naturaleza entera se asocie a la obra de la gracia.

Así, y sólo así, ve Berceo la naturaleza. Su paisaje termina casi, casi donde acaba la alegoría.¹² Cuando prescinde del símbolo, sus descripciones se reducen ordinariamente a breves indicaciones de lugar, tan apoéticas como las del juglar de *Mto Cid*:¹³

Travesaron el Duero, essa agua cabdal. 14

En Toledo la buena, essa villa real
 que iaze sobre el Taio, essa agua cabdal. 15

Enna villa de Roma, essa noble cibdat. 16

En una villa bona que la claman Pavía. 17

Enna villa de Borges, una cibdat estranna. 18

12 Sin embargo no hay sentido alegórico en las pinceladas marinas de los milagros XIV, XIX y XXII: "El mar lo cerca todo" (M XIV); "Facte la mar por ella essida e tornada, / Dos veces en el día, o tres a la vegada", "Quando quiere el mar contra fuera essir, / Iste a fiera priessa, non se sabe sofrir", "Era el mar más quedo, iazte más espacioso", "Las ondas vinten cerca", "Encogiose la mar", "Las fieras ondas", "La mar periglosa" (M XIX); "Ovieron vientos bonos luego de la entrada, / Oraie mui sabroso, toda la mar pagada", "Moviose la tempestá, una oriella vrava", "Vidieron palombiellas de so la mar nacer", "Por valles e por montes, por tierras e por mares" (M XXII).

13 En Berceo y San Millán de la Cogolla se insiste en este pun

14 BERCEO: *Vida de Santo Domingo*, 272. 16 Id. 236. 17 Id. 281.

15 Id. *Milagros de Nuestra Señora*, 48. 18 Id. 352.

SENTIMIENTO DEL PAISAJE

Pero no se crea, por eso, que Berceo no siente el paisaje. Por debajo de aquella corteza de alegoría de la Introducción de los *Milagros*, vigilan, bien despiertas, las antenas finísimas de sus cinco sentidos, atentas a todo el repertorio sensorial de la naturaleza. Allí, la percepción de los ojos, en medio de

... un prado

Verde e bien sencido, de flores bien poblado. 19

Allí la percepción del olfato:

Daban olor soveio las flores bien olientes 20

Allí el sentido del gusto:

Avíe hi grand abondo de buenas arboledas,
Milgramos e figueras, peros e manzanedas,
E muchas otras fructas de diversas monedas;
Mas non avíe ningunas prodridas nin azedas. 21

Allí la múltiple antena de los oídos:

Odí sonos de aves dulces e modulados:
Nunqua udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sones más acordados.

19 Id. 2.

20 Id. 3.

21 Id. 4.

Unas tenían la quinta, e las otras doblavan,
Al posar, al mover todas se esperavan,
Aves torpes nin roncás hi non se acostavan 22

Paisaje entero este de Berceo, visual y auditi-
vo, táctil y perfumado²³ Paisaje apacible y deleito-
so. Tan deleitoso, que el poeta acaba por aligerar sus
ropas y tenderse, dulcemente, en medio del prado, a
la sombra de un árbol:

Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,
Nin sombra tan temprada, nin olor tan sabroso.
Descargué mi ropiella por iazer más vicioso,
Poseme a la sombra de un árbol fermoso. 24

22 Id. 7 y 8.

23 Varios autores han insistido, atinadamente, en esta plural
percepción de los cinco sentidos en la Introducción de los *Milagros*.

24 Id. 6.

El libro de Alexandre

PAISAJE SIN TRASMUNDO

Pero no todo el siglo XIII tiene esta manera de trascendencia sobrehumana del paisaje de Berceo. En el *Libro de Alexandre* están ya presentes, dispersos a lo largo del poema, todos los elementos del paisaje, no como símbolos, sino en su limpia y desnuda naturaleza. Montañas y mares, fuentes y ríos, prados y flores, pájaros y estrellas dicen aquí su mensaje de belleza, mundo y lirondo, sin envolturas ni alegorías. En el *Libro de Alexandre* la naturaleza está presente con una intensidad insospechada para aquellos tiempos. Admira ver la complejidad y la multiplicidad de elementos paisajísticos que afloran, repartidos acá y allá, a través de sus 2511 estrofas. Comparado con la pereza descriptiva que Berceo y los demás escritores del siglo XIII, y aún del XIV, sienten ante la naturaleza, el poeta del *Libro de Alexandre* se nos antoja casi, casi como un coleccionista de paisajes. Traigamos a estas páginas, sin apostillas enfadosas, en nuda antología de retazos de paisajes, diversos ejemplos de esta naturaleza múltiple y mudadiza.

Las montañas

Montannas fremosas e bien valleiadas,
... ..
De fuentes e de prados todas bien abastadas. 1

1 *Libro de Alexandre*, 280.

Azién a todas partes por todas las riberas
Montes grandes e sierras de grandes cannaveras. 2
Las sierras eran altas e las cuestas enfiestas. 3

Las fuentes

Son per la villa dentro muchas dolçes fontanas
que son de día frías, tibias a las mannanas:
Nunca crían en ellas gusanos nen ranas,
Ca son perenales sabrosas e muy claras. 4

Por medio del valleio corríe un lagunal,
Nació hy bona fuente, clara perenal,
Decendíe a fondo, regava el pradal:
Por verdat vos dezir, era fermoso val. 5

El mar

Grandes signos contiron quando est infant nasció,
El ayre fue cambiado, el sol escureçió,
Todo mar fue irado, la tierra tremeçió. 6

Entraron en las naves e pensaron dandar,
El mar era pagado, non podíe mejorar,
Los vientos non podíen más derechos estar. 7

El mar que trahe forçia quando fier la montanna. 8
Veya toda la mar de pescados poblada. 9

El río

Sobre Eufrates el río mandolos yr posar,
Una agua de grant quisa, fascas semeia mar. 10

Va por medio la villa una agua cabdal,
Que segundo la tierra bona una conal
Façe en bona sierra, desçende por un bon val,
Pareçe so la agua crespo el arenal.
Preso el rey sabor de bannarse en ella,
Ca corríe tan fremosa que era maraviella. 11

Cuomo faz el Ruédano quando cae espumando. 12

Las flores

Sedie el mes de Mayo coronado de flores,
Afeytando los campos de diversas colores. 13

2 Id. 2002.	6 Id. 8.	10 Id. 776.
3 Id. 796.	7 Id. 2133.	11 Id. 837-838.
4 Id. 1331.	8 Id. 2106.	12 Id. 1262.
5 Id. 1606.	9 Id. 2147.	13 Id. 2395.

Enchíenle las carreras de ramos e de flores,
De brancas, de vermeias e de otras colores. 14

Sennas e coberturas de diversas colores,
Semeiavan las tierras arboladas de flores. 15

Las aves

Luego dezíen las aves cada una sus sonos,
Los gayos, las calandras, tordos e los gaviones,
El rossinol que diç las fremosas cançiones. 15

Los astros

Sol e luna los oios que naçen de oriente. 17

El sol era entrado, quería lobreçer. 18

Yva vertiendo fuegos, a Darío alcançando
Cuemo estrella que va por el çielo volando. 19

La fuente avíe blanca, alegre e donzella,
Plus clara que la luna quando es duodena. 20

Las estrellas del çielo menudas e granadas
En escurso andan en que fueron criadas
Andan a la redonda todas muy ordenadas. 21

14 Id. 2370.

18 Id. 1151.

15 Id. 762.

19 Id. 1262.

16 Id. 1973.

20 Id. 1712.

17 Id. 2345.

21 Id. 1164.

PAISAJE EN PINTURA

Las pinturas de los doce meses, en uno de los "fastiales" de la tienda de Alejandro, en Babilonia, están llenas de jirones de paisajes. Son rasgos breves, trazos rápidos, pinceladas, pequeños retazos de estampas campesinas con mucho trajín de mieses y frutas:

En un de los fastiales luego enna entrada
La natura del anno sedie toda pintada:
Los meses con sos días, con su luna contada,
Cada uno qual fazienda avie acomendada.

Estava don Janero a todas partes cantando,
Çercado de çenisa, sus çepos acarreando,
Tenie gruessas gallinas, estávalas assando,
Estava de la percha longaniças tirando.

Estava don Fevrero sos manos calentando,
Oras fazie sol, oras sarraçeano:
Verano e invierno yvalos seyesse querellando.

Marçio avie grant priessa de sus vinnas lavrar,
Pressa con podadores, e priessa de cavar:
Los días e las noches fazielos yguar,
Fazen aves e bestias en çelo entrar.

Abril sacava huestes pora yr guerrear,
Ca avie alcâçeres grandes ya pora segar;
Fazie meter las vinnas pora vino levar,
Creçer miesses e yervas, los días alongar.

Sedie el mes de Mayo coronado de flores,
Afeytando los campos de diversas colores,
Organeando las mayas, e cantando damores,
Espigando las miesses que sembran lavradores.

Madurava don Junio las miesses e los prados,
Tenie redor dessí muchos ordios segados,
De çeresas maduras los çeresos cargados,
Eran a mayor siesto los días allegados.

Seya el mes de Julio cogendo segadores,
Corriente por la cara apriessa los sudores,
Segudavan las bestias los moscardos mordedores,
Fazie tomar los vinos de amargos sabores.

Trillaba don Agosto las miesses por las serras,
Aventava las parvas, alçava las çeveras,
Yva de los agrazes faziendo uvas veras:
Eston fazia Outunno sus órdenes primeras.

Setembrio trae varas, sacude las nogueras,
Apretava las cubas, podava las vimbreras,
Vendimiava las vinnas con fuertes podaderas;
Non desxava los pássaros llegar a las figueras.

Estava don Othubrio sus missiegos faziendo,
Iva como de nuevo sus cosas requiriendo,
Iva para sembrar el invierno veniendo,
Ensayando los vinos que azen ya ferveiendo.

Novembrio secudia a los puercos las landes,
Caera dun rovre, levávanlo en andes,
Compiezan al crisuelo velar los aveçantes,
Ca son las noches luengas, los días no tan grandes.

Matava los puercos Deçembrio por mannana,
Almorzavan los fégados por amatar la gana,
Tenie nyubla escura siempre per la mannana,
Ca es en ese tiempo ela muy cotiana. 22

Relacionada, tal vez, con esta pintura de los meses, el poeta nos hace en el episodio de Troya la descripción de las estaciones del año:

Estava don Enero con nieves e con geladas,
El verano con flores e dulçes maçanas,
Agosto con soles e miesses espigadas,
Ochubre vendimiando e faziendo pomadas. 23

22 Id. 2390-2402.

23 Id. 612.-Cf. *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*, por E. ALARCOS LLORACH, Madrid, 1948, pág. 164, nota 657: "Verano" significa "primavera" hasta el siglo XVI.

LAS PIEDRAS PRECIOSAS

No menos valor pictórico, como un prado de artificio, como un huerto florecido de magia, tiene la descripción de las piedras preciosas: la *esmeralda* "verde", los *granates* "calientes", el *diamante*, el *topacio*, el *jacinto*, la *margarita*, la *esteru* "ruvia más que vermeia", la *calatides* "blanca cuemo leche doveia", la *galacio* "fremosa", la *solgoma* que "faze rayos e faz lumbre sobeio", la piedra *adat* que es "negriella", la *escontalides* "entremezclada de setenta colores" y el *ásbrión* que "resplandeçe cuemo luna complida".²⁴

²⁴ *Libro de Alexandre*, 1306-1330.

PAISAJE ENTERO

A veces, los elementos dispersos acaban por sumarse. Nos sorprende entonces un paisaje entero, siempre verde, con *fuelle perenal*, con rocío, con prados y flores, con cantos de pájaros, con buena sombra y buena olor:

Estava en medio un lorer añçiano,
Los ramos bien espessos, el tronco muy sano,
Cobríe la tierra un vergel muy loçano,
Siempre estava verde ynvierno e verano.

Manava de siniestro una fuente perenal,
Nuncas mungua ca era nstural:
Avíe so el rozío fecho un regaral,

Exíe de la fontana una blanda frior,
De la sombra del árbol un temprano sabor,
Dava el arborio sobre buena olor,
Semeiava que era huerto del Criador.

Que por buena solombra, que por la fontana
Ally veníen las aves tener la meridiana:
Ally fazíen los cantos dulzes a la mannana;
Mas non cabríe hy ave syn fuees palaçiana.

El agua de la fuente deçende a unos prados,
Teníelos siempre verdes, de flores colorados,
Avíe hy grant avondo de diversos venados,
De quantos en el mundo podíen ser osmados. 25

Como vemos, en el *Libro de Alexandre* la naturaleza se nos muestra abundante y copiosa, múltiple y exquisita. El poeta se complace en recoger todos los elementos paisajísticos que le salen al paso y se para ante ellos en una contemplación sana y sincera, desinteresada. A veces el entusiasmo se le viene a los labios y brota la admiración. La palabra *hermoso*, *fermoso*, *fremoso*, surge, más de una vez, ante un trozo de naturaleza. Aquí no hay nada, es verdad, trascendente y de doble plano. Es la simple naturaleza sin metáforas ni símbolos extraterrenos. Pero limpia también del sensualismo que veremos en Hita. El poeta del *Libro de Alexandre* está tan lejos de Berceo como del Arcipreste. Poeta profano, al fin, no tenía por qué ver el trasmundo de las cosas. Pero tiene menos sentido pagano que el *Libro de Buen Amor*.²⁶

26 Sólo una vez el paisaje del *Libro de Alexandre* se complica en un ambiente de blanda voluptuosidad:

El mes era de mayo un tiempo glorioso,
Quando fazen las aves un solaz deleytoso,
Son vestidos los prados de vestido fermoso,
De' sospiros la duenna la que non ha esposo.

Tiempo dolçe e sabroso por bastir casamientos,
Ca lo tempran las flores e los sabrosos vientos,
Cantan las donzeltas, son muchas ha convientos
Fazen unas a otras buenos pronunçiamientos.

Caen en el serano las bonas roçiadadas,
Entran en flor las miesses ca son ya espigadas,
Enton casan algunos que pues messan las vasvas,
Fazen las duennas triscas en camisas delgadas.

Andan moças e vieias cobiertas en amores,
Van coger por la siesta a los prados las flores,
Dizen unas a otras: bonoç son los amores,
Y aquellos plus tiernos tiénense por meiores.

(1788-1791)

Siglo XIV. El Arcipreste de Hita

DON AMOR Y EL DE HITA

El ambiente del siglo XIV es bien distinto. Con el siglo XIV comienza el menguante del espiritualismo medieval. Se presiente el ocaso de aquel "éxtasis medieval de las esencias". El Arcipreste de Hita no está ya, como Berceo, en el vértice teocentrista de la historia, sino que resbala, sin saberlo, por un declive que nos llevará a la subversión homocentrista del Renacimiento. Berceo era, antes que nada, un hombre de Dios; el Arcipreste es casi casi un hombre a secas. O dicho con una metáfora: Berceo conservaba todavía su ángel bueno; el Arcipreste siente ya, dentro del pecho, las piruetas de su demonio.

Hombre antes que nada, al de Hita le interesa el hombre, el elemento humano. Discurre por toda su obra un rumor denso de humanidad, un runrún de complicidad pecaminosa. Hasta el paisaje, despojado ya del sentido trascendente de Berceo, sirve aquí al hombre.

Por eso, aquella fiesta de sol, de flores y de músicas con que la naturaleza se apresta para recibir a Don Amor:

Día era muy ssanto de la Pascua mayor:
El sol salya muy claro e de noble color;
Los omes e las aves e toda noble flor,
Todos van rrescebir cantando al Amor.

Resçibenle las aves, gayos e ruyseñores,
Calandrias, papagayos mayores e menores,
Dan cantos plaçenteros e de dulçes ssabores:
Más alegría fazen los que son más menores.

Rresçibenle los árboles con rramos e con flores,
De deviersas maneras, de fermosas colores,
Rresçibenle los ames e dueñas con amores:
Con muchos instrumentos salen los atabores. 1

Y por eso también la parcidad en la pintura de la sierra frente a la profusión minuciosa del retrato de la serrana. Sólo unos versos para decirnos aquel paisaje de altura, con nieve y ventoleras, que estaba pidiendo a gritos docenas de alejandrinos; más de cuarenta para hacernos la abultada prosopografía de aquella "yequerisa trefuda" que era la serrana de Tablada.²

1 ARCHIPRESTE DE HITIA: *Libro de Buen Amor*, ed. de Julio Cejador y Frauca, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1913, t. II, estfs. 1225-1227.

2 Id. 1012-1020.

LOS MESES DEL AÑO

Como en el *Libro de Alexandre* desfilan por el *Libro de Buen Amor*. los doce meses del año. También hay aquí trajín de campesinos, yantares y cosechas, y trozos de paisajes en rápidos brochazos llenos de vida:

Noviembre

Ffazen días pequenos e madrugadas frías.

Comía nuevas piñas e asava las castañas,
Mandava ssembrar trigo e cortar las montañas,
Matar los gordos puercos e desfazer las cabañas,
Las viejas tras el ffuego ya dicen sus patrañas.

Diciembre

...comía toda carne salpresa,
Estava enturbiada con la niebla su mesa,
Faze nuevo azeyte, con la brasa no l'pesa,
Con el frío a las veses en las sus manos besa.

Enero

Gallynas con capada comía a menudo,
Fazíe çerrar las cubas e inchillas con embudo.

Febrero

Oras triste, sanudo, oras rríe loçano,
Tiene las yervas nuevas en el prado ançiano.

Marzo

....enbiava a viñas cavadores,
Echar muchos mugrones los amugronadores,
Vyd blanca fazer prieta buenos enxiridores.

Abril

...está de flores lleno,
Con los vientos que faze creçe trigo e çenteno.

Mayo

...los panes e las frutas gránava,
Fígados de cabrón con rruybarvo almorçava,
Fuyan dél los gallos, ca todos los yantava,
Los barvos e las truchas a menudo çenava.

Junio

...tenía en su mano la hoz,
Segava las çevadas de todo el alhoz,
Comía las bevras nuevas él cogía el arroz,
Agraz nuevo comiendo embargósele la boz.

Enxería los árboles con ajena corteça.
Comíe nuevos panares, sudava sin pereça,
Bevíe las aguas frías de su naturaleça,
Traye las manos tyntas de la mucha cereça.

Julio

...andava los çentenos trayendo,
Trigo e todo panes en las eras tendiendo,
Estava de los árboles las frutas sacudiendo.

Agosto

...comía ya las uvas maduras,
Comíe maduros fijos de las fygueras duras,
Trillando e beldando aparta pajas puras.

Septiembre

... adoba e aprieta carrales,
Estercuela barvechos e sagude nogales,
Comiença a vendimiar uvas de sus parrales.

Octubre

Inche todas las cubas como buen bodeguero,
Enbya derramar la semiente al ero. 3

LO NUEVO DEL ARCIPRESTE

Pero, en realidad, pocos elementos nuevos añaden al Arcipreste al paisaje primitivo. Lo nuevo, en relación con los poetas anteriores, habría que buscarlo, al menos por su insistente reiteración, en la nieve, el rocío, la helada, el granizo: ⁴

El mes era de março, día de Sant Meder:
Pasada de Loçoya fuy camino prender:
De nieve e de graniso no'm podía defender. 5

Ffasíe niev', granisava. 6

Siempre ha mala manera la sierra e la altura:
Sy nieva o si yela, nunca da calentura,
Ençima dese puerto fasía oruela dura,
Viento con grand elada, rruçio con grand friura. 7

Cerca de Tablada,
La sierra passada,
Falleme con Alda
A la madrugada.

4 Alguna vez aparecen estos elementos en el *Libro de Alexandre*:
Estava don Enero con nieves e con geladas. (estr. 612)

Y no faltan en Gonzalo de Berceo:

Nin nieves nin eladas, nin ventiscas mortales.

(*Vida de San Millán*, 50)

Porque facíe mal tiempo, caye fría elada

5 *Libro de Buen Amor*, 951. (*Vida de Santo Domingo*, 69.)

6 Id. 964.

7 Id. 1006.

Ençima del puerto,
Cuydeme ser muerto
De nieve e de frío
E dese rruçío,
E de grand 'elada. 8

Con la nief'e con el viento e con la elada fría. 9

8 Id.1022-1023.

9 Id.1348.

EL COLOR

No hay colores en el paisaje del *Libro de Buen Amor*. El Arcipreste sufre la misma ceguera cromática de los poetas anteriores, si exceptuamos al poeta de *Alexandre*. Es tal su acromía, que ni siquiera ve aquel blanco pertinaz de la nieve que, cubriendo la sierra, le estimulaba las retinas con terquedad obstinada. Y eso que, desde un siglo antes, ya usa Berceo el color de la nieve para exaltar su blancura:

Vidieron palombiellas essir de so la mar,
Más blancas que las nieves contral cielo volar. 10

Estas sanctas vírgenes en cielo coronadas
Tenían sendas palombas en sus manos alzadas,
Más blancas que las nieves que non son coçeadas. 11

Vieron dues personas fermosas e luçientes,
Mucho eran más blancas que las nieves naçientes. 12

Y lo mismo había hecho el poeta anónimo de la *Razón feita de amor*:

Más una palomiela vi,
Tan blanca era como la nieve del puerto. 13

Sólo el color verde hiere, a veces, la sensibilidad del Arcipreste. Pero el verde lo teníamos ya repetido cinco veces en la Introducción de los *Milagros* y muchas veces en el *Libro de Alexandre*.

10 *Milagros de Nuestra Señora*, 600.

11 *Vida de Santa Oria*, 30.

12 *Vida de San Millán*, 473.

13 M.P.: *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Santander, 1954, t. IV, pág. 79.

SINTESIS

Así ve el paisaje el Arcipreste de Hita. ; Qué distinto al paisaje de Gonzalo de Berceo, del poeta de *Alexandre* y del juglar de *Mío Cid*! Cuatro nombres, en tres siglos consecutivos, allá en los albores de nuestra vida literaria, y cuatro modos de ver el paisaje. El juglar de *Mío Cid* simplifica la naturaleza, en pura función de estrategia, reduciéndola casi a esquema: la sierra y la llanura, el yermo y el poblado, la ciudad y la gleba, el día y la noche, el río...; Gonzalo de Berceo, clérigo y letrado, supersticioso de la letra escrita y devoto de Santa María, polariza el paisaje en un prado deleitoso, con flores y frutas, con fuentes y aves, todo ello en función de eternidad; el *Libro de Alexandre* - pagano al fin - despoja la naturaleza de su sentido ultraterrestre; el paisaje del Arcipreste - nieve y rocío, granizo y ventisca - no trasciende la choza de una serrana con *pan de centeno y buena lumbre*. El juglar es casi, casi un cronista de guerra; Berceo es el poeta de la Virgen; el *Libro de Alexandre* no es, ciertamente, la vida de un santo, pero tampoco es un poema de paganía; el de Hita comienza a sumergirse en una ola de sensualismo. Y la naturaleza, dócil siempre a la voz de los poetas, una y múltiple, al servicio del juglar, de Berceo, del poeta de *Alexandre* y del Arcipreste.

El Siglo XV

SIGLO DE CONTRASTES

El siglo XV es un siglo de transición y de contrastes. Estamos en un momento crucial de dos modos de ver la vida. Por un lado el "éxtasis medieval de las esencias"; por otro lado la "embriaguez renacentista de las formas". Por una parte los "infiernos de amor", donde penan y purgan sus pecados los ilícitos amadores; por otra parte la alegría pagana de los Macías enamorados. Son el "buen amor" y el "mal amor" del Arcipreste, enredados ahora en las filigranas del gótico florido.

Pero uno y otro amor, uno y otro camino, el de las esencias y el de las formas, se mantienen tensos y vivos a través de todo el siglo.

LA LINEA ASCETICA

El siglo XV español se abre con un libro macabro, con la *Danza de la Muerte*, "fantástica ronda de espectros", trágico "humorismo de calaveras y cementerios", que dijera Menéndez Pelayo. ¹ La *Danza de la Muerte* lanza sobre el siglo XV un "morir habemos" que gravita fuertemente sobre toda la línea ascética cuatrocentista. Pensando en esto, los poetas, como los moralistas, cuelgan un avisor "¡peligro de muerte!" en el poste de cada pecado capital. El Marqués de Santillana nos avisa con ejemplos saludables:

Por este mesmo pecado
fue David
en estrecha e fiera lid
molestado;
e punido e desterrado
como indino,
el soberbio Tarquino
non domado. ²

Juan de Mena escribe *Coplas.. contra los pecados mortales* y hasta, en los últimos años de su vida, convencido de que "rescibe Dios más la obra que.

¹ M.P.: *Antología de Poetas Líricos Castellanos, t.I, pág. 338.*

ANGEL VALBUENA PRAT: *El sentido católico de la literatura española*, Zaragoza, 1940, pág. 33.

el estilo", trata de podar lo superfluo de su técnica, disciplinando sus versos floridos, metiéndolos en cauces de ascetismo, reduciéndolos también "a la católica vía".³

Jorge Manrique, el máximo poeta de esta centuria, nos dice, en coplas de pie quebrado, su actitud resignada ante la muerte de su padre, su dolor mensurado, traspasado de ascetismo.

Puestos en esta línea de ascesis, muchos poetas del siglo XV no ven ni sienten la naturaleza. A lo más, como Jorge Manrique, si entrevén algo del paisaje es para ponerlo al servicio de la ascética. Así, un trozo de naturaleza caduca servirá muy bien para subrayar la caducidad de las cosas de este mundo:

... ..
¿qué fueron sino *verduras*
de las eras...? 4
... ..
¿qué fueron sino *roctos*
de los prados? 5

Habría que llegar a nuestros místicos del siglo XVI para encontrarnos con la naturaleza entera, con el pleno paisaje puesto al servicio de Dios.

3 Id. pág. 36

4 JORGE MANRIQUE: *Cancionero*, ed. de AUGUSTO CORTINA, t. 94 de Clásicos Castellanos, pág. 219.

5 Id. pág. 221.

LA LINEA SENSORIAL . EL JARDÍN

Paralela a esta línea ascética, o entrecruzándose con ella, mezclada a veces con lo pagano y pecaminoso del Renacimiento que se avecina, surge también, a través de todo el siglo, la línea sensorial de las formas. Y aquí es donde los poetas del XV aportan nuevos elementos al paisaje de los siglos anteriores.

El profesor Orozco Díaz ha anotado certeramente la preferencia del siglo XV por una "visión limitada, rica y artificiosa" de la naturaleza, la sustitución de la selva dantesca por el vergel, huerto o jardín. En esta línea están Imperial, Páez de Ribera, fray Diego de Valencia, Mena, Santillana, Diego del Castillo, Alfonso Enrique, Rodrigo de Cota, Llanos, Diego Lusero y Juan de Ochoa. El mismo *Romancero*, el *Cancionero* popular, *La Celestina* y el teatro de Torres Naharro y Gil Vicente, de "fecha posterior, pero enraizados en lo medieval", confirman esta preferencia por la pintura del jardín o huerto.⁶

6 EMILIO OROZCO DIAZ: *El huerto de Melíbea*, Revista Arbor, mayo, 1951, págs. 49-60.

SANTILLANA

Dentro de esta tendencia está Santillana. El paisaje de Santillana es luminoso, perfumado, sonoro, con música de ruiseñores y olor de rosas. Es un paisaje ameno, deleitoso, que o bien es jardín o está muy próximo a serlo:

En este sueño me vía
Un día claro e lumbroso,
En un vergel muy fermoso
Reposar con alegría.
El qual jardín me cubría
Con sombras de olientes flores,
Do cendraban ruiseñores
Su perfetta melodía. 7

La ninpha, non se tardando,
Me llevó por la floresta
... ..
Pero desde fuy entrando
Por unas calles fermosas,
Las quales murtas e rosas
Cubren ororyferando. 8

7 MARQUES DE SANTILLANA: *Canciones y Decires*, ed. de VICENTE GARCIA DE DIEGO, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, t.18, pág.70.

8 MARQUES DE SANTILLANA: *Canciones y Decires*, págs.90-91.

El paisaje de las serranillas de Santillana no es, como en el Arcipreste, hosco y helado, con nieve y ventoleras. La naturaleza se suaviza en verdes prados con flores y rosas, o en fuentes cristalinas y valles deleñosos. En la serranilla I el caminante encuentra a la pastora

poco más acá de Añón,
riberas de una fontana. 9

En la serranilla V:

en un verde prado
de rosas e flores. 10

Y en la VIII:

en esse valle arbolado
donde s'aparta la sierra. 11

Y el fenómeno se repite en las *Canciones y Decires*:

Por un valle deleytoso
do mora gentil compañã,
oí un canto sabroso
de un ave muy estraña. 12

Por una gentil floresta
de lindas flores e rosas. 13

Entrando en una floresta
de frescos e verdes prados,
dos coseres arrendados
cerca d'una fuente estaban. 14

No hay aqui, si se quiere, una contemplación morosa del paisaje, una descripción lenta y sostenida. Pero el poeta siente intensamente la naturaleza; está sumergido líricamente en ella. Ya Menéndez Pelayo nos advierte que en las serranillas "el paisaje no está descrito, pero está líricamente sentido, cosa más difícil y rara todavía"¹⁵ Y J. Terrero, que ha es-

9. Id. pág. 280.

12. Id. pág. 271.

10. Id. pág. 292.

13. Id. pág. 261.

11. Id. pág. 299.

14. Id. pág. 51.

¹⁵ M.P.: *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, ed. cit., t. II, página 112.

tudiado la localización geográfica de cada una de las serranillas, dice de Santillana a este propósito: "El sentido indirecto del paisaje lo consigue con una alusión al camino, que a veces está prolijamente descrito, y que suele iniciar las composiciones. Nos dibuja un paisaje quizá estilizado, pues no es él su principal preocupación, que contiene más trazos que color, pero siempre verdadero y con ese realismo propio de nuestra literatura y esencia del arte español."¹⁶

16 J. TERRERO: *Paisajes y pastoras en las serranillas del Marqués de Santillana*, Cuadernos de Literatura, VII, Madrid, 1950, páginas 169-202.

LAS FLORES. LAS ROSAS

Antes del siglo XV pocas veces se especifican las flores en la poesía castellana. Los poetas anteriores al siglo XV ven "las flores", así, en general; no ven la rosa, el jazmín, el clavel, el lirio. Es verdad que las rosas, elemento de jardinería muy importante en el paisaje del cuatrocientos, surgen alguna vez en Berceo, cuatro veces en el *Libro de Buen Amor*, tres, al menos, en el *Libro de Alexandre*, otras tantas en los *Proverbios Morales* y no faltan en la *Vida di Madona Sancta Maria Egipciaca*. Pero son rosas arrancadas y abstraídas del paisaje; simples puntos de comparación, más bien que factores del paisaje. Las rosas de los poetas anteriores al XV no están allí, en el prado o en el huerto, poniendo su nota de color. Son más bien un objeto bello, esencialmente bello, sin conexión ninguna con el huerto o el prado, que viene muy bien para exaltar la hermosura de la Virgen, el color de unas mejillas o la nobleza de un consejo moral. Así Berceo, en la *Vida de Santa Oria*, nos dice que la santa

Non quiso otra suegra sinon la Gloriosa
Que fue mas bella que nin lilio nin rosa. 17

17 *Vida de Santa Oria*, 28.

Y el poeta de *Santa María Egipciaca*:

La faz tiene colorada,
Como la rosa, quando es granada. 18

Y el Arcipreste:

¡O bendicha fror e rosa!
Tú me guarda, piadosa,
E me guía. 19

Te pido, virtuosa,
Que me guardes, limpia rosa,
De ffollya. 20

¿Quién dio a blanca rrosa ábito e velo prieto?
Como en chica rrosa está mucho color,
... ..
Ansy en chica dueña yase muy grand amor. 22

Y el *Libro de Alexandre*:

Blanca era la dueña de muy fresca color,
... ..
La rosa del espino no es tan genta flor. 23

Venie robal mundo de la flor preçiosa,
Que era más preciada que lilio nen rosa. 24

Ornaron los altares de rosas e de lilios. 25

Y el rabí Sem Tob:

Por nasçer en espino
La rrosa, yo no syento
Que pierde, nin el buen vino
Por salir de sarmiento.

Quando es seca la rrosa
Que ya su sasón sale,
Queda el agua olorosa,
Rosada que más vale. 27

25 Id.540.

26 *Proverbios Morales*, estr.47.

27 Id. 5.

18 *Vida di Madona Sancta Maria Egipciaca*, en M.P., *Antologta de Poetas Líricos Castellanos*, t.II, pág.142.

19 *Libro de Buen Amor*, ed.de JULIO CEJADOR, *Clásicos Castellanos* t.17, estr.1664.

20 Id., estr.1663. 22 Id. estr.1612.

21 Id. estr.1500. 23 *Libro de Alexandre*, 1716. 24 Id.2438.

Sólo una vez, que nosotros recordemos, allá en los comienzos del siglo XIII, en la *Razón feita de Amor*, encontramos las rosas como parte integrante del paisaje. Sólo una vez. El poeta anónimo nos describe un prado con rosas, lirios y violetas:

Sobre un prado pus'mi tiesta
Que nom'fiziese mal la siesta;
... ..
Todas yervas que bien olién,
La fuent cerca sí las tenié.
Y es la salvia, y son as rosas,
Y el lirio²⁸ e las violas. 29

Pero esta excepción bien pudiera explicarse por la influencia trovadoresca europea. Su autor es un escolar que, según su mismo testimonio,

...siempre ovo crianza
En Alemania y en Francia,
Moró mucho en Lombardía
Para aprender cortesía.

Las rosas como elemento del paisaje son del siglo XV.

Y de la misma época es también el afán de destacarlas contraponiéndolas a las demás flores. Santillana repite *rosas e flores, flores e rosas*³⁰ Y Mena subraya *plantas e rosas*.³¹ Perez de Guzmán contrapone también *rosas e flores*³² Y cogiendo *rosas e flores* es apresada la Julianesa de un romance.³³ Antecedente muy valioso de este hecho poético es el ya citado ¡*bendicha fror e rosa!* del Arcipreste de Hita.

28 También aparecen los lirios en la *Vida de Santa Oria* (*Que fue más bella que nin lilio nin rosa*, estr.28) y en el *Libro de Alexandre* (*Que era más preciada que lilio nen rosa*, estr.2438; como la *flor de lilio que se seca privado*, estr.2366; *Ornaron los altares de rosas e de lilios*, estr.540). Pero no como elemento del paisaje. Es extraña la insistente conjunción de *lirios y rosas*.

29 M.P.: *Antología*, t. IV, pág. 77.

30 *Canciones y Decires*, Edición de GARCIA DE DIEGO, págs. 292 y 261.

31 *El Laberinto de Fortuna*, ed. de FOULCHE-DELBOSC, NBAE, estr. 9.

32 M.P.: *Antología*, t. IV, pág. 200.

33 DAMASO ALONSO: *Poesía española. Antología*, Madrid, 1925 pág. 490.

A este propósito, María Rosa Lida comenta cómo "para la lengua medieval, la rosa, por su peculiar prestigio, se sitúa como categoría aparte, no subordinada a la de flor"³⁴

Ernesto Jareño, de quien tomamos esta última cita, hace un bello estudio sobre el dualismo de *rosas y flores* a través de la literatura española hasta los tiempos modernos. A él debemos también esta referencia de un artículo de Leo Spitzer³⁵ en que el "ilustre romanista" estudia "un original caso de deformación léxica que ha permitido utilizar a lo largo de varios siglos de nuestra historia literaria los vocablos *flor* y *rosa* con un extraño valor de identidad interna. Sostiene Spitzer que este fenómeno, del que, por otra parte, no dejan de abundar los ejemplos en el resto de las literaturas románicas, singularmente en la italiana y francesa, no es sino un caso de sinonimia por posición jerárquica, nacido por mimetismo estilístico con determinados giros de la retórica oriental, sobre todo de la hebrea y más concretamente aún de la bíblica"³⁶

A las rosas del paisaje cuatrocentista hay que añadir también *los lirios y el azucena* de *La Celestina*,³⁷ los jazmines de Santillana,³⁸ Imperial³⁹ y Rodrigo de Cota,⁴⁰ los cinamomos, nardos y jacintos de Juan de Mena.⁴¹

34 *Libro de Buen Amor*, ed. con estudio y notas de MARIA ROSA LIDA, Buenos Aires, Losada, 1941, pág. 179, nota.

35 LEO SPITZER: *Fleur et rose synonymes par position hierarchique*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*; publicaciones del CSIC. v. I. Madrid, 1950, págs. 135-155.

36 ERNESTO JAREÑO: *La dualidad expresiva "flor y rosa"*, RFE, t. XXXVII, Madrid, 1953, págs. 237-243.

37 *La Celestina*, ed. de JULIO CEJADOR en *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1913, t. II, pág. 191.

38 *Marqués de Santillana* (en M.P., *Antología*, t. II, pág. 134.

39 M.P.: *Antología*, t. IV, pág. 153.

40 *Cancionero General* de HERNANDO DEL CASTILLO, Madrid, 1882, t. I, pág. 297.

41 En *la Coronación. Cancionero Castellano del Siglo XV*, Madrid, 1912, t. I, pág. 212.

LA LUNA EN EL PAISAJE

Otro elemento del paisaje del siglo XV es la luna, nuevo enteramente si excluimos algunos pasajes de Berceo⁴² y el *Libro de Alexandre*.⁴³ Santillana ve la luna sólo un momento, al borde ya de la mañana, y no tiene para ella ni un solo adjetivo:

Ya la gran noche passava
e la luna s'escondía;
La clara lumbre del día
radiante se mostrava. 44

Juan de Mena⁴⁵ la contempla *fuscada y con cuernos obtusos, muy rubicunda y muy colorada*. El huerto de Melibea fue sorprendido una noche de luna clara.⁴⁶ Fernán Pérez de Guzmán encuentra en la luna un punto de partida para exaltar la clara belleza de la Virgen María:

¡Clara aurora
más decora
que la luna,
por mí ora! 47

42 *Vida de Santa Oria*, 50.

Non li facía embargo nin el sol nin la luna.

43 *Libro de Alexandre*, 2345 y 1712:

Sol e luna los ojos que nacen de oriente.
Plus clara que la luna quando es duodena.

44 MARQUES DE SANTILLANA: *Canciones y Decires*, ed. cit., pág. 161.

45 JUAN DE MENA: *El laberinto de Fortuna*, ed. cit., estr. 169.

46 *La Celestina*, ed. cit., t. II, pág. 191.

47 FERNAN PEREZ DE GUZMAN: *Cient trinadas a loor de la Virgen María* (en ANGEL VALBUENA PRAT *El sentido católico de la literatura española*, Zaragoza, 1940, pág. 37)

EL PAISAJE CONFIDENTE

Con Juan de la Encina, que muere ya en pleno siglo XVI, el paisaje nos presenta una gran novedad: la naturaleza comienza a ser confidente de penas y dolores. En una de sus églogas, Fileno convoca a toda la naturaleza para que oiga sus congojas:

¡Oh montes, oh valles, oh sierras, oh llanos,
Oh bosques, oh prados, oh fuentes, oh ríos,
Oh yerbas, oh flores, oh frescos rocíos,
... ..
Oíd mis dolores si son soberanos! 48

Y en la *Egloga de Plácida y Victoriano*, Plácida, desesperada, impaciente, vaga por los montes contando sus penas a las fuentes y a los ríos. La naturaleza, aunque muda, acaba sintiendo los males de la pastora:

Por las ásperas montañas
y los bosques más sombríos
mostrar quiero mis entrañas
a las fieras alimañas
y a las fuentes y a los ríos;

48 JUAN DE LA ENCINA: *Egloga de tres pastores*, ed. E. GIMENEZ CABALLERO, t. 19 de Clásicos Ebro, Zaragoza, 1940, pág. 51.

que aunque crudos,
aunque sin razón y mudos,
sentirán los males míos. 49

La misma Plácida invita después a la tierra,
al cielo y al mar, no ya para que se asocien a sus dolores,
sino para que los griten y vocean:

Los clamores,
de mis penas e dolores
¡suenen tierra, mar e cielo! 50

49 JUAN DE LA ENCINA: *Egloga de tres pastores*, ed. cit., págs 76-77

50 Id. pág. 77.

EL PAISAJE COMPLICE

Terminada la Edad Media, en 1449 nos encontramos con *La Celestina*. El siglo XV, que comenzó con un libro de ascesis, con la *Danza de la Muerte*, termina con un estallido de pecados, con una divinización descarada de la sensualidad: "Melíbico soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo!"

Bien es verdad que el autor de *La Celestina*, como arrepentido de esta exaltación pecaminosa, castiga sin piedad a los protagonistas: Celestina es asesinada, Calisto muere sin confesión y Melibea se suicida. *La Celestina* acaba con un "clamor de campanas" y con un "alarido de gentes",⁵¹ con una "quexosa e desconsolada postrimería."⁵² Nuestra Edad Media termina dejando en el aire el "morir habemos" que recogerán nuestros grandes místicos del XVI, ya en plena exaltación renacentista de las formas.

¿Cómo ve el paisaje el autor de *La Celestina*? En *La Celestina* adquiere el paisaje una nueva modalidad. Por primera vez la naturaleza se enreda en una pecaminosa complicidad nocturna. El paisaje no es sólo aquí, como en Juan de la Encina, confidente de las penas de los amantes, sino cómplice y encubridor de sus pecados:⁵³

51 *La Celestina*, ed.cit., t. II, pág. 211.

52 Id. pág. 227.

53 Este sentido de la naturaleza cómplice o encubridora lo tenemos también en la serranilla IX de Santillana: *Moçuela de Bares*.

"Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra, mira las nuves cómo huyen. Oye la corriente agua desta fonteza, ¡ cuánto más suave murmurio su río lleva por entre las frescas yervas! Escucha los altos cipreses, ¡ cómo se dan paz unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, ¡ cuán oscuras están e aparejadas para encobrir nuestro deleyte!".⁵⁴

Es impresionante esta descripción del huerto de Melibea. El paisaje es fino y delgado, levemente estremecido, trémulo de cipreses y de luna, inquietante, conmovido, audazmente moderno. Y todo ello (el gozo del huerto, el temblor de los cipreses, el murmullo del agua, la quieta oscuridad) en complicidad arriesgada con los dos enamorados, como hecho y aparejado (nótese el acierto expresivo del verbo) para "encubrir" su yerro.

⁵⁴ *La Celestina*, ed. cit. pág. 194.—SANCHEZ DE MUNIAIN, aludiendo a este pasaje, escribe en *Estética del paisaje natural*, página 67 "Presenciando en el invierno de 1940 la maravillosa representación de *La Celestina*, que por vez primera era llevada a la escena en el Teatro Español de Madrid, observé cómo sacudía a todo el auditorio culto un escalofrío de emoción estética, cuando Melibea recibía en la paz dramática de la noche a Calisto con palabras dignas de cantar amores más altos: "Todo se goza este huerto..." FERNANDO GARRIDO PALLARDO, en *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, ed. Canigó, Figueras, 1957, págs. 100 y 101 lo relaciona con el paisaje de las odas de Fray Luis: "En este mismo acto la identificación de los estados de ánimo con la naturaleza es una maravilla de adivinación sobre la que nada se ha dicho. Menester será rectificar algunas ideas a propósito de la adivinación de la naturaleza en el fraile poeta, pues ya estaba adivinada bastantes años hacía."

**BERCEO Y «SAN MILLÁN
DE LA COGOLLA»**

POR TIERRAS DE BERCEO

*En el nomen del Padre que fizo toda cosa.*¹ Así, con este alejandrino eucológico, habría que empezar cualquier peregrinaje por la tierra y por la obra de Berceo. Y así comencé yo aquella romería literaria que me llevó a San Millán de la Cogolla. Comencemos, pues, también, esta peregrinación de hoy *en el nomen del Padre...*

Un viaje a Berceo y a San Millán no es muy cómodo que digamos. Embutido en un viejo coche de línea, por caminos angostos, una tarde tremenda de julio de 1951, hice el camino desde Nájera. El coche atravesaba ricos viñedos y pueblos de aspecto miserable, levantando imponentes nubes de polvo. Era un polvo blanco, lechoso, espeso, tan denso que podría apretarse con la mano. Los viajeros hablaban de todo, y yo, que soñaba ilusionado en la tierra de Gonzalo de Berceo, los miraba con un poco de envidia, pensando que serían tal vez sus compatriotas. Con ilusión de neófito les preguntaba cosas del pueblo y del poeta. Mis preguntas les causaban extrañeza. Y el más locuaz de todos me contestó con mucho aplomo: "Yo no conozco a ese señor" (Más tarde me explicó que él era guardia civil y que llevaba muchos años fuera del pueblo).

1 *Vida de Santo Domingo de Silos*, 1.

Las nubes de polvo continuaban asfixiantes. Yo oteaba, impaciente, a través de los cristales del coche. Al fin, un frenazo en seco y una voz que anuncia: "Estamos en Berceo". Desconcierta un poco la primera visión de Berceo. Unas docenas de casas, de exterior humilde, terrosas, de pobreza impresionante, se aprietan a nuestro paso. Las paredes de las casas, de pequeños mampuestos, desnudas, sin encalar, dejan al aire los guijarros y la arcilla. Solo el recuerdo del poeta lo transfigura todo, ungiéndolo de emoción.

Atravesamos después el pueblo de San Millán. Es una calle larga, sucia, tortuosa, con el suelo de tierra, sin pavimentar. Las casas tienen una sola puerta, por donde entran en rara mixtura los hombres y las bestias. La planta baja la ocupa el establo. Y del establo parte la escalera que sube a la vivienda. Las nubes de moscas, pegajosas, se juntan aquí a las nubes de polvo. Y, pasado el pueblo, en seguida, al fondo mismo del valle, el gran convento de San Millán de Yuso o de Abajo, el Escorial de La Rioja, enorme, imponente. A lo largo del valle, desde lejos, siguiendo el curso del Cárdenas, las filas de chopos, largos y menudos como versos alejandrinos, parecen montar la guardia del convento.²

² En el verano de 1968 visité por segunda vez estos lugares. Ya no hay nubes de moscas ni polvo, al pasar por San Millán. La carretera asfaltada llega a la misma puerta del convento de Berceo. Pero sólo quedan en pie la iglesia y el portalejo. El convento propiamente dicho se ha convertido en un montón de ruinas y escombros. Mi amargura fue inmensa. Y mi indignación también.

EL CONVENTO DE BERCEO

Pero éste no es el convento de Berceo. El convento primitivo es San Millán de Suso o de Arriba, a un kilómetro de distancia, en mitad de la ladera, sobre un pliegue del monte. La tarde era avanzada. Y había que subir monte arriba, antes que anocheciera, empujado por la impaciencia de ver el monasterio y palpar sus muros. Desde lejos, en medio del bosque, se divisan los tejados enormes, las ventanillas desiguales, la torre cuadrada y blanca. A una vuelta del camino, sobre un repecho, cerrado y solo, abandonado, con el peso de muchos siglos a cuestas, está San Millán de Suso. La soledad era impresionante. Se mascaba el silencio. Y comencé mi ronda en torno a sus muros, catando por las rendijas, empinando la mirada y el espíritu.

Fue necesaria una nueva visita, al día siguiente, para poder entrar en el convento. Apenas pasada la puerta, nos encontramos en el portalejo de Berceo, tan lleno de sugerencias. A la izquierda, en la pared, una lápida nos recuerda: *En este recatado lugar, Gonzalo de Berceo (Siglo XIII) habló a las musas "en román paladino" y encantadas de su dulzura, en él dictaron luego a Cervantes la obra maestra de la humanidad.* A lo largo del portalejo, a una y otra parte, se alinean las urnas de piedra de los siete Infantes de Lara, con sus

cuerpos sin cabeza. A la izquierda, por una serie de arcos, el portalejo se asoma al paisaje. Y a la derecha, una puerta con arco de herradura y capiteles visigóticos da acceso a la iglesia. La iglesia es de dos naves, apoyada por un lado sobre la roca para dejar dentro, convertidas en capillas, las cuevas de San Millán. En una de estas cuevas, en la más oscura, oculto a todas las miradas, pasaba el santo toda la cuaresma. Todavía se conserva la arpillera angosta por donde San Millán sacaba el báculo para bendecir a los peregrinos y enfermos que le importunaban. Muchas veces, con solo su contacto, floreció milagros el báculo del santo. Aquí, en estas cuevas, vivió San Millán unos cuarenta años.

La entrada del convento propiamente dicho está por la otra parte. El convento es pobre. Hay un pasillo ancho y oscuro, con las cuadras a la izquierda y las celdas a la derecha. Otra vez, como en el pueblo, la extraña vecindad de hombres y bestias. Las ventanas de las celdas son pequeñas, con postiguillos bajos, abiertas sobre el bosque de robles. Los pisos, de ladrillos rojos, se hunden de viejos. Una a una recorrí todas las celdas. ¿Cuál sería la celda de Berceo?

La pobreza del monasterio contrasta con la riqueza de su historia. El camino de San Millán de Suso era una de las arterias más vitales de nuestra Edad Media. Por aquí pasaron reyes, santos, trovadores, juglares, mendigos, pecadores, penitentes... De él dependían 100 monasterios, 158 pueblos y villas y 147 hospitales.³ ¿Qué queda hoy de tanta grandeza?

Pero volvamos al portalejo, con su arcada sobre el paisaje, con las urnas mortuorias de los siete Infantes de Lara y de tres Reinas de Navarra. Aquí, en este portalejo, se escribió, acaso por primera vez, en verso castellano. En este portalejo escribió Berceo sus nueve poemas religiosos. Sentémonos aquí, junto a Gonzalo de Berceo, en este poyo de piedra, sobre esta urna de los de Lara, de cara al paisaje.

³ Véase *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*, por CONSTANTINO GARRAN, Logroño, 1929, pág. 20.

Estamos en el año 1234. Acaba de ser canonizado Santo Domingo de Guzmán y hace ya ocho años que murió el santo de Asís. Son los tiempos de San Fernando y Jaime I. Dos años más tarde se ganará Córdova. Desde hace cuatro murió el poeta alemán Vogelweide. Y hasta tres años después no dirá Berceo su primera misa. El año 1234 está escribiendo Berceo la *Vida de San Millán de la Cogolla*.

El poema de San Millán se compone de 489 tetrástofos, 1956 versos. Está dividido en tres libros. El primero nos cuenta la vida de San Millán desde su nacimiento. El segundo, sus milagros en vida y su muerte. El tercero, sus milagros después de muerto y los votos de San Millán.

POETA DE DOS VERTIENTES

Toda la obra de Berceo tiene, sin duda ninguna, una fuerte corriente de juglaría. Pero yo creo que se ha abusado un poco del juglarismo de Berceo. El afán de buscar y señalar la vena popular nos ha hecho olvidar un poco sus artificios literarios. Se ha repetido hasta la saciedad su juglaresco *vaso de bon vino*. En una escena de la *Vida de San Millán*, como en el *Mío Cid*, las gentes andaban también *plorando de los oios*.⁴ Y en otro pasaje, como si fuera el de Vivar, se llama a San Millán *el bon campeador*.⁵ El mismo Berceo se llama a sí mismo *juglar* en la *Vida de Santo Domingo*:

Quiérote por mí misme, padre, merçed clamar,
Ca ovi grant talento de seer tu ioglar. 6

Padre, entre los otros a mí non desampares,
Ca diçen que bien sueles pensar en tus ioglares. 7

Berceo se dirige siempre, al modo de los juglares, como un juglar cualquiera, a los fieles peregrinos que llenan el portalejo o que se amontonan a la puerta del convento:

4 *Vida de San Millán de la Cogolla*, 381.

5 *Id.* 123.

6 *Vida de Santo Domingo de Silos*, 775.

7 *Id.* 776.

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
Si vos me escuchássedes por vuestro consiment,
Querría vos cantar un buen aveniment. 8

Y, al terminar la primera parte de la *Vida de San Millán*, como dando un respiro después de un gran esfuerzo, dice a sus oyentes:

Sennores, Deo graçias, contádvos avemos
Del sancto solaterio quánto saber podemos,
E de las sues añadas secund lo que leemos:
Desaquí, si quisiéredes, ora es que folguemos. 9

Fácilmente, al final de estos versos, podría adivinarse el momento juglaresco de la petición de limosna.

Menéndez Pelayos dice que Berceo "por el asunto y por el estilo es de todos estos poetas (de clerecía) el más próximo al pueblo.¹⁰ Y para Solalinde, Berceo "busca en el habla de los rústicos y en los quehaceres agrícolas sus sencillas imágenes retóricas.¹¹

Abundan en Berceo los dichos aldeanos. Muchos de sus versos rezuman popularismo:

Qui las oir quisiere, tenga que bien merienda. 12
Correrán al juicio quisque con su maleta. 13
Jesucristo nos guarde de tales pescozadas. 14
Que sabíe al demonio echar bien el anzuelo. 15

En la *Vida de San Millán*:

Qual podríe a la otra sovar el espinazo: 16

8 *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de A.G. SOLALINDE, Clásicos Castellanos, Madrid, 1922, estr. 1.

9 *Vida de San Millán*, 108.

10 MENENDEZ PELAYO: *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, t. I, pág. 158.

11 A.G. SOLALINDE en el *Prólogo* a su edición de los *Milagros de Nuestra Señora*, pág. XII.

12 *De los signos que aparecerán antes del juicio*, 2.

13 Id. 22. 14 Id. 47.

15 *Vida de Santo Domingo de Silos*, 2.

16 *Vida de San Millán*, 419.

Y el mismo Berceo lo confiesa así, alardeando de popular, al comienzo de la *Vida de Santo Domingo* y el *Martirio de San Lorenzo*:

Quiero fer una prosa en román paladino,
En qual suele el pueblo fablar a su veçino. 17

Quiero fer la passión del sennor Sant Laurent
En romanz que la pueda saber toda la gent. 18

Pero todo esto, con ser verdad, no es sino la mitad de la verdad. Berceo es un poeta de dos facetas, de doble vertiente. Junto a este Berceo popular, aldeano y juglaresco, tenemos otro Berceo preocupado de las formas literarias. Por instinto o por educación, pero con una preocupación estética indiscutible.

17 *Vida de Santo Domingo*, 2.

18 *Martirio de San Lorenzo*, 1.

PARALELISMO

Ciñéndonos a la *Vida de San Millán* y sin intentar agotar el tema, que necesitaría un estudio más detenido y minucioso, vamos a señalar sólo unos cuantos hechos literarios que saltan a la vista de un lector avisado. Así, por ejemplo, apenas comenzado el poema, nos encontramos con un caso de paralelismo binario: 19

Andando por las tierras, su cayado fincando,
Cumpliendo so officio, sus obeias guiando. 20

Hay aquí, en los dos versos, la misma simetría bimembre, el mismo equilibrio perfecto a los dos lados del eje central de la pausa o cesura. A los extremos de cada verso, empezándolo y terminándolo, un gerundio trisílabo, grave, pesado, mantiene el fiel de la balanza:

Andando _____ / _____ fincando
Cumpliendo _____ / _____ guiando

Y entre los gerundios y el eje, acentuando el equilibrio, hay un segmento de cuatro sílabas con

19 DAMASO ALONSO en *Seis calas en la expresión literaria esoaño*la, Madrid, Gredos, 1951, págs. 62 y ss., hace un importante estudio de la ordenación hipotáctica o paralelística.

20 *Vida de San Millán*, 10.

acento en la tercera: *por las sierras, su cayado, so officio, sus obeias*. Esta simetría de gerundios la encontramos dos veces, al menos, en la *Vida de San Millán*.²¹

Veamos ahora un caso de paralelismo ternario:

Nin nieves, nin eladas, nin ventiscas mortales,
Nin cansedat, nin famne, nin malos temporales,
Nin frío, nin calentura, nin estas cosas tales. 22

Estos tres versos son rigurosamente iguales. Los tres son trimembres y, en los tres, el último miembro equivale en extensión a la suma de los dos primeros. Y todos los miembros, introducidos por la negación *ni* forman un polisíndeton perfecto de nueve fracciones. Son nueve sustantivos, colocados en tres filas simétricas, hiperesteniados, tonificados, con la tozuda repetición de la conjunción *ni*.

Y el mismo fenómeno ternario lo encontramos en los versos siguientes:

Benedictos son los montes do est sancto andido,
Benedictos los valles do sovo escondido,
Benedictos los árboles so los quales estido. 23

Cada verso abarca aquí un conjunto completo, y la semejanza entre los tres conjuntos o versos es sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta la doble anáfora: *benedictos* al comienzo de los primeros hemistiquios de cada verso y *do* al comienzo de los segundos.

En estos tres casos de paralelismo, queramos o no, hay un buscado artificio, una distribución intencionada de palabras y acentos, una búsqueda cuidadosa de ritmos, un propósito estético. Estamos ante un escritor con preocupación de belleza.

21 Id.: *Pasciendo erbezuelas, aguas frías bebiendo*. (67)
Bastiendo los castiellos, las villas encerrando. (399)

22 Id. 50.

23 Id. 64.

HIPERBATON

El mismo propósito estético tenemos en el hiperbaton enrevesado de algunos versos:

Vivíen de malas bestias en ellas grant conçeio. 24.

Fueron las bestias fieras con él fuert embargadas. 25

Berceo cambia aquí el orden lógico de las palabras para colocar las más importantes al final de cada hemistiquio, para llamar la atención sobre ellas, para alertar al lector, vitalizándolas con los acentos principales. En realidad, lo que interesaba en el primer verso era subrayar dos palabras, *bestias* y *con-seio*, impresionar a la gente con la abundancia de bestias, herirle la imaginación con una multitud o congreso o congreso de bestias. Y en el segundo verso interesaba resaltar la ferocidad de las bestias y su embargamiento o preocupación por la presencia de San Millán, y, por eso, coloca estas palabras de interés culminante en el punto álgido de los acentos.

El mismo fenómeno encontramos en el verso

Millán me puso nomne la mi buena nodriz. 26

24 Id.28.

25 Id.30.

26 Id.19.

Pero ahora los acentos principales están en la primera y en la última palabra, que son precisamente las que tienen un interés culminante (aquí un "interés efectivo"): *Millán y nodriz*.²⁷

Y notemos que el ritmo yámbico, un poco duro, del primer hemistiquio (*Millán/me pu/so nom/ne*) se suaviza en el segundo con un regodeo lento, con un paladeo afectivo, de querencia, de ritmo anapéstico (*la mi bue/na nodriz*).

27 Cf. DAMASO ALONSO: *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1950, pág. 50.

BIMEMBRACION

Dámaso Alonso, al estudiar la bimembración en el Renacimiento, anota que estas expresiones duales tienen antecedentes en la prosa medieval.²⁸ En los versos de la *Vida de San Millán* nos encontramos también expresiones bimembres como éstas:

La gent de mala guisa e de mala natura. 29

Credieron estos dichos e estas prophecías,
Andidieron las cartas e las messaierías. 30

Dándose espoladas e fuertes aguiiones. 31

*De ymnos e de cánticos,*³² *Serpientes e culuebras,*³³ *bravo e perigloso,*³⁴ *angosta e poquiella,*³⁵ *sangrientas e quemadas,*³⁶ *tristes e dessarrados,*³⁷ *raivoso e irado,*³⁸ *pusieron e iuraron.*³⁹

Abundan igualmente en Berceo las parejas de contrarios.⁴⁰ No es raro encontrarlos en la *Vida de San Millán*, emparejados en yuntas, estas binas de palabras que se oponen: *tornando e fuyendo*⁴¹, *por yermos e poblados*,⁴² *de legos e de clérigos*,⁴³ *legos e coronados*,⁴⁴ *granadas e menudas, por poblar e pobladas.*⁴⁵

28 DAMASO ALONSO: *Seis calas en la expresión literaria española*, ed. cit. pág. 33.

29 Ob. cit. 408.

30 Id. 409.

31 Id. 221.

32 *Vida de San Millán*, 22. 36 Id. 220.

33 Id. 27. 37 Id. 381.

34 Id. 42. 38 Id. 387.

35 Id. 107. 39 Id. 461.

40 Cf. DAMASO ALONSO: *Poesía española*, ed. cit., págs. 537 y ss.

41 *Vida de San Millán*, 383.

42 Id. 388. 44 Id. 421.

43 Id. 425. 45 Id. 477.

OTROS RECURSOS ESTETICOS

Pero no es sólo la ordenación paralelística, el hipérbaton, la bimetración, las parejas de contrarios. En Berceo encontramos también otros recursos literarios y juegos verbales de mucho efecto estético. Hay casos de polípote o repetición de palabras con distinto accidente gramatical:

Sennor, si tú quisiesses, yo mucho lo querría,
De vevir solitario commo vevir solía. 46

Fincó el omne bono commo se solíe fincar,
Sanando los enfermos commo solíe sanar. 47

A veces se repite un radical en la misma frase:

Udieron los matines, las missas matinales. 48

Nunque fue sosacado tan mal sosacamiento. 49

Catando a los moros con turva catadura. 50

Otras veces nos encontramos con un juego paronomástico:

46 Id.105.

47 Id.224.

48 Id.361.

49 Id.373

50 Id.439.

Los unos desmembrados, los otros desmedidos. 51

En los superlativos perifrásticos llama la atención la variedad del adverbio: *sobra decorado, fuert embargadas, muy luenga, mucho crecida*, contraponiéndolos a veces para no repetirlos:

La barba muy luenga, la crin mucho crecida. 52

Otras veces nos sorprenden versos como éste:

Por las mantannas yermas las carnes martiriando. 53

51 Id.443.

52 Id.78.

53 Id.54.

EL PAISAJE

Berceo no ve la belleza del paisaje. A Berceo no le interesa sino resaltar la incomodidad de aquella naturaleza indómita en que hace penitencia San Millán. Todas las indicaciones topográficas van directamente encaminadas a eso: a subrayar la arduidad y fiereza de la naturaleza. Por eso, antes de la conversión de San Millán, cuando todavía pastorea ovejas por el campo, Berceo ve sólo las sierras a secas, sin aderezos estéticos, sin adjetivos. Y, después de la conversión, las expresiones de lugar son siempre bravías y ásperas. Berceo sabe recargar bien las tintas de lo incómodo y salvaje: *fiero matorral, grandes penas, cuevas fieras, bravo lugarejo, mont espeso, logar pavoroso, fuertes logares, cuevas enfiestas, espinales*. El mismo sentido de ascesis, de aspereza, tienen las *nieves*, las *eladas* y las *ventiscas* de la estrofa 50, puestas en la misma línea de pena y aflicción que la *cansedat*, la *famme*, el *frío* y la *calentura* de la misma estrofa. Berceo no ve la belleza del paisaje; ve la incomodidad. El mismo sentido de incomodidad, de lacería, tiene la estrofa 69 de la *Vida de Santo Domingo*:

Porque facie mal tiempo, caye fría elada,
O facie viento malo, oriella destemplada,
O niebla precodida, o pedrisca irada,
El todo este laçerío non lo preçiaba nada. 54

Azorín se imagina a Berceo contemplando, desde el portalejo, un paisaje "fino y elegante". Alude el gran escritor al paisaje de la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Ya hemos dicho, en otra ocasión,⁵⁵ que el paisaje de la introducción es un paisaje intelectual, alegórico, trascendente, que tiene muy poco que ver con el paisaje real que envolvía el monasterio. La *Vida de San Millán* nos confirma aquella afirmación.

55 Véase la primera parte de este libro en lo referente a Berceo.

FUERZA DESCRIPTIVA

Pero uno de los rasgos más llamativos de Berceo es la intensidad de las descripciones, el grafismo de los detalles, la fuerza plástica.

Al comienzo del libro segundo nos cuenta Berceo la emboscada que el demonio preparó a San Millán en el caminillo de Suso. Aquello parece más bien una agresión en despoblado. Todavía la tradición señala el lugar del suceso. El agresor se le atraviesa en medio del camino, bravucón e insolente:

La bestia maledicta plena de travesura
Priso forma de carne e umanal figura,
Paróseli delant en una angostura,
Diçiéndoli palabras fuertes e de pavura. 56

El demonio está decidido a no dejarle levantar allí su convento y lo amenaza fanfarrón:

Bien me ten por babieca si yo te lo consiento. 57

Y, seguro de la victoria, provoca al santo a una lucha cuerpo a cuerpo. Y hasta le mete *mano airada* y le pone zancadilla, o *zancaida*, como dice el poema. A la agresión física responde el santo con la fuerza de la oración:

56 *Vida de San Millán*, 112.

57 *Id.* 116.

Tú me defendi oy desti. tan fuert bestión. 58

Y el demonio huye, como en los cuentos de miedo, levantando *un gran polvo, un fuerte torbellino.*⁵⁹

El realismo descriptivo es enorme cuando los demonios acuerdan asesinar a San Millán, quemándole el lecho en que está durmiendo. Berceo se imagina a los demonios, como los lugareños de entonces y de siempre, buscando leña por el bosque de hayas y de brezos:

Derramáronse luego quisque por so vallejo,
Por buscar faiás secas o verezo anneio. 60

Después, los demonios se acercan, decididos, con tizonas en las manos. Pero

Ante que aplegasen al lecho los tizonas,
Tornáronse las flamas atrás commo punzones.
Quemábanlis las barbas, a buelta los grissones. 61

Desconcertados, iracundos, la escena termina en una batalla campal. Los demonios luchan entre sí a tizonazo limpio:

Firíense por los rostros a grandes tizonadas,
Trayen las soberçeias sangrientas e quemadas,
Las fruentes mal batidas, las barbas socarradas. 62

Y cuando se agotan los tizonas, la lucha continúa, yéndose a las greñas y dándose cabezadas y espolazos:

Prisiéronse a pelos e a los cabezones,
Dándose espoladas e fuertes aguiones. 63

Y, mientras, San Millán, despierto sobre el lecho, viendo la revuelta, reía sabrosamente:

Por poco se non riso, tan ovo grant sabor. 64

58 Id.119.

59 Id.121.

60 Id.214.

61 Id.216.

62 Id.220.

63 Id.221.

64 Id.222.

En el libro tercero, la estampa de una niña enferma que llevan al sepulcro del santo y se les muere por el camino es de una plasticidad impresionante. Ante el cadaver de la niña

Los parientes del duelo andaban enloquidos,
Tirando sos cabellos, rompiendo sos vestidos. 65

Y en los votos de San Millán impresiona la aparición, por los aires, de San Millán y Santiago, en lucha contra los moros, mientras los cristianos

Fincaron los ynoios en tierra apeados,
Firien todos los pechos con los punnos çerrados. 66

Intencionadamente, aunque la escena es del primer libro, he dejado para el final el pasaje de la muerte de San Millán. Parece la viñeta de un santoral viejo. Así tenía que morir, en versos de Berceo, este gran santo español de la orden benedictina. Así tenía que rendir el alma quien

Servíe al Criador a todas veynt onzeias 67
Con pïedes e con manos, con boca, con oreias.

Así tenía que morir quien

Teníali al diablo bien presas las caleias,
Ca por esso dessara al padre las oveias. 68

Así tenía que morir quien pasó por este mundo

Pasçiendo erbezuelas, aguas frías bebiendo. 69

O como dice otro verso:

Comiendo pan e agua, non anguila nin trucha. 70

El momento de la muerte es de una serenidad emocionante:

65 Id.347.

66 Id.440.

67 Nótese el intenso grafismo de este verso: *Servía al Creador con las veinte uñas.*

68 *Vida de San Millán*, 124.

69 Id.67.

70 Id.145.

Sanctigó a sí mismo por fer buen cumplimento.
Tendió ambas sues palmas, iuntolas muy a tiento,
Çerró ambos sos oios, sin nul conturbamiento,
Rendió a Dios la alma, fizo so passamiento. 71

Así, ni más ni menos, cuando llegó la hora,
San Millán hizo su *pensamiento*, su traslado a la otra
vida. Con la plácida sencillez de una viñeta de santo-
ral.

Así es la *Vida de San Millán de la Cogolla*. Y
así es el arte de Gonzalo de Berceo, el más viejo de
nuestros poetas.

1960

**LAS «PROSAS» DE LOS
POETAS DE CLERECÍA**

LAS "PROSAS" DE LOS POETAS DE CLERECIA

También la prosa tiene su ritmo, menos disciplinado y más libre que el de la expresión en verso, pero ritmo al fin. Ya Aristóteles hablaba de un lenguaje que, "sin tener métrica, no está privado de ritmo". Como también hay versos que sólo por el ritmo se salvan: "Los versos de algunos poetas, decía Cicerón, nos parecerían prosa si no fuera por la flauta".

Por eso, entre la prosa y el verso, cuando faltan otros elementos de deslinde como el metro y la rima, pueden aparecer situaciones fronterizas de vacilación y duda, que acaso sólo pueda decidir una mayor o menor regularidad rítmica. Ya advertía D'Ors que "así que el verso suelta la amarra de la última imposición rítmica, se convierte en prosa". Esta zona indecisa entre la prosa y el verso, esta frontera conflictiva, es uno de los problemas de buena parte de la poesía contemporánea, y fue también problema, aunque en menor grado, en ciertos poetas del medievo y aún de la antigüedad clásica. Entonces, como ahora, no fue fácil, en todo momento, llamar prosa a la prosa y verso al verso. López Estrada,¹ refiriéndose a la poesía de ahora, observa atinadamente que "puede ocurrir que la línea poética y el verso se aproximen y aún confundan total o parcialmente". Y señala co-

1 LOPEZ ESTRADA, FRANCISCO: *Métrica española del siglo XX*, ed. Gredos, Madrid, 1969, págs. 121 y 179.

mo "un caso manifiesto de la conjunción entre prosa y verso en una misma dirección poética nueva" al poeta Aleixandre, "que escribió en prosa su libro *Pasión de la tierra. Poemas. (1928-29)*". Al mismo propósito cita también estas palabras de Gili Gaya:² "Cuando leemos versos de ciertos poetas contemporáneos, nos sentimos a veces perplejos ante la dificultad de discernir si aquellos renglones que tenemos delante son realmente verso o son prosa". No es, pues, extraño que, puestos también en la misma titubeante perplejidad, los hombres del medievo llamaran "prosa" a verdaderos poemas rítmicos, carentes de metro y rima. Curtius³ cita, a este propósito, un poema longobardo del 698 en que el mismo autor confiesa "que no domina la métrica y, por lo tanto, escribe en prosa".

Del mismo modo, y aún con más razón, la "secuencia" de la misa, iniciada en el siglo VIII, se llamó también "prosa", porque, en un principio, lo era de verdad. El profesor Blecua nos comunica que la relación "prosa - secuencia" habría tal vez que buscarla en la abreviatura PRO SA *pro sequentia*. Pero acaso pudiera explicarse mejor por la misma estructura de las secuencias primitivas, que eran pura prosa, sin conexión ninguna con el metro y el ritmo versal.

Para Curtius⁴ "el término *secuencia* proviene de la técnica musical, y se refiere a la artificiosa prolongación melódica de la última vocal del Aleluya de la misa. Esta prolongación o *secuencia* de notas sin palabras recibió después un texto". En este texto, explica Strecker, "había tantas sílabas como notas tenía el correspondiente trozo melódico; naturalmente, este texto no tenía nada que ver con la poesía métrica ni con la rítmica, sino que era prosa pura, y así se llamó y sigue llamándose en Francia"⁵. Daniel Devoto añade muy acertadamente que "no solamente los aleluyas, sino otras formas melismáticas recibieron

2 Id. pág. 50.

3 CURTIUS, ERNST ROBERT: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, 1955, t. I, pág. 219.

4 Op. cit., t. I, pág. 219.

5 STRECKER, KARL, en *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte de Merker Stammler*, 11, 1926-1928, col. 391 b.

un texto que se adaptaba silábicamente a cada nota de la melodía , y así Berceo habla de *quirios y prosa* (expresión que aparece también en *Elena y María*, verso 377)"⁶

Pero esta pura prosa que era inicialmente la secuencia de la misa, fue ganando artificio y adquiriendo nueva forma literaria, porque "la secuencia, continúa el mismo Strecker, era ejecutada por dos semicoros, el segundo de los cuales debió repetir la melodía del primero", y, por exigencia del canto, llegó a tener "dos pasajes en prosa con el mismo número de sílabas". Más tarde, cuando las secuencias de ciertas solemnidades, sometidas a más rígidos esquemas métricos y rítmicos, se hicieron verso y estrofa, ya estaba consagrada la equivalencia "prosa-secuencia".

La denominación se extendió después a otros poemas en latín o en romance, sin conexión ninguna con la misa. Y no sólo a poemas rítmicos, considerados como "prosa" por aquel poeta longobardo del 698 que cita Curtius, sino también a los poemas métricos, religiosos o profanos, como aquel poema del siglo VIII o IX, escrito en versos de 15 sílabas, que su autor intitula *prosa compositum*. Corroborar este proceso evolutivo, que debió producirse en la baja latinidad, J. Corominas⁷ cuando escribe: "Al parecer la secuencia se escribiría primero en prosa, y luego se admitiría también en verso, "texto religioso para ser cantado" y pasando al romance, donde eran siempre en verso, "composición poética según el género religioso ilustrado por Berceo".

Y este es el origen y el sentido del término "prosa", tan usado por los poetas de clerecía. Así lo emplea Berceo, como veremos después, y así lo usan el *Libro de Alexandre*:

Rendieron a Dios gracias, cantaron una *prosa*,
Descubrirvos he el renglón, compezare la prosa, (1794)

⁶ DEVOTO, DANIEL, *Milagros de Nuestra Señora*, Odrés Nuevos, Valencia, 1969, pág. 209.

⁷ Vid. *Diccionario Crítico Etimológico*.

y el autor del *Poema de Fernán González*:

Del conde de Castilla quiero façer una *prosa*. (Est.1)

Y todavía en el siglo XIV lo usará igualmente el Arcipreste de Hita:

Que siempre lo loemos en *prosa* e en canto. (Est.11)

Escriva yo *prosa* dina. (33)

Berceo, el más antiguo de nuestros poetas, lo emplea ocho veces. Y no siempre como "poema" y "secuencia", sino también como "himno". Como "poema" lo usa al principio de la *Vida de Santo Domingo*, donde repite en dos estrofas consecutivas:

De un confesor sancto quiero fer ⁸ una *prosa*. (S.D.,1)

Quiero fer una *prosa* en roman paladino. (S.D.,2)

y en el *Duelo que fizo la Virgen María*, cuando la Gloriosa, convertida ella misma en trovadora, visita a San Bernardo y le propone componer una "prosa" entre los dos, en íntima colaboración:

Quiero que pongamos io e tu una *prosa*. (Due.,10)

En dos ocasiones lo usa con significación de "himno": en *San Millán*, 359, y en los *Milagros*, 302. No creo acertada la equivalencia "prosa-secuencia" propuesta para estos dos pasajes por el insigne berceista Daniel Devoto.⁹ Parece más correcta la interpretación "prosa-himno". Porque en la *Vida de San Millán*, cuando los parientes y amigos de la niña resucitada por el santo cantan una *prosa* para mostrar su gratitud y regocijo, el mismo Berceo precisa que esta *prosa* es el *Te Deum laudamus*, que no es evidentemente una secuencia, sino un himno de acción de gracias:

El *Te Deum laudamus* que es laude fermoso. (S.M.,359)

8 Las formas verbales *fer, far, facer, façer y faser* en Berceo son estudiadas por EDITH L. KELLY en *Hispanic Review*, Filadelfia, 111, 1935, págs. 127-37.

9 *Bulletin Hispanique*, t. LXX, N°1-2, pág. 193.

Y en el Milagro XII, el Prior y el Sacristán, para decir su agradecimiento a la Madre gloriosa, toda la "mongía" se traslada a la iglesia "cantando" una prosa, es decir, "mientras canta" un himno de gracias, no una secuencia, porque ésta, como parte de la misa, ha de cantarse dentro de ella:

Rendieron todos graçias a una Madre gloriosa
Que sobre los vassallos es siempre piadosa:
Fueron a la egleſia *cantando una prosa*. (M.,302)

Y, por último, la usa tres veces con significado de "secuencia". En el Milagro XXIII, *La deuda pagada*, todos los años, el mismo día que "fabló la imagen", los pueblos

Fazien una grand festa, con quirios e con *prosa*(M.,697)

Para Solalinde, en este pasaje prosa equivale a "himno"¹⁰ Daniel Devoto le da el significado de "secuencia"¹¹ y creemos que con razón, ya que el emparejamiento con *quirios* parece indicar la celebración de la acción litúrgica de una misa con quiriés y secuencia. Y el mismo sentido tiene en otros dos pasajes del *Sacrificio de la Misa*:

La *prosa*¹² rinde gracia a Dios nuestro Sennor. (Sacr.,44)
Cantando el responso, la laude e la *prosa*. (Sacr.,45)

En esta pluralidad semántica de la palabra "prosa" (poema, himno, secuencia) debemos consignar también la equivalencia "prosar-cantar", en época más tardía, de acuerdo con el pasaje de la *Relación de los fechos del Condestable Miguel Lucas*, crónica de 1471, citado por Rodríguez Lapa:¹³ "muy buenos cantores *prosando* muy buenas canciones". Si "prosa" equivalía a "poema", "himno" y "secuencia", muchas veces destinados al canto, era fácil el salto a esta audacia de sinonimias: "prosa-canto", "prosar-cantar".

1972

10 *Milagros de Nuestra Señora*, ed. La Lectura, 1922, en nota de la página 160.

11 *Op. cit.*, pág. 193.

12 "Prosa" no tiene aquí el sentido de "coro" que le asigna Lanchetas.

13 RODRIGUEZ LAPA: *Das origens da poesia lírica em Portugal*, Lisboa, 1929.

**EL AUTOR DE «LA
CELESTINA»**

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Seguramente hubo alguna edición de *La Celestina* anterior a 1499, pero la más antigua que conservamos es la de esta fecha. Editada en Burgos con el título de *Comedia de Calisto y Melíbea*, consta de dieciséis actos y nada nos dice referente al autor.

Dos años después, en 1501, aparece en Sevilla una nueva edición. Se añaden en ella una carta de "El autor a un su amigo", unos versos acrósticos y, al final, seis octavas del editor Alonso de Proaza. En la carta se indica que el primer acto de la obra circulaba "sin firma del auctor, y era la causa que estaba por acabar". Y en los acrósticos se añade: "El bachiller Fernando Rojas acabó la comedia de Calysto y Melybea e fue nascido en la puebla de Montalván". Se suponen, por lo tanto, dos autores: uno, desconocido, para el primer acto; otro, Fernando Rojas, para los quince restantes.

En la edición, también de Sevilla, de 1502, se cambia el título de *Comedia* por *Tragicomedia*; se intercalan cinco actos nuevos en medio del acto XIV, con lo que la obra alcanza los veintiún actos; se añaden un prólogo y tres nuevas octavas, y se hacen innumerables correcciones y añadidos a través principalmente de los quince actos de Fernando de Rojas.¹ En las correcciones de la "carta" y de los acrósticos se indica, por primera vez, la atribución del primer acto a Juan de Mena, "según algunos dizen", o a Ro-

¹ Cf. MARTIN DE RIQUER, en *Fernando de Rojas y el primer acto de la Celestina* (RFE, t. XLI, 1957, cuadernos 1°-4° págs. 391-392).

drigo de Cota, "según otros". Al final del prólogo se da a entender que Fernando de Rojas es también el autor de los cinco actos interpolados y de las correcciones y demás añadidos: "Acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor e tan agena de mi volutad".

A la vista de estas ediciones nos encontramos:

a) Con un primer acto, sin paternidad conocida al principio, pero atribuido después, según se decía, a Mena o a Cota.

b) Con quince actos añadidos a este primero, cuyo autor es Fernando de Rojas.

c) Con cinco actos interpolados, además de otras añadiduras y no pocas correcciones, también de Fernando de Rojas.

A pesar de la diafanidad, al menos aparente, de estos datos, pocas veces ha sido la crítica tan divergente y contradictoria. Se ha llegado, incluso, a discutir la existencia de Fernando de Rojas, evidéntísima después de las investigaciones de Serrano Sanz.² Nadie pone ya tampoco en tela de juicio la paternidad de Rojas respecto a los quince actos añadidos en la edición de 1501. Pero el problema del autor del resto de *La Celestina* parece definitivamente resuelto. ¿Quién escribió el primer acto? ¿Quién escribió los cinco actos, o *Tractado de Cornelio*, intercalados en la edición de 1502? ¿Es uno mismo, Fernando de Rojas, el autor de los veintiún actos? ¿Uno, dos, o tres autores?

2 Cf. MENENDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela*. Santander, 1943, t. III, págs. 273-279.

UN AUTOR PARA EL ACTO PRIMERO.

FERNANDO DE ROJAS, AUTOR DE LOS DEMAS ACTOS

El mismo Fernando de Rojas, en la carta "a un su amigo", en los acrósticos y en el prólogo, rechaza su paternidad respecto al primer acto. "Todo el siglo XVI, dice Menéndez Pelayo,³ creyó en la veracidad de las palabras de Rojas y aceptó *La Celestina* como obra de dos autores". Tal fue el parecer de Alonso de Villegas en la dedicatoria a su *Comedia Selvagia*, 1554, y de Tomás de Vargas en su *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de 1624*.⁴ Los dos atribuyen el primer acto a Rodrigo de Cota.⁵ Gómez Tejada de los Reyes, en la *Historia de Talavera* (Manuscrito 2039 de la Biblioteca Nacional), dice que "lo que admira es que, siendo el primer auto de otro autor no sólo parece que formó todos los actos un ingenio, sino que es individuo".⁶ Y Juan de Valdés: "Me contenta el ingenio del autor que la comenzó, y no tanto el del que la acabó".⁷

3 M.P.Op.cit.,pág.253.

4 Cf.M.P.Op.cit.,págs.252 y s.

5 No conozco el reciente trabajo de Federico Romero en que se atribuye toda *La Celestina* a Cota, sino por un artículo de José María de Cossío, *Sobre el escenario de "Celestina"* (Diario "ABC", 2 de agosto de 1959), en que se dice que su autor se desenvuelve "con holgura y conocimiento, y aun añadiendo observaciones de primera mano, y no notadas, para sostener la paternidad de Rodrigo de Cota para la genial obra."

6 Cf. Introducción de *La Celestina*, ed. de JULIO CEJADOR, Madrid, 1913, pág. XXV.

7 Cf. M.P.Op.cit., pág. 253.

Leandro Fernández de Moratín, en sus *Orígenes del teatro español*, cree también en la veracidad de las palabras de Rojas, a pesar de la uniformidad de estilo de toda la obra: "Quien examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos y... si nos faltase la noticia que dio acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma".⁸

Siguiendo esta tradición de la dualidad de autores, Bonilla y San Martín, "cuyos ingeniosos argumentos" no lograron convencer a Menéndez Pelayo,⁹ viene a decir que debemos creer lo que dice Fernando de Rojas, mientras no se demuestre lo contrario. Y ésta es la conclusión a que ha llegado, por unas o por otras razones, casi toda la crítica contemporánea, tras pacientes y minuciosos estudios dignos del mayor encomio.

Castro Guisasola aduce como prueba la diversidad de las fuentes, muy distintas en el I y en los demás actos. Mientras las fuentes del I son Aristóteles, Séneca, Boecio, Orígenes, el Crisólogo y el Tostado, las de los otros son Publilio Siro, Petrarca, Boccaccio, Fernández de San Pedro, Carvajales, Cota, Manrique, Costana, Quiñones y Nicolás Núñez. Además, sólo en el I se hacen citas con el nombre del autor o de su procedencia. "Por todo lo cual, concluye Guisasola, entiendo que el autor del primer acto es distinto de Rojas, autor de los demás y de las adiciones".¹⁰

Ralph E. House señala diferencias lingüísticas entre los actos I y II-XVI; tales como el orden de las palabras: *predicado-adjetivo-verbo* (36% en el acto I, 23% en II-XVI), *verbo-nombre-sujeto* (36% en el I, 46% en II-XVI); el uso de los pronombres personales (en el I sólo hay un caso de doble pronombre, "ni la quiero a *ella*", contra 29 veces en II-XVI); las formas posesivas (preferencia por el tipo "el padre *tuyo*" en

8 Id. pág. 258.

9 Id. pág. 254.

10 F. CASTRO GUIASOLA: *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, 1924, anejo V de RFE, pág. 188.

el I; raro en II-XVI), y los arcaísmos (*gelo, gela*, tres veces en el I; ninguna en los demás)¹¹ En lo mismo abundan M. Mubrony y J. G. Probst¹²

J. Vallejo añade otras disparidades lingüísticas como el uso de la preposición *a* con complemento directo (muy escaso en el acto I), de la partícula concesiva *puesto que* (cuatro veces en el I, ninguna en los otros), de la partícula *así que* para introducir frases concesivas (33 veces en los actos II-XVI y sólo una vez en el I), de los arcaísmos *maguera, al, y* (allí), que se dan sólo en el I, y de las palabras *asimesmo, mayormente* y las terminadas en *ble* (*nocible, empecible, contingible*) exclusivas de los actos II-XVI.¹³

M. Herrero García anota algunas divergencias entre el Calisto del acto I y el de los siguientes. En el I Sempronio enumera las prendas de Calisto, pero no su nobleza. Es más, Sempronio alude a los ascendientes de Calisto sólo para sacarle a relucir un borrón de familia: "Lo de tu abuela con el jimio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo". Pero, desde el acto II, Sempronio habla un lenguaje muy distinto: Calisto ya es noble. Y así hasta el último acto. Hay aquí una inyección de sangre azul que no está en el acto I.

Para Pedro Bohigas "no es difícil imaginar una primera etapa -o un primer autor- que con el tipo de Celestina crea el mundo pintoresco y depravado en que aquella actúa; una segunda etapa -Fernando de Rojas- que con estos antecedentes plasma la tragedia, y una tercera etapa en que se completa el carácter de Melibea. Lo admirable no es esto, sino la extraordinaria compenetración de Fernando de Rojas con lo que dice que encontró escrito, y el conocimiento y arte profundo con que llevó adelante una acción que dice no haber inventado".¹⁴

11 R.E.House: *The present status of the problem of authorship of the "Celestina"*, en "Philological Quarterly", 1923, II, págs. 38-47.

12 M.MUBRONEY y J.G.PROBST: *Notes on the authorship of the "Celestina"*, en "Philological Quarterly", 1924, III, págs. 81-91.

13 J.VALLEJO, F.CASTRO GUIASOLA y M.HERRERO GARCIA: *Notas sobre "La Celestina"*, en RFE, XI, 1924, págs. 402-412.

Menéndez Pidal encuentra diferencias filológicas entre el primer acto y los restantes. La lengua del primer acto es arcaizante, probablemente de Salamanca; el resto, incluyendo los cinco actos de 1502, responden al habla de Toledo. "Es una arbitrariedad hipercrítica, añade, el seguir negando la diversidad de autor para el primer acto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, cuando se ve reafirmada por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje".¹⁵

A la misma conclusión llega M. Criado de Val a través del análisis verbal de *La Celestina*: "El resultado del análisis es terminante: junto a un sistema verbal sencillo, construido esencialmente por los tiempos simples de indicativo, por el infinitivo y el imperativo, sin fórmulas de subordinación complicadas y con gran abundancia de usos y formas arcaicas, se opone a partir del acto 2º un sistema más refinado, a pesar de su apariencia popular, ajustado minuciosa y literalmente a un ritmo dialogado que a duras penas oculta su preocupación retórica con una abundancia inverosímil de combinaciones y fórmulas subordinadas de gran complejidad. Si añadimos las acusadas diferencias estilísticas en el campo semántico de las fórmulas verbales y la evidente diferencia en el grado de arcaísmo, llegamos a la conclusión rotunda de que no puede ser el autor del acto 1º el mismo de los siguientes. Por el contrario, el estudio de los actos añadidos en la edición de Sevilla de 1502 revela una tan extraordinaria semejanza con los quince segundos actos, que supera todo lo que podía imaginarse, aun tratándose, como así es en realidad, de la mano de un mismo autor.

14 P. BOHIGAS: *De La Comedia*, págs. 174-175. La cita es de Martín de Riquer en Art. cit., pág. 378.

15 R. MENENDEZ PIDAL: *La lengua en tiempos de los Reyes Católicos*, en Cuadernos Hispano-Americanos, I, enero-febrero, 1950.

"Queda de esta manera resuelto el problema de acuerdo con las propias afirmaciones de Rojas, que rechazaba la propiedad del acto 1º y afirmaba la de los cinco añadidos posteriormente, y a falta de los datos complementarios que nos permitan localizar al autor anónimo del acto 1º".¹⁶

Y, por último, Martín de Riquer contrasta la actitud respetuosa de Fernando de Rojas, en la edición de 1502, respecto al primer acto, que edita con fidelidad, como cosa ajena, y las muchas correcciones que hace en los demás actos, como si fuera cosa propia. "Gracias a la reciente edición de Criado de Val y Trotter, dice el ilustre investigador, podemos advertir que Fernando de Rojas, en la impresión de 1502, procuró introducir los menos cambios posibles en el primer acto y parte del segundo de *La Celestina* respecto a las de 1499 y 1501; al paso que, desde finales del segundo, rehace gran número de frases, introduce adiciones y verifica algunas supresiones. Esta actitud se debe, indiscutiblemente, al respeto que siente por la labor del autor primitivo del principio de la obra, en cuyo texto no quiere verificar modificaciones personales, al paso que rehace y pule los actos que se deben a su propia pluma".¹⁷

16 M. CRIADO DE VAL: *Índice verbal de "La Celestina"*, Madrid, 1955. anejo LXIV de RFE, pág. 213-214.

17 MARTÍN DE RIQUER: Art. cit., págs. 391-392.

UN SOLO AUTOR PARA TODA LA OBRA

El primer escritor que dudó de la veracidad de Fernando de Rojas fue Lorenzo Palmyreno, que, en 1574, en *Hypotiposes clarissimorum virorum*, atribuye el primer acto de *La Celestina* a Juan de Mena o al mismo Fernando de Rojas.¹⁸ Admite, por consiguiente, la posibilidad de que Rojas sea el autor de toda la obra.

En 1824, José María Blanco White se decide abiertamente por la unicidad de autor, ya que desde el primero al último acto "ni en lenguaje, ni en sentimientos, ni en nada de cuanto distingue a un escritor de otro, se halla la menor variación".¹⁹

Según Menéndez Pelayo, "ni Fernando Wolf, ni Lemcke, ni Carolina Michaëlis, ni otros eminentes hispanistas de los que más a fondo han tratado de la historia de nuestras letras, admiten que el primer acto de *La Celestina* sea de distinta mano que los restantes".²⁰ Cejador añade los nombres de Gallardo, Germond de Lavigne y Ticknor.²¹

Pero la autoridad máxima entre los que defienden la unicidad de autor para toda *La Celestina* es, sin duda alguna, Menéndez Pelayo. Para Menéndez Pelayo "la razón que tuviese (Fernando de Rojas) para inventar el cuento del primer acto encontrado en Salamanca no parece que pudo ser otra que el escrupulo, bastante natural, de no cargar él solo con la

18 Cf. M. P. Op. cit., pág. 253.

19 JOSE MARIA BLANCO: *Revisión de obras. "Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea"* art. del "Mensajero de Londres" t. I. N° 3, Londres, 1824, pág. 228.

20 Cf. M. P. Op. cit., págs. 158-159.

21 Cf. la Introducción de *La Celestina*, ed. de JULIO CEJADOR, Madrid, 1913, pág. XII.

paternidad de una obra impropia de sus estudios de le-
gista, y más digna de admiración como pieza de lite-
ratura que recomendable por el buen ejemplo ético",
o "un capricho análogo al que solían tener los autores
de libros de caballerías, que rara vez declaran sus
nombres verdaderos", o simplemente "un razgo de ti-
midez literaria, propia de un escritor novel". "El ba-
chiller Rojas se mueve dentro de la fábula de *La Ce-
lestina*, no como quien continúa obra ajena, sino como
quien dispone libremente de su labor propia. Sería el
más extraordinario de los prodigios literarios y aun
psicológicos el que un continuador llegase a penetrar
de tal modo en la concepción ajena y a identificarse
de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con
los tipos primarios que él había creado.²² No co-
nocemos composición alguna donde tal prodigio se ve-
rifique; cualquiera que sea el ingenio del que intenta
soldar su invención con la ajena, siempre queda visi-
ble el punto de soldadura; siempre en manos del con-
tinuador pierden los tipos algo de su valor y pureza
primitivos, y resultan o lánguidos y descoloridos, o
recargados y caricaturescos. Tal acontece con el fal-
so *Quijote* de Avellaneda; tal con el segundo *Guzmán
de Alfarache*, de Mateo Luján de Sayavedra; tal con las
dos continuaciones del *Lazarillo de Tormes*. Pero,
¿quién será capaz de notar diferencia alguna entre el
Calisto, la Celestina, el Sempronio o el Pármeneo del
primer acto y los personajes que con iguales nombres
figuran en los actos siguientes? ¿Dónde se ve la me-
nor huella de afectación o de esfuerzo para sostener-
los ni para recargarlos? En el primer acto está en
germen toda la tragicomedia, y los siguientes son el
único desarrollo natural y legítimo de las premisas
sentadas en el primero".²³

22 A este propósito Martín de Riquer (Art. cit., pág. 377) observa que "después del estudio lingüístico de Criado de Val lo que re-
sultaría inverosímilmente *genial* sería que Fernando de Rojas, au-
tor único, hubiese confirmado su patraña respecto al acto I a base
de darle una tan hábil y constante diferenciación lingüística res-
pecto a los demás."

23 M.P.Op. cit., págs. 257 y 259.

Gindia Adinolfi²⁴ y, al parecer, J. V. Montesino Sampeiro²⁵ defienden igualmente la tesis de un solo autor para toda *La Celestina*.²⁶ Y lo mismo opina Fernando Garrido Pallardó, para quien Fernando de Rojas, judío converso, nos dejó en *La Celestina* la amarga tragedia de unos amores imposibles, basada en la humillante situación a que estaban sometidos los de su condición y raza. Calisto era de noble linaje y Melibea hija de un judío converso. La imposibilidad de este matrimonio²⁷ y los problemas sociales que implica son el contenido de *La Celestina* y explican todos los enigmas que plantea su interpretación, incluso el problema de su autor, que no puede ser otro que Fernando de Rojas para toda la obra, incluyendo los cinco actos de la edición de 1502. "Ya se ve, concluye Garrido Pallardó, que los actos nuevos no deben atribuirse a distinta mano. No sólo se interpolan por alargar, como irónicamente se nos dice en el prólogo, sino por soltar parte de un lastre que luego de la confesión de quien era el autor resultaba muy pesado. La obra se complementa en 1502, cuando todo el mundo sabe que la había escrito un converso. Ahora debió el hombre correr tan recio peligro, que a pesar de su hombría se ve forzado a echar mano de Cota y Mena, a

24 G. ADINOLFI: *La Celestina e la sua unità di composizione*, "Filo-
logia Romanza", Nápoles, 1954, I, 3°, págs. 12-60.

25 J. V. MONTESINO SAMPEIRO: *Sobre la cuantificación del estilo
literario: una contribución al estudio de la unidad de autor en "La
Celestina"*, Revista Nacional de Cultura, Caracas, VII, 1946, págs. 94-
115 y 63-83.

26 Tomo esta referencia del trabajo ya citado de Martín de Ri-
quer, pág. 375.

27 Coincide en esta interpretación Emilio Orozco (*La Celestina.
Hipótesis para una interpretación*, Insula, N° 124, 15 de marzo de 1957).
"A nuestro juicio, dice el profesor Orozco, creemos cabe pensar que
su enraizarse en la angustiosa situación religioso-social sea mu-
cho más profunda de lo que hasta ahora se ha pensado. Porque es-
timamos que no sólo puede expresarse a través de ella el pensa-
miento pesimista de un judío converso, sino el que la misma tra-
gedia que se presenta como ejemplo tenga como causa, como razón, las
dificultades para unirse en matrimonio un caballero cristiano vie-
jo con la hija de un poderoso judío converso. He aquí una hipótesis
que puede ayudar a descubrir aquel *limpio motivo*, aquel *fin* que
"turbias con claras mezclando razones" recomendaba *buscar bien* el
bachiller Fernando de Rojas."

escribir las añadiduras, a cambiar el título de la pieza y a meter a trompicones los pobrecillos versos de "concluye el autor", pero sin amilanarse. No hace caso de las críticas contenidas en el libro de Muñón, y esto prueba ser suyas las añadiduras, pues no se explica que si otro autor las escribe, escandalizado por el alcance y alusiones de la pieza, lo haga tan rematadamente mal, que aún hoy continúen siendo transparentes".

UN AUTOR PARA LOS DIECISEIS ACTOS
PRIMEROS; OTRO PARA LOS CINCO
AÑADIDOS

Tanto Foulché-Delbosc como Julio Cejador admiten la unicidad de autor para los dieciséis actos de la primitiva *Celestina*. "La razón, escribe Cejador, está en la unidad del plan, tan maravillosamente entablado en el el primer auto, y en la unidad de caracteres, de estilo y de lenguaje, que en los dieciséis son iguales"²⁸ Y en esto no hacen sino seguir a Menéndez Pelayo. Pero los dos defienden igualmente un autor distinto para los cinco actos nuevos y para las adiciones y correcciones de 1502.

Para Foulché-Delbosc estos añadidos empeoran el texto anterior con el abuso de los refranes y el alarde pedantesco de erudición histórica y mitológica"²⁹.

Para Cejador la primera redacción de dieciséis actos es muy superior a la redacción de veintiún actos. En la forma primera no hay ningún trozo episódico; todo va derecho al final. En cambio en los cinco actos añadidos todo es episódico y, "por encajarse en medio de la acción y en el mismo trance del nudo, destruye todo su efecto y la unidad de la obra". En los dieciséis actos de las primeras ediciones, la erudición humanística "era la corriente y tomada de Pe-

28 Cf. Introducción de *La Celestina*, ed. de JULIO CEJADOR, Madrid, 1913, pág. XII.

29 R. FOULCHE-DELBOSC: *Observations sur La Celestina*, en *Rev. Hisp.* VII, 1900, págs. 28-80, 510; IX, 1902, págs. 171-199, y LXXVIII, 1930, págs. 544-599.

trarca. El corrector no se contenta con seguir esta moda del Renacimiento, sino que busca erudiciones exquisitas y raras y las amontona donde peor pegan y enfrían el movimiento de la acción". En los dieciséis actos los pensamientos "entallan tan al justo a la acción como el vestido más lindamente cortado; los del corrector se despegan de ella". "A la delicadeza y propiedad de caracteres y sentimientos del autor (de los dieciséis actos) sobrepone el corrector pinceladas groseras y exageradas de pintor de brocha gorda, que avillanan los sentimientos y malean los caracteres de la primitiva *Comedia*". Los refranes que en los dieciséis actos se emplean "con comedia parsimonia", se prodigan después ensartados "por medias docenas, sin ton ni son, y casi nunca los cita con puntualidad". En los dieciséis actos abundan las citas de Petrarca, mientras en las añadiduras abundan las de Mena. ¿Tan grande creador primero, pregunta Cejador, y tan desatinado continuador o corrector después? ³⁰

Angel Valbuena Prat³¹ observa como la interpolación de los cinco actos cambia "el efecto esencial de la obra en dieciséis actos, en la que a la primera escena de los amantes sucedía la muerte trágica de Calisto y el suicidio de Melibea. En *La Celestina* en veintiún actos pasa cierto tiempo entre la primera escena de amor consumado y la segunda del jardín de Melibea, que antecede a la catástrofe". Además, el tipo de rufián Centurio, "caricatural y abultado", es "esencialmente distinto del realismo verosímil de la primitiva concepción", "las amigas de Celestina ofrecen caracteres contradictorios con los de la obra en dieciséis actos" y "el tipo de la 'Tercera' - que se supone muerta en las agregaciones - no pudo ser tratado por el interpolador, cosa que pudiera haber sido piedra de toque" "en apoyo de la diversidad del autor en las interpolaciones respecto al de los dieciséis actos anteriores".

30 JULIO CEJADOR: Introducción de la ed. cit. de *La Celestina*, páginas XVIII-XIX.

31 ANGEL VALBUENA PRAT: *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, 1937, t. I, págs. 348-349.

ESTADO ACTUAL DEL PROBLEMA

En tiempos de Menéndez Pelayo parecía definitivamente triunfadora la tesis de la unicidad de autor. "Tal es el sentido unánime de la crítica moderna", escribía M. Pelayo.³² Y, en efecto, para la crítica más responsable de entonces, Fernando de Rojas era el autor único de toda *La Celestina*.

En nuestros días, sin embargo, parece imponerse con fuerza arrolladora la duplicidad de autores: uno, desconocido, para el primer acto, y otro, Fernando de Rojas, para los restantes. El estudio de las fuentes y de la lengua de *La Celestina* ha hecho que la crítica vuelva a coincidir con el testimonio del mismo Fernando de Rojas y con los escritores del siglo XVI.

La tesis de un autor distinto para los cinco actos añadidos, según Martín de Riquer, "actualmente parece haber perdido todo su prestigio."³³

32 M.P.Op. cit., pág.254.

33 MARTIN DE RIQUER, Art.cit., pág.374.

UN HECHO INADVERTIDO

Estudiando, hace algún tiempo, el paisaje de *La Celestina*, nos vimos sorprendidos por un hecho singular: todas las referencias paisajísticas pertenecen a *La Celestina* de veintiún actos; en las ediciones de dieciséis actos no hay paisaje.

De las muchas veces³⁴ que Calisto escala el huerto de Melibea, sólo tres se cuentan detalladamente en *La Celestina*, que corresponden a los actos I, XIV y XIX. En el primer escalamiento o visita (acto I) no hay ninguna indicación de paisaje. En la visita segunda (acto XIV), hecha en las mismas circunstancias en que había de verificarse la tercera, el autor sigue sin "ver" el huerto y, por lo tanto, sin describirlo. Sólo en la tercera visita (acto XIX), toda ella añadida, el autor se para a contemplar el huerto, y por boca de Melibea, nos hace aquella finísima descripción que comienza: "Todo se goza este huerto con tu venida..." Es más, las indicaciones paisajísticas del final del acto XIV y del XV son también añadidas. Veamos esto un poco más detalladamente.

Acto I. Calisto visita por primera vez el huerto de Melibea. La única alusión al huerto se encuen-

34 En el acto XVI (pág.161 de la ed.de Cejador) dice Melibea que Calisto "hace un mes que escala el huerto todas las noches". En el acto XX (pág.212) dice "quasi un mes".

tra no en el cuerpo del diálogo escénico, sino en el "argumento" o resumen breve que encabeza el acto: "Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo..."³⁵ A lo largo de la escena no aparece para nada el huerto ni se hace la menor referencia al paisaje.

Acto XIV. Por segunda vez Calisto visita el huerto o jardín de Melibea y por segunda vez se pierde también la magnífica oportunidad que se presenta al autor para describirlo. En la redacción de dieciséis actos continúa la ausencia total del paisaje. Pero es aquí, en medio del acto XIV, donde comienza la famosa interpolación de los cinco actos nuevos. Y es aquí precisamente donde aparece la primera visión del huerto. En la parte adicionada al final del acto XIV, Calisto, recordando esta su segunda visita, suspira impaciente por el jardín de Melibea y recuerda emocionado "aquel alegre vergel", "aquellas suaves plantas e fresca verdura"³⁶

Acto XV. Todo el acto es añadido, y otra vez surge el huerto, a través ahora de las maldiciones de Elicia. Desgarrada por el dolor que le producen el asesinato de Celestina y el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno, Elicia maldice sin piedad al huerto y a los amantes: "Las yervas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en culebras, los cantares se os tornen lloro, los sombrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color"³⁷

Acto XIX. Tercera visita al huerto, nueva enteramente, única visita en que no se frustra la oportunidad de describirlo. Toda la escena está impregnada de paisaje, desde las cuartetos que cantan Melibea y Lucrecia hasta la sin igual descripción del jardín nocturno. Aquí aparecen "las viciosas flores", "los

35 MARTIN DE RIQUER: (Op.cit., págs. 385-389) cree "que la primera escena de *La Celestina* primitiva no se desarrollaba en el huerto de Melibea... Y que es posible, en cambio, que la escena transcurriera en una iglesia."

36 *La Celestina*, ed. cit., t. II, págs. 137-138.

37 *La Celestina*, ed. cit., t. II, pág. 149.

lirios y el azucena", los "frescos olores", "la fuente clara", "los "árboles sombrosos", las "estrellas" que relumbran, los "papagayos" y "ruyseñores" que cantan "al alborada".³⁸ Y aquí está presente, en su entera presencia física y ambiental, el jardín de Melibea. El autor, que en las anteriores visitas nunca "vio" el huerto, lo contempla ahora morosamente y lo describe con emocionado mimo de artista, con lírico gozo de poeta:³⁹

"Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra, mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontezica, cuánto más suave murmurio su río lleva por entre las frescas yervas! Escucha los altos cipreses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de un templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, cuán oscuras están e aparejadas para encobrir nuestro deleyte!".

Como se ve, todos estos elementos paisajísticos, esta triple visión del huerto de Melibea, pertenecen a *La Celestina* de veintiún actos. La primitiva redacción de dieciséis actos no contiene ninguna referencia descriptiva del huerto. Y eso que el autor tuvo magníficas ocasiones para ello. ¿Por qué el autor de *La Celestina* sólo "ve" el huerto en la tercera visita de Calisto? ¿Por qué, mientras en los dieciséis actos de la primitiva *Celestina* no hay ni el más leve desvelo por el paisaje del huerto,⁴⁰ no se desaprovecha ocasión para describirlo en los cinco actos añadidos, ya por boca de Melibea, ya por boca de Calisto, ya

38 Id. págs. 191-193.

39 Id. pág. 194.

40 Sólo en el acto XX (XV de la ed. de dieciséis actos), páginas. 205-206, nos encontramos con una ligera alusión al paisaje:

"PLEB.- Temprano cobraste los sentimientos de la vegez. La mōçedad toda suele ser plazer e alegría, enemiga del enojo. Levántate de ay. Vamos a ver *los frescos ayres de la ribera*: alegrarte has con tu madre, descansará tu pena. Cata, si huyes de plazer, no ay cosa más contraria a tu mal.

"MELIB.- Vamos donde mandares. Subamos, señor, al açotea alta, porque desde allí goze de la *deleytosa vista de los navíos*: por yentura afloxará algo mi congoxa."

Però, en último término, ni "los frescos ayres de la ribera" ni "la deleytosa vista de los navíos" tienen nada que ver con el huerto de Melibea.

por boca de una moza maldiciente? Es un poco extraña esta dual actitud del autor ante el huerto de Melibea. Un cambio muy importante debió operarse en su ya rica y alertada sensibilidad en el espacio que media entre la redacción de dieciséis actos y la de veintiuno.

¿O es que acaso cabe pensar en que los cinco actos y demás añadiduras y correcciones de la edición de 1502 no son de Fernando de Rojas? Quede este dato, preso en interrogantes, flotando al aire sereno de la crítica y de la investigación.

1960

TRES LECCIONES DE
LITERATURA CANARIA

Las escuelas literarias en Canarias

Nuestro propósito no va más allá de una mirada de conjunto, panorámica, de la literatura canaria, tratando de encuadrarla en el marco de las literaturas española y universal. Lección de encuadramiento, de clasificación más que de valoración. A los que esperan un catálogo minucioso y recargado de autores y de obras, he de recomendarles que se tomen el trabajo de hojear la voluminosa obra de Agustín Millares, "*Biobibliografía de autores canarios*"¹ con sus 232 escritores de las Islas, sólo en los siglos XVI, XVII y XVIII, y más de 840 obras. Mi mayor pesadilla ha sido el tener que salvarme de este *mare magnum* de autores y de obras para traer esta tarde sólo unos cuantos nombres: los imprescindibles para presentarlos en esquema, huyendo de todo cansancio erudito, la evolución de nuestras Letras dentro de la evolución literaria universal. Nombres y obras conocidos de todos serán, pues, silenciados en esta lección. No porque ocupen un lugar inferior en mi estimativa de valores, sino porque me sobran para mi intento.

¹ MILLARES CARLO, AGUSTÍN: *Bio-bibliografía de autores canarios*, Madrid, 1932.

Después de la incorporación total de las Islas a la Corona y a la cultura de Castilla, es decir, durante la Edad Moderna, se descubren fácilmente en la morfología de la cultura, prescindiendo de matices subalternos y de las últimas tendencias, seis formas o modos de ser: clasicismo renacentista, barroquismo seicentista, neoclasicismo, romanticismo, escuela realista y modernismo. O, lo que es lo mismo: tres momentos clásicos y tres momentos barrocos que se suceden alternativamente. A cada periodo clásico sucede inevitablemente, como por ley natural, un periodo barroco. La gráfica de estos cambios sería una línea en zigzag de derecha a izquierda. A la derecha nos quedarían los momentos clásicos (Ss. XVI, XVIII y 2ª mitad del XIX) y a la izquierda los barrocos (S. XVII, 1ª mitad del XIX y principios del XX). En términos generales, podemos decir que, en los momentos clásicos, el arte (la poesía) se hace sereno, equilibrado, ponderado. Hay tendencia a lo limitado y geométrico. La razón domina la pasión. Orden, canon, proporción, claridad. El lenguaje fluye fácil, sereno, cargado de sencillez y naturalidad.

Al contrario, en los momentos barrocos las formas se complican, la lengua se violenta; la ordenada construcción clásica se desequilibra a fuerza de retórica; surge la metáfora atrevida y abundante; la palabra adquiere, por sí sola, hasta prescindiendo de su significado, categoría estética; como en arquitectura la columna deja de ser soporte para convertirse en solo elemento decorativo.

Esto, en términos generales. Ya iremos viendo, al estudiar los autores canarios, matices y diferencias entre los distintos periodos clásicos y los distintos periodos barrocos.

Ante estas dos formas generales de la cultura, o mejor, ante estas seis maneras o escuelas literarias ¿cómo se comporta el escritor canario?

LAS ENDECHAS DE GUILLEN PERAZA

Al parecer, las endechas de Guillén Peraza son el primer monumento literario de las islas canarias. El historiador Abreu Galindo las recoge en su historia² y las transcribe en versos de cinco sílabas. Menéndez Pelayo, que las conoce a través de esta transcripción, las considera como un "romancillo pentasílabo", "de cuatro series asonantadas de seis versos cada una, siendo patente su analogía con los cantos fúnebres vascongados que cita Garibay.³ Es la época de Juan II, el rey-poeta, cuando las espadas florecían romances. El joven Peraza debió llevar algún romance en la escarcela. Si en el siglo XV se hubieran escrito gestas, no hubiera faltado la de Guillén Peraza. Pero en el siglo XV olvidaban ya los cantos exten-

2 *Historia de la Conquista de las siete islas de la Gran Canaria*. Año de 1632. Publicada en Santa Cruz de Tenerife, 1848, págs. 63-64.

3 MENENDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1945, t. IX, pág. 333. No siempre pensó Menéndez Pelayo de la misma manera. Algún tiempo antes, op. cit., t. VI, pág. 91, había considerado las endechas como versos decasílabos con hemistiquios de cinco sílabas, con "tres series asonantadas, la primera de seis versos, las otras de tres." HENRIQUEZ UREÑA (*La versificación española irregular*, Madrid, 1933, pág. 141) cita la opinión de M. Pelayo referente al "romancillo pentasílabo" y transcribe las endechas como versos, no hemistiquios, de cinco sílabas. La crítica posterior prefiere presentarlas como trísticos monórrimos asonantados, con versos de diez sílabas y hemistiquios de cinco. (Vid. María Rosa Alonso, *Las endechas a la suerte de Guillén Peraza*, en *Anuarios de Estudios Atlánticos*, t. 11, págs. 465-71, y *Endechas populares en trísticos monórrimos*. Siglos XV-XVI, de José Pérez Vidal, Madrid, 1952.

sos y componían romances. El romance, como antes las gestas, era el periódico hablado del siglo XV. Se hacían romances para dar la noticia de un hecho importante y hasta para la propaganda política. Toda la leyenda sangrienta del Rey D. Pedro fue hecha en romances por los Trastámara. Los Reyes y Señores mandaban consignar en romances los hechos que les interesaban. Y el juglar se convertía en tribuna móvil, en periódico vivo por las calles y plazas. En Canarias abundaban los romances (unos, autóctonos; otros, variantes de los peninsulares, traídos por los conquistadores). El profesor Agustín Espinosa recogió cerca de cien en sus andanzas por la isla de Tenerife.

A mitad del S. XV, Guillén Peraza, mozo todavía, heredó el señorío de las islas. Queriendo emular los hechos de sus mayores, intentó conquistar la isla de la Palma. Partió de Sevilla con 3 navíos y 200 hombres ballesteros. Recogió en Lanzarote y Fuerteventura otros 300, y salió para La Palma. La Palma es alta y difícil. Parece una terraza sobre un zócalo, con frecuencia de 800 y mil metros sobre el mar. Los soldados del capitán mozo no eran para estas asperezas. Y los palmeros los deshicieron materialmente. Guillén Peraza, sangre joven, embistió con su lanza; pero una pedrada lo tiró del caballo y una lluvia de dardos le arrancó la vida. Su cuerpo fue rescatado y llevado a Lanzarote. No así su escudo, ni su lanza, ni una joya de gran precio que le había regalado su tío D. Hernán Peraza, Arcediano de Sevilla y Camarero del Papa, y que llevaba siempre sobre el pecho. Al llegar a Lanzarote se cantó en su honor este poema, lleno de finura y de emoción, en que hay un llanto de damas, una cara marchita y el perfil de una lanza y un escudo. Parece un trozo lírico de un canto épico que nunca se escribió y que se hubiera llamado *El cantar del Doncel de la joya en el pecho*. Sobre el sepulcro del Príncipe Don Juan, el hijo de los Reyes Católicos, puso el escultor, como símbolo de juventud, unos guantes blancos. Sobre el cuerpo muerto de Guillén Peraza puso el poeta anónimo una flor marchita y seis imprecaciones a la isla de La Palma. Dice así:

Llorad las damas
 Si Dios os vala;
 Guillén Peraza
 Quedó en La Palma,
 La flor marchita
 De la su cara.
 No eres Palma
 Que eres retama;
 Eres ciprés
 De triste rama;
 Eres desdicha,
 Desdicha mala.
 Tus campos rompan
 Tristes volcanes;
 No vean placeres
 Sino pesares;
 Cubran tus flores
 Los arenales.
 ¡Guillén Peraza!
 ¡Guillén Peraza!
 ¿Do está tu escudo?
 ¿Do está tu lanza?
 ¡Todo lo acaba
 la malandanza!

Porque no tengo tiempo para haceros ver toda la carga de emociones y sugerencias de estos versos, fijaos solamente en la finura lírica, muy cuatrocentista, muy del gótico florido, muy de la corte de Juan II, de estos dos versos: *La flor marchita/de la su cara*. Es un bello epitafio de juventud, digno del Príncipe Don Juan y del Doncel de Sigüenza. Don Juan, El Doncel, Guillén Peraza: los tres jóvenes malogrados del S. XV.

SIGLO XVI

Y nos encontramos en pleno siglo XVI, incorporado ya todo el Archipiélago a la cultura de España.

Escojamos del S. XVI a D. Bartolomé Cairasco de Figueroa, canónigo de la catedral de Canarias. Su vida literaria se desarrolla a lo largo de la 2ª mitad del siglo. Tiempos de Fray Luis, el clásico, de Cervantes y buena parte de la vida de Lope. Es la época de Felipe II, el rey austero de la austera España. La época de los místicos (tan distinta de los tiempos

del Emperador con versos de Garcilaso llenos de paganía y la sonrisa de aquel Voltaire del S. XVI con gorrá de terciopelo que se llamaba Erasmo). Es la época en que el arquitecto Herrera disciplina la orgía renacentista en los cánones del Escorial, y Fray Luis en la estrofa breve de cinco versos.

Y, sin embargo, Cairasco no está de lleno dentro de la época. Escribe sí, ese inmenso *Año Cristiano* titulado *Templo Militante*,⁴ que resume, con la mejor simbología, el ambiente religioso de toda la época. Precisamente la dedicatoria de la 1ª parte del *Templo Militante* está fechada en 1598, año de la muerte de Felipe II. Pero su técnica literaria *no está de lleno dentro del clasicismo* de la época. Cairasco es un clásico que huye del clasicismo. Cairasco, con frecuencia, se encuentra dentro de lo barroco. El uso sistemático del verso esdrújulo supone ya un esfuerzo artificioso que no se aviene con la naturalidad clásica. La frecuencia de los cultismos, el hipérbaton violento de algunos versos y la osadía de algunas metáforas anuncian ya a Góngora. Veamos algunos ejemplos:

Los cabellos de las Musas de Doramas son, en los versos de nuestro poeta, *rubias madejas de oro*: "Soltad al aire la *madeja auríferá* / y dejad la labor, Musas dorámides". El sol se pone en el puerto de Las Palmas "... como un Titán clarífico / (que) en el oca-so baña el carro espléndido". En el bosque la yedra se mueve con "paso retorcido". Cuando en el Templo Militante canta el ataque de Drake, en 1505, dice que "el fuerte de Santa Ana / abrió por el aire calles". Y, refiriéndose a las mujeres que, apostadas en los riscos, presencian el combate, dice que "de su llanto las perlas / eran balas de diamante". Y así podríamos citar innumerables versos plenamente barrocos. No resisto a la tentación de leeros un fragmento de la Epístola de Cairasco a Licdo. Mateo de Barrio, describiendo la Montaña de Doramas para que os déis cuenta del artificio barroco del esdrújulo:⁵

4 CAIRASCO DE FIGUEROA, BARTOLOME: *Templo Militante, triunfo de virtudes, festividades y vidas de santos*, Valladolid, 1906. Cairasco nació en Las Palmas en octubre de 1538 y murió el 12 del mismo mes en 1610. Luchó en la defensa de la ciudad contra Drake y fue parlamentario cuando la invasión de Van der Doez.

5 Vid. MILLARES CARLO, op.cit., pág. 147.

Dos damas aunque viven en opósito
 Llegaron hermosísimas y unánimes,
 Señor Barrio, a la región atlántica:
 La una que en Salmántica
 Triunfando de otras damas pusilánimes
 Dejó de sus trofeos gran depósito
 Dignos de su propósito;
 La otra que es en Cypro y su marítima
 Región, reyna es legítima
 Y aún usa, en cuanto abraza el mortal término
 De imperioso término,
 Con lauro aquella de laurel político,
 Con lauro aquesta de Aricán estético.
 Partieron juntas luego al habitáculo
 Del rey Doramas, no de blancos mármoles
 Mas de columnas verdes y selváticas;
 Do con vueltas erráticas
 La yedra ciñe los excelsos árboles
 Del tronco a la eminencia del pináculo
 Do está el sagrado oráculo
 De Apolo; de sus hijos y discípulos:
 Do célebres manípulos
 De poderosas yerbas odoríferas
 Al mundo salutíferas
 Dioscórides hiciera y otros físicos
 Para lánguidos, éticos y tísicos.
 Yo vi, dijo Minerva, el acidalio
 Bosque, el Parnaso, el Pindo y el pulquérismo
 Hispano Aranjuez; mas la aspérrima
 Región, brava colérica,
 La saña del Flamenco celebérrimo,
 El gran Fontainebleau del reino Gálico,
 El Tibuli y el Itálico,
 Ni cuanto gira el luminar flamígero
 En carricoche alígero,
 Ni cuanto baña el mar, ni cuanto el ártico
 Descubre ni el antártico
 Tal selva vio jamás, ni tales Dríades,
 Ni tan extraordinarias Amadriades.
 Con lascivo ademán, rico venéreo
 Movió la blanda diosa el belpurpúreo
 Labio, que gusta del licor nectáreo,
 Y dijo: si el Cesáreo
 (Qué digo si el Cesáreo), si el sulfúreo
 Poder sagrado etéreo
 Gustara de algún gusto temporáneo:
 Lugar más consentáneo,
 (Qué digo más), ni aún tanto ha visto Cinthia
 De fábrica corintia.

... ..

Esta característica de Cairasco, *poeta-síntesis* de dos estilos, (y que yo creo es una de las características más constantes de la literatura canaria, desde Cairasco hasta Tomás Morales), puede tener su raíz más honda *en el paisaje mismo de las Islas*. Pensemos en la isla de Gran Canaria, *la isla múltiple*, *la isla síntesis* donde se hacen plásticos todos los estilos. Junto a la isla plácida y riente, de líneas suaves, como el paisaje de Fray Luis el clásico, tenemos la isla atormentada, violenta, retorcida como una estatua de Berruguete o como un retablo de los Churriguera. Y junto a la isla luminosa, de sol radiante y de aguas claras, como en las églogas de Garcilaso; junto a la isla geométrica, estructurada, de perfil escultórico, sin retórica de nubes, con el lomo exacto de las cumbres sobre el telón del cielo, tenemos la isla difuminada y borrosa de los días nubosos, la isla de líneas imprecisas y cosas dudosas como una pintura de David Roberts o de Pérez Villamil: lo *sfumato* y desleído del Romanticismo.

En la poesía canaria se encuentran y superponen estas influencias del paisaje, predominando lo uno o lo otro, según el criterio circunstancial de la escuela de moda en la Península. Y notemos que nuestro mejor ejemplar de arquitectura, la catedral de Las Palmas, es también síntesis de estilos. La catedral de Las Palmas es el mejor símbolo de nuestra historia poética.

SIGLO XVII

Estamos en el gran siglo barroco. Es el siglo de Góngora y Quevedo. Los dos, escribe el Profesor Entrambasaguas, "se plantean un mismo problema: *nacionalizar la poesía italianizante mediante su transformación barroca*." Y lo resuelven de distinta manera: Góngora con un abarrocamiento externo, formal; Quevedo con un abarrocamiento conceptual. A la sintaxis lineal del siglo XVI opone Góngora la sintaxis poliédrica de sus estrofas; y a la lógica limpia del Renacimiento opone Quevedo la agudeza complicada de sus conceptos. Góngora crea una lengua de arte, difícil y

recargada; el conceptismo es lacónico y superconciso. Góngora, con fino tacto de orfebre, como un Benvenuto de la lengua, labra estrofas de museo, versos de estuche y vitrina; a Quevedo no le interesa la labra de la plata, sino la calidad de la plata.

En medio de estas dos tendencias, aparece Calderón, síntesis de Quevedo y de Góngora, culterano y conceptista al mismo tiempo.

En Canarias, el mejor representante del barroquismo es el poeta franciscano Fray Andrés de

Abreu es, como Calderón, síntesis del culteranismo y el conceptismo. Su obra más significativa es una vida de S. Francisco con este título muy de época: *Vida del Serafín en carne y vera efigies de Cristo, San Francisco de Asís.*⁶ La 1ª edición está fechada en Madrid, año de 1692. Por los mismos años, el artista canario Lorenzo de Campos, de la escuela de los Churriguera, construía sus mejores retablos. Su mejor obra, el Sagrario Mayor de Agüimes, es de 1673. La retórica retorcida de Fray Andrés de Abreu se hace plástica en la arquitectura dorada de Lorenzo de Campos.

La "Vida del Serafín en carne" consta de 3.300 versos en romance octosílabo. He tenido a la vista la 2ª edición, lujosísima, hecha en 1744, de la Biblioteca Maffiote. Por cierto que en la *Aprobación*, del mismo año; dice el censor en un estilo que hoy leemos con una sonrisa: "Precisado a la censura, diré lo que Salomón de la Reina de Saba: *maior est sapientia tua quam rumor quem audivi*. Es tomo de elocuencia; en lo material corto. Tiene mucho peso. Así se eleva, cuanto por pequeño baja. Es peso de balanzas que colocado el autor en una y su obra en otra, a el paso que es de mucho peso, baja; y su obra se eleva: *pondere erigor*."

No es de extrañar este lenguaje, anacrónico en pleno neoclasicismo. Unos años antes se publicaba en

⁶ Fray Andrés de Abreu nació en La Orotava, el 30 de noviembre de 1647 y murió el 2 de julio de 1725.

Madrid un Sermonario de la Virgen del Carmen con este título: "Ecos de las cóncavas grutas del Monte Carmelo y resonantes balidos tristes de las raqueles ovejas del aprisco de Elías Carmelitano". Este barroquismo decadente y de mal gusto dio lugar al "Fray Gerundio" del P. Isla.

La técnica de Fray Andrés de Abreu se mantiene con frecuencia dentro del gusto calderoniano. Y si la poesía, como dice Ortega y Gasset, consiste en "eludir el nombre cotidiano de las cosas", Fray Andrés de Abreu lo consigue magistralmente. Analicemos brevemente algún ejemplo:

S. Francisco está en los trámites de la Aprobación de su Orden y el Papa Inocencio III remite la Regla al Colegio Cardenalicio para su examen. Nuestro poeta condensa el hecho en estos dos versos dignos de Góngora:

Que de Púrpuras al coro
Remite el Carmín del ruego.

Cuando Santa Clara se suma a la obra de S. Francisco al frente de la rama o mundo femenino, di-

Como cargo de dos mundos,
A Francisco dióle el cielo
Segundos hombros de plata
para la mitad del peso.

Y cuando S. Francisco predica a las aves, escribe estos versos que parecen de Calderón:

En auditorio de plumas
se rindieron a sus ecos:
la esquivez, en mansedumbre;
y los picos, en silencios.
... ..
Y cuando siembra regalos,
de calandrias y jilgueros
coge en campos de dulzuras
ramilletes de gorgeos.

Más atrevido todavía, en la Noche de Navidad, en los versos de nuestro poeta, la lluvia se convierte

en *municiones* y el Niño Dios en *blanco de tiro de los cañones de las nubes*:

Dónde contra el blanco hermoso
de un Niño Dios, tiro hicieron
los cañones de las nubes
con munición del invierno.

Gongorista completamente el pasaje en que San Francisco, para vencer una tentación de la carne, se tira sobre unas malezas:

A preguntas de apetitos
hay respuestas de tormentos.

Entre espinosas malezas
(ovillos de un bosque espeso
que para telas humanas
peine le prestó el acero)
se arroja (copo de blando
algodón que peinó el seco
erizo, en cuyas espinas
pomos fijó el sentimiento).

Pero el pasaje más claramente influido de Calderón (el Calderón conceptista de los Autos Sacramentales, el Calderón de "Los encantos de la Culpa") es el de las llagas. Abreu hace una contraposición entre el Sacramento del Amor, en que está Cristo, aunque no lo vemos, y S. Francisco estigmatizado, (nuevo Cristo sólo en apariencia):

El libro eterno del Padre,
impreso en segundo cuerpo,
se vio con su aprobación,
licencias y privilegios.
... ..
¡Qué alto modo de quedarse!
Contrapunto al Sacramento
hace de Amor: vemos Cristo,
y no es Cristo lo que vemos.
En blancas cortinas halla
la vista, Pan; la fe, Cuerpo;
y aquí, en especie de Cristo,
se halla otro cuerpo encubierto.
No nos engañen los ojos:
corra la fe cinco velos
de nácar y hallará un Santo
sin confundir un misterio.

SIGLO XVIII

Al llegar el s. XVIII, como reacción antibarroca, nos viene de Francia el neoclasicismo. Otra vez la serenidad y la ponderación. Pero ahora, no para vestir el aliento vital de un Renacimiento, sino para cubrir formas sin alma. La literatura del 700 o es prosaica e inartística, o es fría y amanerada. Versos y prosa antipoéticos o versos de alfeñique, lírica de escayola, literatura de peluca empolvada.

Pero, debajo de las pelucas empolvadas, bullían amenazadoras las ideas afiladas de la subversión. El XVIII es un mundo de doble vertiente: el modo galante de Versalles y de Viena con óperas de Mozart y Rossini; y el modo crítico, demoledor, enciclopedista. Valbuena Prat sintetiza al s. XVIII en un paisaje de Watteau, lírico y musical, con pastorcitas de raso y césped florido, sobre el que surgiera de pronto, en vivo contraste, la sonrisa de Voltaire.⁷

Tres nombres llenan el Neoclasicismo canario y los tres ganan buen prestigio en la Literatura Nacional: Iriarte, Clavijo y Fajardo y el enorme Viera y Clavijo con sus 163 publicaciones de las materias más heterogéneas. Y los tres están, con más o menos intensidad, dentro de la ideología y del prosaismo literario del s. XVIII, ya que no dentro del lirismo alfeñicado de la Escuela Salmantina. Baste decir que la preceptiva de las Fábulas de Iriarte es afrancesada; que Clavijo y Fajardo consiguió, con Moratín, la prohibición de los Autos Sacramentales; y que Viera y Clavijo, amigo de los cortesanos de Carlos III y admirador de Rousseau, que conoció personalmente a D'Alambert, a Diderot y a Voltaire, y que probablemente colaboró en la Enciclopedia, difícilmente podía evitar su funesta influencia.

Cada uno de los tres, por la trascendencia de su obra, merece varias lecciones. Pero, porque son los más conocidos y porque el tiempo es breve, bás-

⁷ VALBUENA PRAT, ANGEL: *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, 1937, t. 11, pág. 499.

teme consignar en esta lección su posición dentro de la época. Insisto en que no trato de valorar, sino de situar a nuestros escritores dentro de las Escuelas Españolas.

Pero, antes de pasar al Romanticismo, quiero, como dato curioso (ya que no me ha sido posible hablar de nuestro teatro, y lo siento porque tenemos cosas muy interesantes) nada más que aludir a una curiosa comedia en verso, anónima, que publica Millares como apéndice de su Bio-Bibliografía. Se titula *La gran Nivaria Triunfante y su capital gloriosa*. Tiene por asunto uno de los episodios de la lucha entre Gran Canaria y Tenerife: la creación de la Universidad de La Laguna. La comedia está de lleno dentro del prosaísmo pseudoclásico; sin un atisbo poético, sin palpito emocional. Véanse, como ejemplo de estilo prosáico, estos versos en boca del gracioso Babilonio:

A una tormenta en La Palma
llamaban Mónica, y dieron
en llamarla Mona todos
los vecinos de su pueblo.
Llegó a la confirmación;
el nombre mudan queriendo
en Juana; el señor Obispo
preguntó la causa de ello;
dijo ella que porque Mona
la llamaban, y risueño
la puso Juana y la dijo
con exquisito gracejo:
Juana, aunque la Mona se vista de seda
Mona se queda, y fue cierto
porque ella fue Juana Mona
mientras tuvo alma en el cuerpo.⁸

La ideología de la comedia es también del s. XVIII: filantropía, progreso, (todo muy a tono con el despotismo ilustrado de los Borbones) y alguna nota anticlerical y de mal gusto, enciclopedista: al Cabildo eclesiástico se presenta, p.e., "con rostro jocoserio y vientre abultado"

8 MILLARES CARLÓ, op.cit.págs.595-617.

Pero, al mismo tiempo, esta comedia es anti-clásica. No se sujeta a las tres unidades (en solo 3 actos hay 13 cambios de tramoya y la acción se desarrolla ya en el Teide, ya en La Laguna, ya en Tenerife, ya en Las Palmas...) Además intervienen personajes simbólicos, como Nivaria, Canaria, La Laguna, El Ayuntamiento, el Cabildo... (Los personajes simbólicos sacaban de quicio a Clavijo y Fajardo).

SIGLO XIX (1ª parte)

Benedicto Croce distingue tres categorías románticas: un romanticismo *moral* (escepticismo y duda religiosa heredada de la Enciclopedia); un romanticismo *filosófico* (reacción anti-racionalista que exalta el sentimiento como órgano de la verdad) y un romanticismo artístico (lírica desatada, sentido esfumante de las cosas, fuga de la realidad, liberación de toda preceptiva).

En general, se considera al romanticismo como un *deseo de libertad*, como un movimiento contra todos los cánones neoclásicos, como una reacción antifrancesa, producida en Alemania en favor de España vencedora de Napoleón. Hay que tener presente que el romanticismo no es sólo una escuela literaria, sino "una concepción total de la filosofía de la cultura". El romanticismo literario sí que se inspira en España, en la España del Romancero, en la España de Lope y Calderón. Pero el romanticismo moral y filosófico, subversivo y revolucionario, tiene su origen en la Enciclopedia. El Víctor Hugo de la Revolución Francesa es, ni más ni menos, un Voltaire que se ha quitado la peluca.

En Canarias, la figura literaria más importante de la 1ª mitad del XIX es D. Graciliano Afonso. Su filiación romántica queda manifiesta si decimos que D. Graciliano pertenece al grupo de los desterrados políticos: como Martínez de la Rosa, como Espronceda, como el Duque de Rivas. Su romanticismo democrático le valió 14 años de destierro en la isla de Trinidad. Los cinco tomos de sus poesías están también llenos de rasgos literarios completamente románticos.

Pero en Don Graciliano, que es uno de nuestros valores más representativos, no podía faltar la nota ecléctica, de síntesis, que hemos señalado a lo largo de esta lección. Don Graciliano es también el mejor humanista de toda la historia literaria de Canarias. Sus traducciones en verso de las Odas de Anacreonte, del Arte Poética de Horacio y de la Eneida y Eglogas de Virgilio testimonian la honda formación clásica adquirida en nuestro Seminario Conciliar.

La misma nota de síntesis se da en el *Album de Literatura isleña*, publicado en 1856. Contiene poesías de catorce autores: entre otros, Lentini, Bento y Travieso, Claudio Sarmiento, Plácido Sansón, etc. La Oda que dedica Bento y Travieso a una tempestad que en 1855 asoló la isla de Gran Canaria, tiene, por una parte, contacto evidente con la Canción a las Ruinas de Itálica de Rodrigo Caro:

Ese que orea el aura
campo de horror y páramo desierto,
de la gentil Rosaura
fue dulce asilo y delicioso huerto.

Pero también tiene expresiones llenas de romanticismo: "el laúd melancólico", "la vaga luna", "noche horrible y ominosa", "vértigo espantoso", "silencio pavoroso", "negras oleadas", "hórridas montañas". Y hasta juegos aliterativos muy propios de los momentos barrocos: "lástima lamentosa", "cóncavas cuevas", "con rudo remo rápido rasgando".

Plenamente romántico, por el tono exaltado y por el ansia de libertad, que recuerda la Canción del Pirata de Espronceda, es *El Marino* de Claudio F.

También aliento un corazón altivo
y arde en mi pecho el faro de la fe,
y la estrechez me ahoga en que yo vivo
y en tu salvaje libertad soñé.
Perdido en los desiertos de los mares
en tus noches de dulce soledad,

puedes alzar tu voz y tus cantares
saludando tu hermosa libertad.
Que ante el cruel despotismo de los reyes
no tienes la cabeza que inclinar;
libre en tu imperio, para ti no hay leyes,
no hay más que un Dios en tu flotante hogar.

Subrayamos en estos tres serventecios las expresiones roussonianas, muy del romanticismo: "salvaje libertad", "cruel despotismo de los Reyes" y "dulce soledad" "sin leyes" y sin Dios, porque el marino es el *único Dios de su hogar flotante*.

SIGLO XIX

Como reacción antirromántica, en la segunda mitad del XIX aparece la escuela realista. El romanticismo había sido, en gran parte, una fuga de la realidad, una interpretación subjetiva y esfumante de la realidad. El mundo romántico, a fuer de subjetivo, era un galope de pasiones, una cabalgata de fantasías. El realismo da un frenazo a aquel mundo desorbitado, sacado de quicio.

Don Benito Pérez Galdós es la mejor representación de esta escuela en la literatura canaria y en la literatura nacional. Es verdad que, muerto D. Benito, la generación del 98, si exceptuamos a Ramiro de Maeztu y algún otro, le hizo víctima de diatribas y desprecios. Pero hoy, superada aquella crisis, la crítica más sensata le considera como el más grande novelista de la España contemporánea y el primer novelista de habla hispana después de Cervantes.¹⁰

1942

Tomás Morales y Alonso Quesada

En el cruce de los siglos XIX y XX surgen en España dos escuelas literarias que se desarrollan paralelamente: el modernismo y el 98. Dos módulos estéticos y dos actitudes ante la vida. Dos maneras de escribir y dos maneras de pensar.

En contra del realismo que no pudo crear una lengua de arte, modernistas y noventayochistas tienen, aunque distintos radicalmente, una preocupación formal. El modernismo (Rubén Darío) crea una forma esencialmente musical y blanda, orquestal y emotiva, retórica y húmeda. Rubén Darío es la selva virgen de América hecha palabra y verso.

En cambio la forma del 98, austera, sobria, limpia de retórica; tiene todo el ascetismo de la tierra de Castilla. La musa de Antonio Machado, el poeta mayor del 98, está vestida de parda estameña castellana.

Y así, bajo formas brillantes, encierra el modernismo un pensamiento optimista y vital; y el 98, con sus formas severas, casi pobres, encubre una actitud agria y doliente, pero más lírica y sentida.

En la poesía canaria, concretándonos hoy a nuestros dos poetas más celebrados, Tomás Morales está dentro del modernismo, y Alonso Quesada, dentro del 98.

TOMAS MORALES

En la obra de Tomás Morales se distinguen claramente dos épocas, que responden, con algunas excepciones, a los dos libros de *Las Rosas de Hércules*¹

Dos épocas acusadas precisamente por el predominio de cada uno de los dos caracteres principales del modernismo: *lo emotivo o lo musical*.

En el libro 1º de "Las Rosas de Hércules" predomina el tono emotivo y blando, un poco brumoso, de leve neblina húmeda: "ensueños grises", "perdidos rumores", "tenues aromas", "crepúsculo soñador", "laxitud soñolienta de la noche", "la luna... enamorada del silencio", "la música del agua plañendo... melancólica", "la tenue llovizna que empaña los cristales"...

Es la nota romántica que Rubén Darío aprendió de Paul Verlaine, el "liróforo celeste" de su *Responso*. Notad el tono vagoroso y lírico, con paso de música de vals, en un halo tenue de melancolía y de misterio, de este fragmento de *Vacaciones Sentimentales*:

tiemblan las muselinas imperceptiblemente,
unos pétalos mueren de inquietud en un vaso,
y del piano en éxtasis surge una melodía
tan severa, tan pura: de un sollozar tan plácido;
cual si una mano en sueños, desmayada de olvido,
dejara una tristeza vagar por el teclado... (1º: 51)

En la 2ª época (todo el libro 2º de "Las Rosas de Hércules y parte del 1º) predomina, en cambio la nota musical del modernismo. Música de órgano más que de orquesta; de bronce grave; a veces, de campana mayor de catedral. Notad bien todo el plasticismo, de música de campana grande, que encierran estos dos versos:

En medio de la clara quietud de la mañana
resonó como un trueno la voz de la campana.

1 TOMAS MORALES: *Las Rosas de Hércules*; libro 1º, Madrid, 1922, libro 2º, Madrid, 1919.

FUERZA PLASTICA

Y notad que nos encontramos con uno de los rasgos más personales de Tomás Morales: no lo musical (que es, al fin, esencia de toda la escuela modernista), sino la fuerza plástica.

Porque Tomás, no sólo hace plástica la música (y de ello hay muchos ejemplos en "Las Rosas"), sino hasta el silencio.

Es tan hondo el silencio, tan profundo el misterio...
La soledad se arroga su temeroso imperio
y las tinieblas hielan un funeral sopor:
silenciosa la noche, silenciosa la charca,
silencioso el bichero que da impulso a la barca...
¡Ni el oído más brujo percibiera un rumor. (2º 88)

Leyendo esta estrofa (permítaseme la paradoja) parece que oímos el silencio.

Y no sólo la música y el silencio. Tomás hace plásticas, con un plasticismo insuperable, todas las sensaciones: el color, el gusto, el tacto... Veamos algún ejemplo.

Sensación de color: Toda la obra de Tomás es esencialmente color. Oid unas estrofas de la epístola A Néstor: (2º, 153).

Sé que amas -te dijo- la orgía
de las telas de gama esplendente:
yo re traigo en mi mercadería
la más rica fantasmagoría
que tramaran telares de Oriente.

Yo te ofrezco las magas labores
que, al arrullo de las lanzaderas,
embrujaaron de ardientes colores
la destreza de mis tejedores
y el ensueño de mis hilanderas.
Y su mano estelada de anillos
desplegó ante tus ávidos ojos,
detonantes de fúlgidos brillos,
una loca irrupción de amarillos,
y de azules, y verdes, y rojos.

Sensación gustativa:

Los satirillos jóvenes muerden las verdes pomas regustando, golosos, su agridulce acidez. (2º91)

Sensación táctil:

En canastas de mimbres y anchas hojas de higuera todos mis frutos muestran sus gayas carnaciones; desde el ámbar lustroso de la uva sanjuanera a la pelusa mate de los melocotones...

En profusión jayante de colores amigos se aprietan y acarician las pulpas tentadoras, y se mezcla el rezumo lechoso de los higos y la sangre virgínea de las profusas moras. Y exultan las manzanas de carrillos rientes, (2º76)
... ..

Esta fuerza plástica es uno de los aciertos más personales de nuestro poeta mayor. Y es tan grande su habilidad en este particular, que, a veces, con medios poco aptos, como en el *Himno al Volcán*, logra efectos plásticos sorprendentes. Ved estos versos, de ritmo lento, pero que estallan, sin embargo, dinamismo y violencia inusitados:

En vano tus enojos vomitan rayos; en vano, ardientes, das a los cuatro puntos, agostadoras, tus oriflamas; las yeguas de tu furia buscan, en vano, por las vertientes, lanzando por los belfos enardecidos relinchos-llamas... Mil leguas en redondo sonó el colérico batir de cascós, cien soles con cien lunas durara activa tu ebria congoja: de día fulminando prietas columnas de humo y peñascos; sacudiendo, en la noche, la exorbitante melena roja. (1º86)

Cada verso, y aún cada palabra, expresa el dinamismo: "vomitar rayos", "oriflamas ardientes", "las yeguas de la furia", "belfos enardecidos", "relinchos-llamas", "colérico batir de cascós", "ebria congoja activa", "fulminar prietas columnas de humo y peñascos", "sacudir la exorbitante melena roja"...

Más fino y elegante es el dinamismo de estos versos del soneto *La Espada*, en que el poeta ha logrado una plástica ligereza alada:

... su hoja, fina y ágil, pulida y reluciente, al girar en el aire vertiginosamente... (1º 68)
... ..

CULTO DE LA FORMA

Otra nota de nuestro poeta es *el culto a la forma*, el virtuosismo estético de la forma. Los versos de Tomás están llenos de decoro. En cada verso, y hasta en cada palabra, hay un empeño de belleza, un pulimento, un masaje sabio y moroso. De los versos de Tomás puede decirse lo que escribía Ortega y Gasset de la prosa de Gabriel Miró: "Cada frase está hecha a tórculo. Cada palabra, ensamblada con la vecina, y luego, pulida la coyuntura. Y no hay línea que suba ni que baje en la página: todo el libro conserva la misma ardiente tensión, idéntico cuidado, pulso y pulimento. Tanto que acaso este son persistente de prima hiperestesiada colabora a la fatiga, no dejando respirar la perfección de la prosa es en Miró impecable e implacable." Y así es el verso de Tomás Morales: impecable e implacable. Tomás es el Miró del verso. Tomás es demasiado perfecto.

Pero, a pesar del cuidado de la forma, Tomás nunca es desbordado por la forma. Nunca le falta, es verdad, el esmero retórico, pero nunca su retórica perjudica el contenido. No puede decirse de él lo que Lope reprochaba a Góngora:

Que tú sólo pusiste al instrumento
sobre trastes de plata cuerdas de oro.

Sustantivos llenos (nadie le gana en precisión verbal). Adjetivos apretados (nadie adjetiva mejor que Morales). Verso arquitectónico, musculado, construido. Tomás es la exuberancia barroca contenida dentro de cánones clásicos. Tomás construye, es cierto, con los sillares más ostentosos, pero la obra resultante está más cerca del Partenón que de la Alhambra. Otra vez, como en los siglos anteriores, la síntesis de barroquismo y clasicismo.

SERENIDAD ROTA

Es curioso analizar algunos de los procedimientos estéticos de Tomás. Tomás, p. e., se complace en describir ambientes de quietud y serenidad por el solo placer de poderlos romper y turbar. Este contraste de serenidad rota, de quietud turbada, de jugueteo clásico-barroco, es recurso repetido en Las Rosas de Hércules. Así, en la *Oda al Atlántico*, la quietud de la 2ª estrofa queda rota súbitamente en la 3ª. En la 2ª escribe:

Era el mar silencioso...
Diríase embriagado de olímpico reposo,
prisionero en el círculo que el horizonte cierra.
El viento no ondulaba la bruñida planicie
y era su superficie
como un cristal inmenso afianzado en la tierra.
En lucha las enormes y opuestas energías,
las potencias caóticas, sustentaban bravías
el equilibrio etéreo
-a la estática adicto y al Aquilón reacio-
en un inmensurable atletismo de espacio:
lo infinito del agua y el infinito aéreo...

En la 3ª:

Mas de pronto, una noche claudican los puntales;
se anuncian cosas nuevas y sobrenaturales... etc.

Y así hasta la 8ª, llenando casi seis estrofas.
Y lo mismo en *Tarde en la selva*. Casi al principio dice:

¡Oh paz! ¡Oh último ensueño crepuscular del día!

Para después romper esa misma paz:

De pronto, en el silencio, un golpe tenebroso
atraviesa el recinto de la selva en reposo;
son cobarde, en el viento, persistente y salvaje,
que llena de profundos terrores el bosque.

De la misma manera la nave rompe la serenidad
del mar:

Que vuestra quilla siempre taje un mar en bonanza.

Y la campaña rompe la clara quietud de la mañana. El procedimiento se repite muchas veces.

EL ELEMENTO HUMANO DEL MAR

¿Y el mar? El mar de Tomás es *antropomorfo*. Tomás concibe el mar como un monstruo de hombres azules, "lomos fieros", e "hirviente espalda", "fuerte titán de hombros cerúleos". El mar a lo lejos, semeja

el respiro de un cíclope ciego
por la mano de Zeus castigado."

Y cuando el sol lo espolea con sus rayos, el monstruo marino huye esquivo sus espaldas, como un gigante de las mitologías:

El sol, en llamaradas rotundas destilaba
su radiación actínica;
al monstruo la excitante caricia espoleaba
y el lomo azul fugaba
esquivando la acerba persecución lumínica.

El mar es, sin duda, el tema más frecuente de la musa de Tomás. Pero, si nos fijamos bien, veremos que no es el mar lo que más interesa al poeta, sino las cosas del mar; o mejor, el *elemento humano* del mar: los marineros, los barcos. El mar no es sino un pretexto para cantar al hombre. El mar es el escenario por donde pululan naves y hombres (y, menos, monstruos marinos y algún dios mitológico). De los 16 sonetos, enumerados, de los *Poemas del mar*, ni uno siquiera canta propiamente el mar, el mar esencial, el mar absoluto, el mar sin barcos ni marineros. Cinco cantan a los hombres de mar (2-5-6-10-13); seis cantan los barcos (3-7-8-9-11-15); y hasta en los cinco restantes (11-4-12-14-16), que cantan al puerto, aparece, aunque sea en un ángulo del soneto, el "barco anclado"; o "la voz de una sirena", o "el cantar marinero", o "el silbido de los remolcadores", o "el perfil de unos mástiles". Siempre el hombre o el barco.

Y en la misma *Oda al Atlántico* con sus 24 estrofas, desde la estrofa 9ª, es decir, en 16 estrofas, no es el mar lo que canta el poeta, sino la nave y los hombres: calafates, carpinteros, nautas, marineros, centinelas, grumetes, estibadores, argonautas, balleneros, piratas, corsarios, buzos y náufragos...

LA ISLA TROPICAL Y LA ISLA ESTEPARIA

Suele llamarse a Tomás Morales *el poeta del mar*. Pero ¿por qué no también *poeta de la tierra*, de nuestra tierra, de nuestra isla? Se quiere hacer de Tomás, que cantó nuestras cosas con más entusiasmo y con más brillo que nadie, un *poeta extrainsular* que no comprende ni siente nuestra isla, que bien pudo nacer en América o en Europa; y, en contraposición, se presenta a Alonso Quesada como el verdadero poeta de la isla. Pero ¿es que la *exuberancia* de la isla de Morales no es tan real como la *aridez* de la isla de Quesada? Son dos visiones distintas, pero igualmente exactas. Tomás representa, *la visión tropical* de la isla; y A. Quesada, *la visión esteparia*, la visión noventa-yochista. Lo que pasa es que Alonso, además de ser el poeta de una estampa parcial de la isla (de la isla esteparia, como Tomás de la isla tropical), es también el poeta del aislamiento; y suele confundirse lo canario con el aislamiento. Gran Canaria no es precisamente una isla aislada. (Insistiremos al hablar de Alonso). Pero quede bien claro que los dos son poetas *muy de nuestra isla*, que completan la visión de la isla. Gran Canaria no es, en verdad, una isla tropical, pero tampoco es sólo una estepa africana. La isla de Alonso Quesada es tan incompleta y manca como la isla de Tomás Morales.

Esta misma dualidad la tenemos también en nuestra pintura: la *visión tropical*, en Néstor; la *visión esteparia*, tal vez en una parte de Colacho Massieu.

Valbuena Prat señala dos grupos en la poesía canaria: poesía de tierra la de Tenerife; poesía de mar la de Gran Canaria. Sospecho, con todos los respetos para el maestro, que se trata de una diferenciación

artificiosa y buscada. Poeta de Gran Canaria es Cairasco y canta la Selva de Doramas con más entusiasmo que el mar. Y de Tomás Morales baste citar los poemas de tierra *Alegoría del Otoño*, *Tarde en la selva*, *Himno al Volcán*, *Canto inaugural*, y basta la fuga a la selva, muy significativa, en las estrofas 10, 11, 12, y 18 de la *Oda al Atlántico*.

POETA DE LA CIUDAD

Pero Tomás, poeta del mar y poeta de la tierra canaria, es también el poeta de la Ciudad: *La calle de Triana*, *La calle de la Marina*, *La ciudad comercial*, *El barrio de Vegueta*... toman vida en sus versos. Y hasta la obra del espíritu de los hombres de la Ciudad: el centenario de un escultor de imágenes, la glorificación de un profesor, la reválida de un amigo, la aparición de un libro... Tomás recoge en su antena las vibraciones de su mar, de su tierra y de su ciudad.

LA METRICA

¿Y la métrica de Tomás? Como la de Rubén, tan pronto se adapta a los metros tradicionales, como rompe con ellos. Tomás no tiene más norma métrica que la *musicalidad*. Logrado esto, los medios importan poco. Como Rubén, adopta, incluso, los metros latinos. Véase, p. e., el ritmo anapéstico de la *Balada al Niño Arquero*, en que el verso, dividido en grupos de tres sílabas: dos átonas y una tónica (en lugar de las dos breves y una larga del anapesto latino), adquiere un movimiento musical difícilmente superado:

El rapaz de los ojos vendados golpea mi puerta
y su golpe atraviesa temblando la casa desierta.

... ..

¡He cerrado la verja de hierro que guarda la entrada
y he arrojado después al estanque la llave oxidada!

Para terminar esta primera parte de mi lección, he de decir con el maestro Valbuena Prat que con tanto cariño ha estudiado nuestra lírica: "Aunque se reaccione contra los retoricismos, el verbo wagne-

riano de Morales *se impone contra toda actitud distinta*. Más depurado y construido que Salvador Rueda, sin las copiosas caídas vulgares de Villaespesa, lejos de las mascaradas bohemias del vicio y de la muerte de Emilio Carrere y la mediocridad fácil y prosaica de Marquina, Morales sobrevive entre los sucesores de Rubén. Preferimos (dirigiendo la vista a los poetas hispano-americanos) esa contenida sonoridad clásica del canario, a los redobles de tambor marcial de Santos Chocano, o a la musa abundante y desigual de Amado Nervo". "Tomás Morales es, para nosotros, *el primer poeta canario moderno* y a la vez *el primer autor español*, aparte Manuel Machado, de la escuela de Rubén".

ALONSO QUESADA

Frente a Tomás Morales, poeta del modernismo, aparece Alonso Quesada, poeta del 98. Tomás, como dice Valbuena Prat, es nuestro Ruben; Alonso Quesada, en cierto modo, nuestro Antonio Machado.

Unamuno, en el prólogo de *El lino de los sueños*, adjetiva así la poesía de A. Quesada: "seca, "árida, enjuta, pelada, pero ardiente". Y el mismo Alonso Quesada, en la dedicatoria a Don Miguel de Unamuno de sus *Poemas áridos*, describe su poesía con estos dos versos.

El lino burdamente está tejido,
mas la verdad del corazón ¡lo hace brocado!

Y nos encontramos ya con dos notas diferenciales de A. Quesada: *la sobriedad de la forma*, la casi pobreza de la forma, y *la verdad del corazón, la hondura lírica*.

TOMAS Y ALONSO

Hagamos una contraposición de Tomás y Alonso. Tomás es *predominantemente* decorativo, retórico, musical, externo. En Tomás, el culto de lo externo se adivina hasta en la presentación de sus libros. Tomás es, como Valle Inclán, un narcisista del libro. La poesía de Tomás, a pesar de su hondura, es más bien de superficie, de forma. Poesía de dos dimensiones. Poesía más bien de los sentidos. En cambio, en A. Quesada predomina la tercera dimensión, la hondura. Poesía interior; poesía casi sin superficie; poesía del alma, más que de los sentidos. El estilo de la portada de "El lino de los sueños" está reñido con la austeridad de sus versos. En Morales hay un regusto goloso de la palabra; a Quesada le estorba la palabra, Quesada quisiera no tener que usar la palabra. Lo más elocuente de su poesía son las pausas sin palabras del *Coloquio en las sombras*, en que el poeta dialoga con el amigo muerto Macías Casanova:

Hay una pausa misteriosa.

2 ALONSO QUESADA: *El lino de los sueños*, Madrid, 1915. Los caminos dispersos no se publicaron hasta 1944.

El muerto pone en el sillón
la sombra leve de su espíritu
que transparenta el corazón.

El silencio que finaliza el diálogo, dice mucho
más que todos los versos del diálogo:

Hay otra pausa misteriosa
en la que oficia el corazón...
Por las paredes, el silencio
va diluyendo su rumor."

Los versos de Tomás son una cabalgata de colores. Los versos, en tono menor, de Quesada están vestidos de pálida monocromía; los colores de Tomás mareaban seguramente la cabeza de Alonso.

OTRO LIRICO DEL ALMA

Y es curioso hacer notar que es el *color de oro* el preferido de nuestro poeta:

"El padre sol solemnemente pone
sobre mi casa todo el oro nuevo.

El pájaro de oro se ha evadido
por un rayo de sol de la mañana

Sobre las blancas
baldosas del paño brilla,
llena de oro fino, el agua.

Mañana dorada para sus ojos

Envuelto en en la aurea coraza del sol
..."es más dorada mi alma

El manto de oro bajo el cielo amado
protege el ansia maternal.

La quietud del lírico momento
se diluye en el oro más lejano
que no acabó de hilar el sol que ha muerto...

Las citas podrían ser interminables. Pero notemos que *el oro* de estos versos *no es oro triunfal*, sino oro pálido y diluido, oro lírico de alma, amari-

llo tenue de tenue melancolía impalpable, casi amarillo de cirio, amarillo de enfermo. En estos versos, sueltos, que he leído, no se habla de tristezas, pero tienen no sé qué encanto de cosa triste. La vida del poeta, enfermó, dolorido y pobre, destila amargura por los poros de sus versos. La vida del poeta nos da la clave hermenéutica de toda su obra.

AMARGURA

Por eso (por la amargura de su vida), el hilo amargo que enhebra los 54 poemas de "El lino de los sueños".

Por eso, su gesto agrio y pesimista, muy 98.

Por eso, su visión agónica de las tierras secas de Gran Canaria, también muy 98. La congoja de los campos áridos rima muy bien con el dolor del poeta.

Y por eso también su *obsesión de la muerte*. En la mitad por lo menos, de las 54 poesías que contiene "El lino de los sueños", aparece el tema de la muerte.

Y por eso también su hipercrítica amarga (*Crónicas de la ciudad y de la noche*).

Y por eso, su *anglofobia* (*Los ingleses de la Colonia*), el choque de sus versos y de su vida con los británicos de la isla, de alma aritmética y practicante, que le daban una paga y le exigían un trabajo que no era para él, Don Alonso Quesada, "profeso caballero de la noche":

Yo gano el pan de una infeliz manera,
porque yo no nací para estas cosas:
hago unas sumas y unas reducciones;
y así me consideran y me pagan...(13)

Y por eso, el choque de su alma con aquel tenedor de libros "todo teneduría", que le dice compasivamente:

... Señor poeta, muchas nubes
para ganar con claridad la vida.

Y por eso, *su ironía* tan sangrienta a veces (véase *Un británico* o *El sábado...*), y tan distinta de los dos únicos rasgos irónicos de Tomás (Lib. I, 128 y Lib. II, 175).

AISLAMIENTO

Y por eso también su aislamiento, su triple visión de aislamiento: *la isla aislada, el mar aislante y su corazón también aislado.*

Y llegamos a la nota más personal de A. Quesada, *el aislamiento*, señalada, primero por Unamuno, y después por Valbuena; y adivinada, sin esfuerzo, por todo el que lea su obra.

Para Tomás el mar es puerto, barco, camino; para Quesada el mar es barrera, obstáculo; el mar de Quesada siempre tiene horizonte: "La raya negra del horizonte marino corta el mar como una herida", (*La Umbría*). Y su misma alma, "sobre el mar ¡blanca!" es como "el velero que no pasa jamás el horizonte". (129).

Y así, aquel mar de Tomás, bullicioso de trajín marineroy y de habla cosmopolita, se hace en Quesada un mar de silencio: "El mar, con un sueño de siglos, no amenaza ni brama en la bahía. Parece guardar silencioso las montañas". (*La Umbría*).

Serenamente el mar viene a mi alma. (14)

El chapoteo del agua se diluye en el silencio

(*La Umbría*)

El silencio... ha salido
del fondo de este mar, solemnemente,
como un hondo secreto... (30)

Y este mar así, silencioso, callado, "como un hondo secreto", tan parecido al alma silenciosa del poeta, es su mejor amigo y confidente. El poeta tiene para su mar confidencias de hermano:

Oh, no morir ahora, madre mía...

Poder ver:

esta sagrada claridad del alba
sobre mi mar atlántica. (128)

Hermano mar, he vuelto... ¡tantos días
de soledad en el hogar enfermo!
¡Qué lentitud la de las horas! Este
reloj del comedor ¡tan viejo! apenas
andaba, y luego el vaso del remedio
sobre la mesa sin vaciarse nunca...
¿Cómo estará mi mar?... Y tus rumores
llegaron a mi lecho suplicantes,
y el infinito de tu azul sonoro
tenaz me reclamó... ¡Mas no podía,
que el corazón andaba por senderos
remotos, en un viaje aventurado,
y tuve miedo, hermano mar, de hallarme
cerca de la llanura subterránea... (138)

En el prólogo de "El lino de los sueños" es-
cribe Unamuno: "Estos cantos te vienen, lector, de una
isla y de un corazón que es también, a su modo, una
isla". Efectivamente: el corazón de Alonso *es una is-
la dentro de su isla* (que es estar dos veces aislado).
Corazón solitario que, cargado con su angustia, vaga
por el silencio de la isla aislada:

Yo cogeré mi corazón de mozo
y con él vagaré por el silencio;
y por matar el tedio de mis horas
lo iré, como una rosa, deshaciendo... (32)

Lo irá deshaciendo como una rosa, o lo envol-
verá en sombras de noche:

Sobre la arena de la playa aguarda
mi corazón la sombra que lo envuelva. (14)

O buscará, dentro del pecho, tembloroso de
miedo, el más hondo escondrijo:

El pobre corazón tiembla, y parece
que busca otro rincón dentro del pecho,
otro rincón más hondo en que ocultarse... (24)

Tan hondo, tan escondido, tan aislado del mun-
do, de la isla y de sí mismo, que, en la amplitud de
la noche, el mismo poeta no sabrá en donde lo ha es-
condido, y gritará con angustia:

¡Para tener mi corazón ahora
y lanzarlo a los cielos! (44)

Y nada más, señores. Estas son las notas que
quería decirles esta tarde sobre Tomás Morales y Alon-
so Quesada.

Lo canario en la literatura extrainsular

La lección de esta tarde (de tipo completamente distinto a mis dos primeras lecciones) tiene por objeto sólo presentaros unos cuantos hechos literarios extrainsulares, españoles o extranjeros, referentes a Canarias. Sólo unos cuantos hechos, los que me han parecido de más interés y trascendencia, ordenados cronológicamente desde el s. XVI al s. XX. En mis primeras lecciones traté de encuadrar la Literatura canaria en el marco de las literaturas española y universal, haciendo de paso alguna observación sobre lo específicamente canario. Esta tercera lección es algo así como el eco canario (hombres, hechos, cosas) en la Literatura extrainsular.

EL PADRE ANCHIETA

En el s. XVI nos encontramos ante el caso rarísimo de un autor canario que escribe casi toda su obra en tierra y en lengua extranjera. Es el caso del jesuita canario P. José de Anchieta, que posiblemente veremos algún día en los altares. Ausente de Canarias y de España desde los 15 años y educado en Coimbra, residió en el Brasil durante 44 años, desde los 20 hasta los 64 en que murió (1597, 17 años después de la anexión de Portugal y el Brasil por Felipe II). Prescindiendo de su vida apostólica que llena todo un periodo de la historia misional del Brasil, nos concretaremos a su obra literaria, que es la que nos interesa en esta lección. El P. Anchieta escribió en portugués, en tupí (lengua indígena del Brasil) y en latín y español. Hagamos constar que en toda su producción hay siempre una intención misionera, porque Anchieta es, antes que nada, el Apóstol del Brasil.¹

Su abundante producción lírica y dramática en lengua portuguesa es de tal trascendencia que difícilmente podría hacerse la H. de la Lit. brasileña sin contar con el escritor canario. No se ha subrayado bastante este hecho de un canario, escritor trascendente en una literatura extranjera.

No menos importancia literaria y científica tiene su obra en lengua tímica. Porque el P. Anchieta estudió con tal intensidad el tupí, que, no sólo escribió en esta lengua numerosas poesías y varias comedias, sino también un *diccionario* y una valiosísima *Gramática*. Para que os déis cuenta de la importancia científica de esta Gramática, baste decir que ha sido traducida varias veces al latín; al inglés en 1818, al alemán en 1874, e impresa en edición facsímil en Leipzig el año 1876..

Aunque menos importante para el objeto de esta lección, podemos aludir también a sus trabajos en lengua latina. De su obra latina se conservan dos poemas: *Carmen de B. Virgine María* y *Horae Inmacula-*

1 Vid. MILLARES CARLO, op. cit., págs. 69-86.

tissimae Conceptionis Virginis Mariae. El 1º, en versos dísticos (5767 versos); el 2º, en versos sáficos. Los dos poemas han sido reeditados en 1887 por el Seminario Conciliar de Tenerife, y el 2º fue traducido al Euskera en 1883 por José de Arana en el mismo verso sáfico. Uno y otro revelan la gran formación humanística del "canario de Coimbra". Será necesario llegar al s. XIX para encontrar en D. Graciliano Afonso otro humanista canario que pueda hombrearse con el P. Anchieta.

LOPE DE VEGA

No menos interesante es ver cómo un tema canario (la conquista, p. e., de las Islas) tiene un eco precioso en el gran Lope de Vega. Lope dedica dos de sus comedias al tema de la conquista de Canarias: *San Diego de Alcalá* y *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*. La visión que tiene Lope de Canarias está llena de elementos fantásticos. Lope a pesar de Antonio de Viana, no conoció bien las Canarias. Andrés de Lorenzo-Cáceres en un trabajo publicado en el número VI de la revista "El Museo Canario", hace notar cómo Lope "añade rosas a las flores (de Canarias), ruiseñores y olopéndoras a sus pájaros, ciervos a sus animales, vacas y toros a sus ganados, caña de azúcar (estamos al tiempo en que se conquista la isla) a sus cultivos, manzanos a sus árboles; Lope pone arcos y flechas en las manos de los naturales y les hace hablar de perlas y diamantes. Lope confunde un poco a los guanches con los indios: un pasaje de su comedia (Los guanches de Tenerife) señala un sacrificio de vidas humanas, desconocido en las costumbres aborígenes". Rosas, ruiseñores, oropéndolas, ciervos, vacas y toros, perlas y diamantes, arcos y flechas y sacrificios humanos son pura fantasía de Lope.

Analicemos separadamente las dos comedias. En "San Diego de Alcalá" sólo dos cuadros del 2º acto tienen por escenario las islas: uno, breve, Fuerteventura; otro, más extenso, Gran Canaria. De Fuerteventura parte una expedición para Gran Canaria, mitad

militar, mitad misionera. Uno de los misioneros es San Diego. Apenas ponen pie en Gran Canaria, los expedicionarios son atacados por los indígenas que llevan la ventaja en la lucha. Tratan los españoles de reembarcar. Hay un forcejeo rápido con San Diego que quiere quedarse solo en Gran Canaria para morir mártir. Y, al fin, vuelven todos a Fuerteventura.

En realidad, la expedición no es sino un pretexto de Lope para poder llevar a la escena un cuadro exótico de música y color, tan del agrado de su público; un pretexto para poder desbordar su fantasía en una fiesta extraña de indígenas de Gran Canaria, y también para poder huir la acción principal de la comedia ensartando en ella los amores de Tanildo con la reina de Gran Canaria, Clarista. Esta fuga lateral de la intriga central de la comedia y el elemento exótico popular son muy característicos en el teatro de Lope. La fantasía de Lope rebosa en estos versos, hermosamente estructurados, con que Tanildo trata de granjearse el amor de Clarista, la reina de Gran Canaria, que aparece en escena coronada de plumas y armada de arco y flechas:

A darte en aras me obligo
dos mil plumas de colores
que no se han visto mejores
cuando se arrebola el cielo
o se asoma a ver el suelo
el sol a sus corredores.

Daréte otras tantas pieles
que en blandura y hermosura
compiten con la blancura
que ver en la espuma sueles.

Diez tocados con joyeles
de inestimable valor
donde la costa y labor
vale más que los diamantes,
con ser ellos semejantes
con el planeta mayor.
Una cama te daré
labrada en boj de tal modo
que se ve pintado todo
cuantos en las islas se ve,
... ..

Pero no para aquí la fantasía de Lope. Y, con todo el dinamismo que él sabe poner en su teatro, nos presenta una fiesta indígena en que los isleños de Gran Canaria cantan y bailan *el canario* con la siguiente letra:

Canaria lira,
Lilirim fa;
Que todo lo vence
amar y callar.

En la Gran Canaria,
isla de este mar,
que los españoles
quieren conquistar
para el rey Enrique
que en Castilla está,
nacen hombres fuertes
que la guardarán.
... ..
Canaria lira,
Lilirim fa;
Que todo lo vence
amar y callar.

Y en una de las estrofas del canto, la inventiva de Lope se desata hasta suponer ansias imperiales en los canarios. Los indígenas hablan a coro de conquistar España y de mezclar su sangre con la sangre española para, las dos juntas, dominar los demás pueblos:

¡Viva nuestra Reina
mil siglos y más!
Dele el sol esposo
de hermosura igual;
amor, tales hijos,
que pasando el mar
conquisten a España
sin quedarse allá;
y sus bellas hembras
nos traigan acá
para que la sangre
que en Canaria está
juntándose a España
pueda sujetar
desde el indio negro
al blanco alemán.

Canaria lira
Lilirum fa;
Que todo lo vence
amar y callar.
... ..

La llegada de la expedición de Fuerteventura interrumpe la fiesta.

La otra comedia de Lope, "Los guanches de Tenerife y Conquista de Canaria", tiene por asunto la conquista de Tenerife. Toda la comedia se desarrolla en esta isla. La expedición parte ahora de Gran Canaria al mando de D. Alonso de Lugo, y la conquista se emprende al grito de "¡San Miguel y cierra, España!" Sigue desbordada la fantasía de Lope que ve a los guanches como *bárbaros gigantes* que "derrriban un toro asido por los cuernos" o esgrimen como si fueran espadas, un fresno o un pino. Lope pone en boca de Manil los siguientes versos:

Hallaréis hombres gigantes
que se comerán un toro
y se beberán dos mares;
y machacarán de un golpe,
con un cepejón de un sauce,
diez o doce de vosotros.

Y en otro lugar añade el mismo Manil:

Pelearé con toda España
y me tragaré sus mares."

Y otro canario, Siley, dirá:

"Ved cómo soy, yo soy aquel gigante
que en beberse la mar seré bastante.

(Tres veces pone Lope en boca de los guanches lo de *beberse o tragarse los mares* como signo de barbarie).

Y el Capitán Castillo hablará de los

...bárbaros isleños
que adoran, tratan y hablan
con los diablos del infierno....

Pero lo que flota bien claro sobre toda la co-

media es la espiritualidad de la empresa. Los guanches se extrañan del empeño de los españoles en conquistar una isla que no tiene plata ni oro; así Siley hablará de

"Bencomo, Rey de esta isla,
y Rey sin oro ni plata,
sin aparato y grandeza,
sin palacios y sin guardas;
hombre que, como nosotros,
por esos prados repasta
cabras monteses y ovejas
silvestres, toros y vacas.

Y el mismo Rey Bencomo dirá extrañado:

¿Qué tengo yo que de su gusto sea?
¿Qué riquezas me ven, qué plata y oro?

Pues si toda mi riqueza
es dos limpios caracoles,
¿a qué vienen españoles
a conquistar mi pobreza?

Pero Lope, el Poeta de España, dejará bien claro el ideal de la conquista, afirmando por boca de Alonso de Lugo:

Plata y oro "no lo busco".

Y el mismo Alonso de Lugo mandará a decir a Bencomo estas palabras que resumen el programa de la empresa, ni más ni menos que lo que hoy llamamos la Hispanidad:

Que yo no vengo a sus islas
ni por oro ni por plata.
Vengo a obedecer no más
lo que mis Reyes me mandan,
que reduciros desean
a la ley de Cristo santa.
A Fernando y a Isabel,
que así mis Reyes se llaman,
no obliga humano interés,
obliga piedad cristiana.

Estos dos versos finales, síntesis de toda una política y nota específica de toda una historia, deberán grabarse con caracteres muy visibles en todas las

cátedras de H. de España de las Islas Canarias, para que lo aprendan bien los alumnos y no lo olviden los profesores. Y, tal vez, también fuera de las Cátedras:

No obliga humano interés,
obliga piedad cristiana.

En esta comedia interviene dos veces el elemento sobrenatural: 1º, la aparición de San Miguel Arcángel, con la espada desnuda, ordenando a Bencomo que rinda la isla; 2º, la aparición interesantísima, de la V. de la Candelaria: El Capitán Castillo, prisionero de los guanches, promete matrimonio a la princesa Dácil. En la soledad del campo, sirve de testigo una roca. Pero Castillo logra evadirse, pasándose al ejército castellano, y, al rendirse los guanches, niega su promesa. En presencia de los ejércitos español y guanche, Dácil, herida en su honor, interroga como testigo a la roca, que se parte en dos, apareciendo la V. de la Candelaria que atestigua la verdad de la promesa. Este final es un eslabón más de aquella leyenda piadosa que empieza en España con "La deuda pagada" de Berceo y termina en Zorrilla con "A buen juez, mejor testigo". Menéndez Pelayo ha señalado la relación entre Lope y Zorrilla.

Tampoco podía faltar en esta comedia el elemento popular tan característico de Lope. Como en "San Digo de Alcalá", Lope nos presenta también en "Los guanches de Tenerife" una escena vistosa de canto y danza. Y, lo mismo que en Gran Canaria, la fiesta es interrumpida por la llegada de los españoles. La letra de este *baile canario* que explota Lope con gran habilidad, es la siguiente:

Españoles bríos,
mirar y matar;
volveréis vencidos:
fan, falalán.

Vino a las Canarias
por el rey Don Juan,
con lucida armada
un gran Capitán.
Puso gente en tierra,
salió de la mar,

tomó cuatro islas;
por el rey están
Lanzarote, el Hierro,
y luego se da
la Fuerte Ventura,
en el nombre más.

Españoles bríos,
mirar y matar;
moriréis vencidos:
fan, falalán.

Según Antonio de Viana, en quien se inspiró Lope para esta comedia, este baile se hacía al son de tres calabazas secas con algunas piedrecitas dentro, un tamborín de drago, una flauta de caña, cuatro gaitas de "cañutos de cebada" y un ronco son hecho con la boca. Lorenzo-Cáceres recuerda que en Cervantes y en Shakespeare también se canta y baila *el canario*

No menos importancia tienen para nosotros los 80 versos que en la Dragontea dedica Lope al ataque de Drake a Gran Canaria. La Dragontea tiene por asunto la lucha heroica de España contra la piratería oficial de Inglaterra: uno de los episodios de la lucha secular de Inglaterra por destrozar y arruinar, en provecho propio, el imperio de España. "Dos cosas, dice Lope, me han obligado a escribir este libro...: la primera, que no cubriese el olvido tan importante victoria; y la segunda, que descubriese el desengaño lo que ignoraba el vulgo, que tuvo a Francisco Drake en tal predicamento, siendo la verdad que *no tomó grano de oro que no le costase mucha sangre*. Del ataque a Gran Canaria podemos decir que *no tomó grano de oro y sí le costó mucha sangre*. Lope exalta sin regateos el heroísmo de los canarios, vencedores de Inglaterra. Frente a la ciudad de Las Palmas, la armada inglesa se extiende en forma de media luna:

Su armada en luna extiende, porque arriba
desde la fortaleza al baluarte,
en cuya lengua de la mar recibe
daño cruel por una y otra parte.
Con gente veinte lanchas apercibe,
y a la ciudad apercebida parte,
donde ochocientos hombres le esperaban
con salva, en que su gente condenaban.

Eran arcabuceros y piqueros,
y jinetes de costa valerosos.
Cuarenta ingleses matan los primeros,
retirando los otros temerosos.
Conocidos del puerto sus aceros
y los pasos del puerto peligrosos,
volvió la espalda e hizo a la vela,
que allí no le valió fuerza o cautela.

Pero, rechazados en Las Palmas, los ingleses
tratan de hacer aguada en Melenara. Atacados de nuevo,
tienen que reembarcar, no llevando precisamente
agua:

Cinco leguas corrió más adelante,
mas no hay remedio aunque la isla ciña,
para sus pretensiones importante,
por más que sus montañas escudriña.
Determinase hacer agua bastante,
y veinte ingleses pone en la campiña
que llaman los isleños Melenara,
pero vendióse el agua allí muy cara.

Que ciertos ganaderos que a sus dueños
guardaron más el agua que las reses,
ya con tejidas hondas, ya con leños,
como troncos de pinos o cipreses
prueban los brazos rústicos isleños
en los soldados míseros ingleses,
como ministros de la yunque en fragua,
haciéndoles llevar sangre por agua.

Lope se regusta en describir como los isleños
destrozan materialmente a los ingleses desembarcados:

Hinchan los nervios de los fuertes brazos,
y con rústica voz escaramuzan;
dividiendo los cuerpos en pedazos,
las piernas quiebran y las caras cruzan.
Al que por su desdicha viene a brazos,
crujiéndole los huesos desmenuzan,
y allí se vio que al fin de tantos robos
mueren a manos del pastor los lobos.

Como suele quedar después que ha sido
acabada la fiesta de los toros
éste desjarretado, aquél tendido,
vertiendo sangre los abiertos poros,

así en el campo, el escuadrón herido
miraba al vencedor riendo a coros,
porque de veinte, los catorce tienden,
y de seis que quedaban, los tres prenden.

... ..

El Drake entonces de coraje ciego,
no le sonando muy alegre y tierno
de los canarios el presente canto,
arrójase a la mar, trocado en llanto.

CAÑIZARES

El la 1ª mitad del s. XVIII, el nombre de Canarias vuelve otra vez a los teatros madrileños. Don José de Cañizares, dramaturgo rezagado de la escuela de Calderón, escribió la valiosa comedia *El pícarillo en España, Señor de la Gran Canaria*. La comedia es, sin duda, la mejor de Cañizares, y, en algún aspecto, puede compararse con las buenas de Lope. Toda ella se desarrolla en la Corte y campamento del Rey D. Juan II. Su asunto es el siguiente:

Federico Bracamonte, de la familia del Almirante de Francia Mosen Rubín de Bracamonte, tío de Juan de Bethencourt, firmó, siendo niño, obligado por su padre, la cesión de las Islas Canarias al Rey de Portugal. Esta cesión motivó guerras entre Castilla y Portugal. Ya adulto y arrepentido de lo hecho, Federico Bracamonte embarca para Castilla, disfrazado de pícaro, para ganar y pedir el perdón al Rey D. Juan II. El Rey está en guerra con el Infante Don Enrique. Federico Bracamonte, el Pícaro, interviene en ella, con tal suerte que salva varias veces la vida al Rey y a D. Alvaro de Luna. Logra así el afecto y la confianza de la Corte. El Rey recibe pliegos secretos de Canaria, dándole cuenta de que Federico Bracamonte estaba en España. Don Alvaro de Luna hace publicar por todo el reino una orden de indulto a quién entregue a Bracamonte, y el Rey encarga al mismo Bracamonte, como persona de su mayor confianza de su busca. Cuando Bracamonte está seguro del perdón, se presenta al Rey y declara, ante la Corte asombrada, que él es Federico Bracamonte y que se entrega para que

recaiga en él el indulto prometido por D. Alvaro de Luna a quién lo encontrara:

Aunque me ve Picarillo en España,
soy Señor de la Gran Canaria.

El Rey le concede el perdón y le confirma en el Señorío de la isla.

GOETHE

Ya aludí en mi 1ª lección al canario D. José Clavijo y Fajardo, nacido en Teguiise de Lanzarote, afrancesado y enciclopedista, que contribuyó con Moratín a la prohibición de los Autos Sacramentales. Pero no es esto precisamente lo que nos interesa en esta lección, sino un episodio de su vida que hizo al escritor canario *protagonista de cinco dramas extranjeros*. Clavijo y Fajardo hizo amores, primero en Paris y después en Madrid, con una hermana de Agustín Carón Beaumarchais, secretario del rey de Francia Luis XV. Varias veces se acuerda la boda, y otras tantas veces se aplaza el cumplimiento de la palabra empeñada. Beaumarchais, ofendido en su honor, viene a Madrid y se venga de Clavijo consiguiendo su expulsión del Archivo Real y de la Corte. Su hermana, despechada, entra en un convento. Hasta aquí la historia. Pero la historia se hace cinco veces distinta en los cinco dramas extranjeros. Yo he escogido para esta lección el *Clavijo* de Goethe, por ser el que he tenido más a mano y por lo que significa para nosotros que un canario haya sido llevado a la escena por el gran Goethe. En el drama de Goethe, Beaumarchais se presenta inesperadamente en Madrid y visita a Clavijo en su misma casa. "Lo primero es (le exige) que declare V. por escrito, de su puño y letra, voluntariamente, con las puertas abiertas, en presencia de sus criados, que es V. un hombre abominable, que sin el menor motivo ha engañado, burlado y humillado a mi hermana. Con esta declaración voy a Aranjuez, donde reside nuestro embajador; se la muestro, la hago imprimir, y, pasado mañana, todo Madrid está inundado de ejemplares. Tengo aquí amigos poderosos, tengo tiem-

po y dinero, y todo lo he de emplear en perseguir a usted con toda suerte de crueldades, hasta que mi hermana deponga su enojo, se de por satisfecha y ella misma le defienda a usted".

Clavijo, lleno de miedo y arrepentido, al parecer, de su conducta, escribe y firma la declaración; pero con la condición de que Beaumarchais no use de ella sino en el caso de que su hermana no le perdone y acepte en matrimonio. Efectivamente, Clavijo visita a María que le perdona, y Beaumarchais rompe la declaración en su presencia, entregándosela hecha pedazos. Pero, a los pocos días, Clavijo, repuesto del susto, traiciona de nuevo la palabra empeñada, y, lo que es más grave, denuncia a Beaumarchais por "haber entrado en su casa con nombre supuesto, haberle amenazado con una pistola estando él en la cama y haberle obligado a firmar una vergonzosa declaración". Beaumarchais está a punto de caer en la cárcel, si no se aleja rápidamente de España, y María, su hermana, destrozada de dolor, muere trágicamente de un colapso. Pero la noche del entierro, sin saberlo, Clavijo se encuentra con el cortejo fúnebre, y, comprendiendo toda la maldad de su proceder, para la comitiva, hace bajar el ataúd y se abraza del cadáver. Beaumarchais lo reconoce y le hunde el acero en el pecho. Clavijo, herido de muerte, le responde: "Gracias, hermano. Tú nos desposas". Y, moribundo ya, en un último esfuerzo, le grita: "Sálvate, insensato, sálvate antes que rompa el día. Dios, que te ha traído aquí como vengador, te acompañe. ¡Perdóname!" Beaumarchais le contesta: "¡Muere! ¡Yo te perdono!" Y Clavijo exhala el último aliento enlazando su mano con la mano muerta de María.

Así termina el drama de Goethe. Este final se relaciona, sin duda, con el final de "El casamiento en la muerte" de Lope de Vega. Pero lo curioso es que, mientras Clavijo moría así, tan románticamente, en los teatros de Alemania, el verdadero Don José Clavijo y Fajardo, sin enterarse de nada, paseaba tranquilamente por las calles de Madrid y seguía publicando "El pensador".

UNAMUNO

Lugar destacado en esta selección bibliográfica de hechos literarios extrainsulares referentes a Canarias, ocupa Don Miguel de Unamuno. Su visión de las Canarias es, en algunos aspectos, la más exacta. Pueden estudiarse las relaciones de Unamuno con Canarias a través de sus obras: *Por tierras de España y Portugal*, *El romancero del destierro*, *De Fuerteventura a París*, *Cómo se hace una novela*, *Sombras de sueño*, el Prólogo a "El lino de los sueños" y las notas que escribió para su amigo de Puerto de Cabras Don Ramón Castañeira.

Limitándonos hoy a la visión unamunesca del paisaje de las islas, diremos que Unamuno distingue perfectamente en Gran Canaria la isla árida y seca y la isla verde y blanda de que os hablaba en mi primera lección. Claro que Unamuno prefiere el paisaje seco, telúrico, de las cumbres de Gran Canaria, espinazo sin carne de la isla, tierra quemante, "negras tierras calcinadas. Tierras de fuego "Está esto más acorde con su espíritu del 98:

"Lo interesante aquí, en esta isla de Gran Canaria, (escribe en "Por tierras de España y Portugal") está en el interior, está en las dos grandes calderas de este enorme volcán apagado hace siglos".

"El espectáculo es imponente (dirá ante el paisaje de Tejeda). Todas aquellas negras murallas de la gran caldera, con sus crestas que parecen almenadas, con sus roques enhiestos, ofrecen el aspecto de una visión dantesca. No otra cosa pueden ser las calderas del infierno, que visitó el florentino. Es una tremenda conmoción de las entrañas de la tierra; parece todo aquello una tempestad petrificada, pero una tempestad de fuego, de lava, más que de agua".

En Artenara, más que la naturaleza misma, más que el paisaje geológico, descarnado, deshumanizado, le interesa a Unamuno el elemento humano, en fusión extraña con el paisaje. El paisaje de Artenara es para Unamuno *El pueblo y el hombre*: aquél "pueblo de cuevas colgadas de los derrumbaderos sobre el abismo", "aquél formidable retiro" y aquél "catalán

que llegó a este retiro, hace 30 años, desde la riente plana de Vich, se casó con una de las hijas de las cuevas, y allí se quedó a ganarse y gastarse la vida frente a las convulsas rocas. ¡Treinta años en aquel destierro!... ¡Toda una vida! Y a todo el que por aquellas abruptas soledades pasa le atiende y le agasaja D. Segismundo, que así se llama, como el héroe de "La vida es sueño". Y que sueño el de la vida sobre aquel abismo pétreo".

Pero no falta en Unamuno la captación de la estampa verde de la isla: los Tilos, Osorio, Terror... "Si no fuese por la palmera, este árbol litúrgico que parece un gran cirio de quieta llama verde, si no fuese por los plátanos, si no fuese por otras plantas tropicales, esto recordaría, a veces, Galicia".

Pero en donde de verdad hinca Unamuno la reja del espíritu es en el paisaje de Fuerteventura. Sólo Unamuno podía descubrir y definir el estilo de Fuerteventura: "Esta isla tiene un *estilo esquelético*. Esquelética es su tierra, estas ruinas de volcanes que son sus montañas, a modo de corcovas de camellos, las montañas de esta isla acamellada, esqueléticos son sus camellos, que acusan su osamenta vigorosa; esquelética es la aulaga, el pobre tojo que reviste estos pedregales, esa mata que es toda ella espumas y flores, sin hojarasca alguna, escueta, enjuta, ósea; esquelético es el tarajal, este mustio tamarindo que sacude al viento su mezquino y lacio y gris follaje; esquelética es también la pella de gofio, de harina de trigo tostado, ese gofio que es como esqueleto de pan; esqueléticas son las casas, estas casas sin tejados, de desnudos mampuestos muchas de ellas... Y toda esta solemne desnudez ósea es autobiográfica. Con esta desnudez, Fuerteventura describe su propia vida, se describe a sí misma".

Sólo Unamuno, repito, podía descubrir y definir el estilo esquelético de una esquelética isla. ¿Qué es, al fin, la obra toda de Unamuno sino un esfuerzo ininterrumpido por buscar el esqueleto, el hueso, la médula, la sustancia de las cosas?

Angel Valbuena cree que Unamuno, el Unamuno de la post-dictadura, debe no poco a su estancia en



Canarias; y ha anunciado un ensayo sobre posibles influencias de Canarias sobre Unamuno. Por lo pronto, el mismo Unamuno confiesa que es en Fuerteventura donde llegó "a conocer a la mar", donde "sorbió su alma y su doctrina". "Y eso que nací y me crié cerca de la mar".

Como véis, sólo cinco nombres (Anchieta, Lope, Cañizares, Goethe y Unamuno) han llenado esta lección. La lista está incompleta e incompleto el aspecto estudiado de los cinco. Dejo el camino abierto para los que quieran escribir el grueso volumen que necesitaría este tema.

**MAS SOBRE
TOMAS MORALES**

"Hay escritores, ha dicho Dámaso Alonso, a los que admiramos sin amarlos: frías perfecciones externas, que se nos quedan objetivas y lejanas. Pero hay otros, de cuya prosa, de cuyos versos, salen humanos, cálidos efluvios casi materiales, que poco a poco nos rodean y nos prenden. Y ya el libro tiene dos funciones que sobre nuestra sensibilidad entrecruzadamente actúan: si por un lado es aislada criatura de arte, por otro es como nexo o puente, atravesado de indestructibles hilos cordiales que para siempre ligan el lector al autor".¹

Y este es el caso de nuestro Tomás Morales. ¿Qué tenían de entrañable *Las Rosas de Hércules* que así nos vinculaban a su autor? ¿Qué nexos nos ligaron tan fuertemente al cantor del Atlántico? Porque lo cierto es que ningún otro libro de versos ha vuelto a tener en nuestra juventud insular tan unánime y entusiasta acogida. Cuando en 1919 apareció el segundo libro de *Las Rosas* la popularidad de Tomás Morales llegó a ser enorme. Y cuando, dos años más tarde, en 1921, acaeció su muerte, toda la Isla se estremeció como en una catástrofe de familia.

Lo recuerdo perfectamente. Cuando salieron *Las Rosas* era yo todavía un muchacho. El internado

1 DAMASO ALONSO: *Ensayos sobre poesía española*. Revista de Occidente. Madrid, 1944, pág. 305.

del viejo caserón de la calle del Doctor Chil, entonces Universidad Pontificia de Canarias, con su alto prestigio de muros, de clausura y de latines, nos aislaba un poco o un mucho del resto de la ciudad. Pero aquel aislamiento tenía también sus quiebras y postigos. Y el postigo en esta ocasión fue ¡quién lo dijera! nada menos que la misma biblioteca rectoral. Allí, en aquel lugar prohibido, pero tan al alcance de la mano, estaban *Las Rosas de Hércules*, frescas todavía, como una tentación. Y decidimos llegar a ellas como fuera. Vigilando las ausencias del Rector, montando guardia en los puntos estratégicos, poco a poco, fuimos leyendo y copiando versos y estrofas que después aprendíamos de memoria. Y así un día y otro día, hasta que un buen amigo, admirador indulgente de mis tempranas flaquezas literarias, me dejó como olvidado contrabando, entre gruesos volúmenes de sutiles prosas escolásticas, el inmenso regalo de un ejemplar, que valía entonces nada menos que seis pesetas.

Es una anécdota minúscula, si queréis, de inocente picaresca infantil, intrascendente; pero que explica hasta dónde se habían hincado las raíces de la ansiedad, del entusiasmo, de la cálida admiración, en torno a un libro de versos y en torno a un poeta. No hago sino anotar el hecho, ya que no es mi propósito, en este momento, desentrañar el porqué de este suceso en nuestra pequeña y menuda historia literaria. Aquí, y ahora, sólo me interesan *Las Rosas* como "aislada criatura de arte". A lo mucho que se ha dicho sobre Tomás Morales quiero añadir, como fruto de una última lectura de *Las Rosas*, un conjunto de notas y sugerencias, pacientemente ordenadas, que acaso pudieran contribuir a una visión más completa de nuestro poeta mayor.

Para mejor entendernos, recordemos que en *Las Rosas de Hércules* hay que separar bien dos épocas que responden casi exactamente, con pocas excepciones, a los dos libros de la edición príncipe de esta obra.²

2 Véase: *Tres lecciones de Literatura Canaria*.

LA LUZ

No se ha reparado bien, que yo sepa, en la dual actitud de Morales ante la "luz". Se ha hablado, si, de su poesía "luminosa", "colorista", "ardiente". Pero no se ha hecho un análisis minucioso de su doble postura ante ese elemento de arte, ante ese poético ingrediente que es la luz. Y esta doble manera de ver la luz se corresponde exactamente con las dos épocas de *Las Rosas*.³

En la primera época predomina la tenue luz de crepúsculo, la suave estampa umbrosa, el sol con sordina, el oro otoñal. Todavía no se ha embriagado Morales de la plena luz del sol. Prefiere la noche al día, la claridad lunar al mediodía radiante, el paisaje de otoño al fulgor del estío, el crepúsculo cadente a la ancha luz cenital.

Es la época de "la umbría misteriosa del jardín" (Lib. I, 72), "la penumbra quieta" (I, 91), "el parral umbroso" (I, 41), "la dulzura del crepúsculo soñador y romántico" (I, 50), "el silencio de la puesta solar" (I, 115), "los vesperales oros" (I, 135), "las tardes de otoño" (I, 58 y 65), "la claridad cernida" (I, 50) y "el tibio halago del sol" (I, 121). Y es también la época de los sonetos marinos. Porque esta predilección por la luz suave y mansa, casi de terciopelo, esta evasión del poeta de la enérgica luz del sol, es también evidente en los sonetos de los *Poemas del Mar*. De los trece sonetos marineros, sólo uno, el soneto VIII nos da una estampa de mediodía, "bajo el sol cenital". De los demás, siete son estampas nocturnas (I, IV, VII, XI, XIII, XIV y XVI), cuatro vesperales (II, III, V y XV) y uno del amanecer (XII).

Y lo mismo confirma su decidida preferencia por la luna. Mientras en la segunda época la nombrará sólo tres veces (II, 29, 72 y 143), en esta primera aparece por lo menos diecisiete:

³ Todas las citas de *Las Rosas de Hércules* están hechas sobre la edición príncipe, Madrid, 1919 y 1922.

La luna que esta noche brilla más transparente,
parece enamorada del silencio rural" (I, 43)

La estancia se ha llenado de claridad lunar;
y nosotros pensamos: es nuestra bien amada
la luna, que esta noche nos viene a consolar (I, 53)

Y con la luna ha vuelto la visión de mi hermana (I, 54)

Las noches del adriático, claras como la luna (I, 66)

El parque en luna bañado
está esta noche de fiesta (I, 71)

Cada cabello es un rayo
tembloroso de la luna (I, 72)

Una noche en que la luna se moría (I, 73)

Tus ojos miran los senderos vanos
que pinta el claro mar bajo la luna (I, 91)

El disco de la luna bajo el azul romántico (I, 107)

... tras los mástiles la luna pensativa,
en las inquietas hondas su plenitud dilata (I, 137)

Muy distinto es el tratamiento de la luz en la segunda época. No faltan, ciertamente, "la claridad muriente" (II, 24), "los regatos umbrosos" (I, 100), "el misterio de la neblina" (II, 29), "el temeroso brillo de las antorchas" (II, 96) y "la nebulosa madrugada otoñal" (II, 176). Pero hay un indudable desplazamiento del poeta hacia un mundo nuevo de luz. Es como si, de pronto, se le hubieran abierto los ojos a la entera luz del sol. El predominio de la luz radiante es aquí absoluto. A la suave luz de la luna ha sucedido la energía vital de los rayos solares, y los ocasos se han convertido en mediodías ardientes:

Pesaba el mediodía como un airón de fuego (I, 34)

Ardían las montañas como en un sacrificio (I, 34)

El sol incendiaba los enguinaldados pendones de guerra
(II, 21)

El sol rudo de estos climas vierte su roja irradiación
El solar mediodía (II; 143)
reverbera el añil de su fiesta (II, 161)

El padre Sol retoza,
robusto, semental (II, 75)

Mediodía: las puertas entornadas
en una perezosa oscuridad.
Fuera, el sol: avalancha desatada
sobre la actividad de la ciudad (II, 177)

Y es tan patente esta predilección del poeta por
la pujante y entera luz solar, que hasta en los amaneceres
y ocasos los rayos del sol se potencian e irritan
como flechas o puñales:

El día ha despertado
flechando en la solana (II, 75)

Helios, niño, duplica sus fueros
en la pompa de sus vestimentas (II, 152)

Aún quedan en la granja
sus últimos puñales.
Su irradiación naranja
rebota en los cristales (II, 79)

Y esta imagen de los rayos del sol, estimulantes,
hirientes como flechas, puñales o dardos, persiste
en los versos de esta época:

En el cenit magnífico, el Magno Ardor brillaba
fulminando en un rayo de paroxismo ardiente,
sobre el mar o la costa, la cabellera brava (I, 35)

El gran sol apolíneo loa
el milagro, con dardos de oro (II, 151)

Del calor estival los acontecimientos,
sobre las desnudeces del héroe, punzadores,
eran cual un enjambre de tábanos hambrientos (I, 34)

El sol en llamaradas rotundas, destilaba
su radiación actínica;
el monstruo la excitante caricia espoleaba
y el lomo azul fugaba
esquivando la acerba persecución lumínica. (II, 46)

LOS COLORES

Otro elemento de arte en Tomás Morales es el "color". Como en la *Epístola a Néstor*, la poesía de Tomás es

una loca irrupción de amarillos,
y de azules y verdes y rojos (II, 154)

Su escala de colores, en orden descendente, de más a menos, es la que sigue: amarillo, 49 veces; rojo y blanco, 44; azul, 29; negro, 24; verde, 13, y gris, 7. Predominan el amarillo y el rojo, colores calientes, de fruta madura y de vida en plenitud, colores de reyes y cardenales, colores de rapsodas que se vestían de rojo para recitar la *Iliada* y de amarillo para la *Odisea*. Casi no existe el gris. Faltan los violetas y escasean los azules vagorosos, colores fríos y crepusculares, colores cadentes, juanramonianos, de horizontes lejanos y diluídos. Los azules de Morales son intensos, enérgicos, como en la pintura veneciana, azules limpios y tersos de cielo y de mar.

El rojo es el que se nos presenta con una más extensa variedad de sinónimos: rojo, escarlata, morado, sangre, incendio, fuego, lumbre, encarnado, rosa, rojizo, púrpura, grana, bermellón y bermejo: la "cruz escarlata de los capitanes", las "rojas banderas", los "pendones morados", la "aurora de fuego", los "ojos de lumbre", la "mar de sangre", las "pulpas bermejas de los frutales", el "bermellón solar"...

El amarillo se desdobra en dorado, áureo, rubio, oro, naranja, ambarino y lunar: el "oro estival", la "mazorca dorada", la "irradiación naranja", el "áureo solsticio de junio", el "lunar espectáculo de los cabellos de oro".

Y junto a los rojos y amarillos, el blanco, con sus variedades plata, nacarino, lácteo, lechoso, candéal, albo, nevado, nivoso y armiño. El *Brindis en la glorificación de un matemático* es, todo él, un poema de nítida y serena blancura:

Blanca vejez de armiño inmaculado,
serenidad de intelectual belleza,
conformidad perfecta con su estado

nos dice este varón que ha sublimado
la plata de la edad en su cabeza

... ..

Sonrisa de bondad sobre la espuma,
toda nevada, de su barba asoma;
su invierno se perfuma
con un sutil, primaveral aroma.

Y otra vez la insistencia en la blancura de su
cabeza:

y otros, en fin, que igualan la blancura
de sus melenas con la tuya, blanca.

Y, como perpetuando este homenaje de blancu-
ra:

¡Si tu nombre, señor, está marcado
con una piedra blanca en nuestra vida! *II,136-138)

En un solo poema: "blanca vejez", "armiño in-
maculado", "la plata de la edad", "la espuma, toda
nevada, de su barba", "el invierno de su cabeza", "la
blancura de sus melenas"...

Pero apenas hay desigualdad en la frecuencia
de colores en las dos épocas que hemos señalado. Des-
de el principio de su obra poética, Tomás Morales
tuvo siempre bien abiertos los ojos a todos los colores.
En toda su obra, como en la *Tarde en la selva*,

ilustró el arco iris con siete resplandores
la fugaz maravilla de sus siete colores (II,83)

O, como en la *Oda al Atlántico*,

en sus vidriadas minas quebraron sus colores
las siete iridiscentes lumbreras espectrales (II,42)

LAS FLORES

Las flores, como elemento poético, son escasas en la primera época de Tomás Morales. Algunas vez, jazmines (I, 72 y 78), nardos (I, 78), azucenas (I, 73) y limoneros en flor (I, 45). Las rosas casi no aparecen todavía sino como término de comparación, para exaltar las mejillas de una dama:

pues creyó que milagrosas
eran las mejillas rosas (I,90)

Y las mejillas rosadas
más rosadas que las rosas (I,90)

Tomás Morales no había pensado todavía, ni remotamente, en el definitivo título de su obra: *Las Rosas de Hércules*.⁴

En cambio, en la segunda época, cuando el poeta especifica las flores, triunfan plenamente las rosas como única flor que le interesa. Por verdadera excepción, sólo dos veces aparecen las amapolas: en la *Alegoría del Otoño* (II, 77) y, junto con las violetas, en la *Pastoral Romántica*, destinada ya a lo que hubiera sido su Libro III. En lo demás, siempre que se concretan las flores, surgen las rosas:

Con las rosas primeras del año te alfombré un camino
(II,68)

Todo el sendero está de rosas, todo el bosquejo está de
/trinos
y ayer surgió la Primavera de la floresta de un rosal
(II,99)

Las manos recortaron, pacientes, los rosales
y las rosas llenaron de luz los romanceros (II,99)

En el *Canto Inaugural* las rosas surgen a millares ante los ojos extáticos de Hércules:

⁴ Sin embargo, véase el soneto "A María" en Sebastián de la Nuez: *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, Santa Cruz de Tenerife, 1956, t. II, pág. 303, donde el poeta ya llama rosas a sus lirismos.

Corría un largo seto de silvestres rosales
... ..
Ante sus ojos se abren millares de corolas
esmaltando la bella frondación del follaje;
unas en sangre tintas como las amapolas,
otras de gamas breves y tonos apagados;
todas de ensueño, llenas de luz y de aureolas (I,36)

Frente a frente, en antítesis bella, Hércules y las rosas se miran fascinados, como dos símbolos contrarios:

Opuestos arquetipos de paz y de violencia:
las peregrinas rosas, floral aristocracia,
y el vástago de Júpiter, todo supervivencia.
¡Delicadeza y fuego, fragilidad y audacia:
los dos rosados vértices de la Sabiduría,
la conjunción suprema de la Fuerza y la Gracia! (I,37)

Y al fin triunfa la gracia sobre la fuerza, triunfan las rosas sobre el héroe. Hércules termina su hazaña "borracho de aromas",

sobre la oliente alfombra los músculos vencidos
y soñando su primer sueño de amor

bajo un cielo de Lacio y en un lecho de rosas (I,30)

Peronotienen colores las rosas de Tomás Morales. Sólo tres veces aparecen las rosas blancas (I, 79 y II, 112 y 158) y dos veces las rojas, "tintas en sangre" (I, 36) y "detonantes" (II, 74).

EL MAR EN CALMA

Indiscutiblemente, Tomás Morales es el gran poeta del mar. Los críticos han subrayado distintos aspectos o interpretaciones de este mar que llena una buena parte de su obra: el mar "mitológico", el mar "antropomorfo", el mar "destino", el mar "puerto". Yo quiero hacer notar aquí otra de sus características: el mar en calma, el mar en sosiego, el mar casi en quieta tranquilidad, frente a la mar dinámica y en tumulto, frente a la mar tempestuosa. No faltan, es verdad, las fieras tormentas, sobre todo en la primera época:

Y oyeron de las olas los rudos alborotos
golpear la cubierta con recia algarabía,
entre los crujimientos de los mástiles rotos
y las imprecaciones de la marinería (I,104)

O en el soneto IV :

En la playa, confusa, resonga la marea,
las olas acrecientan en el turbión su brío,
y hasta el medroso faro que lejos parpadea,
se acurruca en la niebla tiritando de frío (I,125)

Y aún en la época segunda no faltan algunos trazos de fiereza marina: "los lomos fieros del salvaje elemento" (II, 66), "el piélagos inseguro" (II, 61), "del mar sobre la hirviente espalda" (II, 62), "el fiero remolino" (II, 62); o aquel verso de *Britania Máxima*:

Fue un día en que el viento tronaba los mares con sus
/bataholas (II,20)

Pero el mar de Tomás Morales es esencialmente tranquilo y en calma. Es un mar en reposo, o tímidamente movido.

Así, en los sonetos de los *Poemas del Mar*:

El frío de los quietos mares escandinavos (I,117)

Noche pasada a bordo en la quietud del puerto (I,129)

Baten las olas lentas su canción marinera (I,131)

Hasta el viento parece que ha muerto en la bahía (I,133)

Estas ondas, antaño florecidas de estelas,
hoy murmuran apenas un quejumbroso halago (I,135)

Y, sobre todo, el primer soneto, al Puerto de Gran Canaria, todo él en calma, en una pasmosa serenidad movable: ⁵

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movable serenidad marina...

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
lento compás de remos en el confín perdido,
y el leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido...

Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados
las mortecinas luces de los barcos anclados,
brillando entre las ondas muertas de la bahía;

Y, de pronto, rasgando la calma, sosegado,
un cantar marinero, monótono y cansado,
vierte en la noche el dejo de su melancolía...

(I,107-108)

¿Y en la *Oda al Atlántico*? Parecía que aquí el "fuerte titán de hombres cerúleos" habría de desatar su fiereza salvaje y sus robustos bríos. El poeta comienza pintándonos un mar todavía sin vientos y sin olas, un mar larvado, silencioso, tremendamente quieto; tan prodigiosamente estático, tan primitivamente muerto, que todavía casi no es el mar:

Era el mar silencioso...
Diríase embriagado de olímpico reposo,
prisionero en el círculo que el horizonte cierra.
El viento no ondulaba la bruñida planicie,
y era su superficie
como un cristal inmenso afianzado en la tierra.
En lucha las enormes y opuestas energías,
las potencias caóticas, sustentaban bravías

⁵ Esta sensación de calma, en este soneto, ha sido glosada bellamente por Sebastián de la Nuez en su obra citada, t.II, páginas 198 y 199.

el equilibrio etéreo
-a la estática adicto y al Aquilón reacio-
en un inmensurable atletismo de espacio:
lo infinito del agua y el infinito aéreo ...

Así pasaron cientos de centurias iguales,
soledad y misterio...Las potencias rivales
sin abdicar un punto, mantenían su puesto
con su actitud de siglos y su forzado gesto.
Mas, de pronto"...

¿Qué sucede de pronto?

Mas de pronto, una noche claudican los puntales;
se anuncian cosas nuevas y sobrenaturales"(II,40-41)

Parece como si fueran a desatarse las "enormes y opuestas energías". Parece como si se fuera a romper en bravas tempestades aquel "inmensurable atletismo de espacio". Parece como si fueran a claudicar los puntales de los siglos en un inmenso cataclismo oceánico. Y, sin embargo:

Quedó el hechizo roto: las aguas se curvaron
flexiblemente y, raudas, en amoroso allego,
por toda la llanura gloriosa se buscaron
con langor de caricia y agilidad de juego (II,45)

Nada hay aquí violento y salvaje. Todo es suave y tranquilo: las aguas que se *curvan flexiblemente*, las aguas que se buscan con *amoroso allego*, las aguas que se encuentran con *langor de caricia*.

Y lo mismo sucede en el canto VIII:

¿Y el mar? Omnipresente,
se exaltaba en el júbilo de su vigor naciente,
en el festín radioso de la estival mañana,
retador e inconsciente con su barbarie sana.
Sintiendo sus enormes poderes dilatados,
desperezaba alegre, los flancos liberados...

Otra vez parece que el mar va a desatarse en un dinamismo bárbaro y colosal, en un desperezo de catástrofe. Pero la verdad es que, en el siguiente verso, termina

rizándose al entorno de emergentes bajíos (II,46)

LAS FIGURAS DE DICCIÓN

Digamos ahora algo sobre algunas externalidades del estilo de Tomás Morales, sobre las figuras de dicción o "elegancias", como las llama Hermosilla, las tan denostadas figuras de lenguaje. Sólo unos cuantos ejemplos que nos muestren hasta qué punto supo el poeta usar, con tino y con maestría, este magnífico recurso de la retórica tradicional.

Veamos, p. e., el grácil jugueteo de estos octosílabos, con polípote y doble aliteración, en que las vibrantes y labiales piruetean ágilmente sobre el rápido encabalgamiento de los versos:

Yo soy aquel rimador
que entre el amor y el amor
rimó, cantando, su vida" (I,89)

O estos otros, con doble polípote y doble aliteración, combinadas tan hábilmente que parece como si los fonemas *b* y *r* se buscaran o se huyeran por las esquinas de los versos:

El buscaba y rebuscaba,
ella miraba y reía;
y él buscando y ella riendo
se pasaron todo el día"(I,76)

O estos alejandrinos en que las palabras chirrían sobre los goznes de las erres:

Y el agrio resoplido de las roncas bocinas
resonó en el silencio de la puesta solar (I,115)

o se mueven lentamente, con andadura blanda de labiales:

Y si veis que mi alma, a menudo, comete
el pecado de ingenua; no os burléis, se concibe:
Yo soy un buen abuelo que ha robado un juguete ...
(I,66-67)

Son innumerables los recursos del poeta cuando quiere subrayar un concepto, enfatizar una idea, llamar la atención sobre una serie de cosas. Unas veces acude a la anáfora, repitiendo una palabra al comienzo de varios conjuntos, como si quisiera con su fuerza iterativa incrustarlos materialmente en nuestro mundo emocional:

Silenciosa la noche, silenciosa la charca,
silencioso el bichero que da impulso a la barca (II,89)

Otras veces la iteración abarca el conjunto entero, todo un sintagma, que se repite tenazmente hasta herirnos con su insistencia:

Cuatro veces fui muerto, cuatro veces, Amor, me has herido.
¡Más de cuatro pasaron tus flechas silbando a mi oído!
¡Cuatro heridas sangrientas que el Arquero causó, envenenadas!
¡Oh dolor! Cuatro duras saetas en mi alma clavadas... (II,69)

Ojos claros, ojos claros, ojos claros,
blanca tez...

La una es rubia, la otra es rubia, la otra es rubia.
¡Oh, qué rubias son las tres!" (I,72)

Carlos Bousoño, con su fina sagacidad, ha observado el hondo sentido poético y expresivo de la reiteración. "En una serie reiterativa — nos dice — la calificación primera destila en la segunda, buena parte de su significado. Preñada así de sentido, la palabra golpea ya con todo su grueso volumen sobre la siguiente, a la que comunica, a su vez, en gran escala, su contenido". "Como el metal que, golpeado repetidamente con un mazo de hierro, adquiere una temperatura que el primer golpe es incapaz de proporcionarle!"⁶

No es raro en Tomás Morales el recurso del asíndeton, separando los conceptos con el leve tropiezo de unas comas, dejándolos caer lentamente y uno a uno sobre el curso de los versos:

Y vertió, en vez de lágrimas, rocío, vino, miel (II,93)

Nobles escudos, doradas proas, recias amuras (II,27)

O el empleo de una coordinación polisindética, aguijando las palabras con púas de conjunciones:

Y miramos y vemos, y escuchamos y oímos.
algo que en nuestra vida ni vimos ni escuchamos (I,

6 *Seis calas en la expresión literaria española*, págs. 205 y 206.

A veces el polisíndeton se hace creciente, progresivo, de climax ascendente, como en aquel verso de la *Oda a las glorias de Don Juan de Austria*:

Y el mar fue sangre, y el cielo incendio, y horror el viento
(II,30)

O este otro, de ritmo anapéstico, del *Canto en loor de las banderas aliadas*:

Bajo el miedo y el hambre y el odio que agobian las tierras
(II,17)

Son frecuentes los conjuntos paralelísticos, como estos versos de paralelismo binario en que todos los elementos verbales son esencialmente iguales en los dos versos:

Sobre el magno dolor de la suerte,
ante el hosco segar de la muerte (II,17)

O estos otros, de estructura ternaria, en que cada verso abarca un conjunto completo y es sorprendente la semejanza de los tres conjuntos, sobre todo si se tiene en cuenta la doble anáfora de los tres versos: "innumerables" al comienzo de los primeros hemistiquios y el relativo "que" al comienzo de los segundos:

¡Innumerables gentes que nuestro triunfo ansían!
¡Innumerables pechos que en nuestros brazos fían!
¡Innumerables ojos que esperan ver surgir... (II,18)

O los cuatro dístrofos del canto II de la *Balada del Niño Arquero*, que comienzan:

La primera en la frente...
La segunda en los ojos...
La tercera en la boca...
Y la cuarta en el pecho... (II,69)

O aquellos otros:

¡Duro amor veleidoso...
¡Breve amor lisonjero...
¡Cruel amor fatalista...

La lista de los procedimientos retóricos podría alargarse indefinidamente. Y merecería la pena. Pero resumamos ya los puntos principales de este estudio.

1º Es evidente la dual actitud de Tomás Morales ante ese elemento de arte que es la luz: suave y crepuscular en la primera época, luz mansa y tibia, con oro otoñal, luz de luna; energía vital en la época segunda, mediodías ardientes, fulgor de estío, la luz que retoza pujante y robusta, los rayos del sol que hieren como flechas, como dardos, como puñales.

2º Sin distinción de épocas, la poesía de Tomás Morales es intensamente colorista: el poeta prefiere los colores calientes, el amarillo y el rojo; y, junto a éstos, el blanco; en menor escala, los colores crepusculares y cadentes, de horizontes diluïdos.

3º Apenas hay flores en la primera época: algunas veces, jazmines, azucenas, nardos; en la época segunda triunfan plenamente las rosas, casi siempre sin color.

4º Frente a la mar dinámica y en tumulto, el mar de Tomás Morales es, al menos también, si no principalmente, el mar en calma, el mar en sosiego, el mar tranquilo y sereno, con una pasmosa serenidad movible que guarda en su seno, larvadas y amenazadoras, fierezas salvajes y bríos de cataclismos.

5º El poeta, siempre preocupado de la exterioridad del verso, sabe usar con tino y maestría, sin desdeñar ninguno, los tentadores recursos de la retórica tradicional.

Y una nota final, para aquellos jóvenes que, con pretexto de *inactualidad*, comienzan a subestimar a nuestro poeta: queremos recordarles que también ellos llegarán a ser inactuales. Y quiera Dios que, entonces, quede de su obra, al menos, lo que aún queda de Tomás Morales. Porque, a pesar del vaivén implacable del tiempo, hay algo que no puede envejecer, porque la belleza es eterna y no periclita. De Tomás Morales podemos decir, aún hoy, aquel verso de Antonio Machado:

Tu musa es la más noble; se llama Todavía. ⁷

7 Esta conferencia fue pronunciada en la cripta de la Casa de Colón el 16 de mayo de 1958.

**ANTES. CON Y DESPUES DE
RUBEN DARIO**

REFLEXIONES EN VOZ ALTA

Situémonos en el año 1888, fecha de la publicación, en Valparaíso, del libro *Azul* de Rubén Darío. *Azul* era más bien un libro pequeño, escrito en verso y prosa. Rubén Darío había ya escrito varios volúmenes de versos y tenía entonces sólo 21 años. Aquel joven de 21 años, con cabeza de indio maya, nacido en Metapa de Nicaragua el 18 de enero de 1867, iba a hacer girar en muchos grados la poesía de habla española.

Tomando como fecha-símbolo el año de la publicación de *Azul* en 1888 estamos asistiendo al ocaso de un período importante de la poesía española y contemplamos fascinados el nacimiento de un nuevo credo estético. Estamos a horcajadas sobre la intercesión de dos mundos distintos, en la misma divisoria de dos poéticas de signo antitético. Por un lado (si exceptuamos acaso a Núñez de Arce), la lengua llana de la conversación que se convierte en instrumento del verso, y, por la otra vertiente, la noble aspiración de crear una lengua de arte para la poesía. Por el lado primero, en la vertiente anterior a 1888 (excepción hecha de Bécquer), una poesía arraigada, o que ha tratado de arraigar en la entraña de su tiempo, que aspira a dar testimonio de su tiempo; y, por el otro lado, después de 1888, una poesía de evasión, escapista y destempe-

ralizada. Porque son dos los problemas que se está planteando la poesía de fin de siglo: 1) ¿Cuál debe ser el lenguaje de la poesía, el cotidiano del coloquio y la conversación, o un lenguaje de artificio y aderezos? 2) ¿La poesía ha de dar fe notarial de su época, o ha de ser fuga y escape del mundo circundante? Es de notar que no son problemas nuevos de fin de siglo. Son los mismos problemas que se ha planteado el poeta, el artista, en distintos momentos de su devenir histórico. Son las mismas cuestiones que ahora mismo, en nuestro mundo de hoy, y aun en nuestro mundillo insular, se plantean, discuten y polemizan.

Quisiera aclarar, antes de proseguir, que no intento valorar las distintas estéticas, sino simplemente clarificarlas y definir las. Aquí y ahora, más que crítica, quisiera hacer historia. Así, al menos, lo intentamos.

¿Cómo era el panorama de la poesía española cuando se publicó *Azul*? Muerto Bécquer en 1870, 18 años antes de la aparición de *Azul* tras una vida breve y casi anónima, sin haber publicado sino 15 de las 79 rimas que conocemos hoy, todavía vivían, rodeados de honores y saboreando en la vejez el regusto de una larga vida de triunfos, Campoamor y Núñez de Arce. Campoamor era, para la crítica de entonces, algo así como nuestro Homero, nuestro Goethe o nuestro Dante. Y las ediciones de Núñez de Arce, en España y en América, superaban ya los dos centenares. Pocos poetas han sido tan leídos y encumbrados. Poetas los dos más narrativos que líricos, con menos intuición que raciocinio, con más lógica que sensibilidad y desvinculados de las corrientes europeas, su poesía era el eco fiel de una época positivista, mesocrática y espesa, poesía documental del espíritu de su tiempo. (La poesía, escribía Núñez de Arce, ha de ser reflejo "de las ideas y pasiones, dolores y alegrías de la sociedad en que se vive"). Poesía política y social, poesía también, a veces, inconformista, de protesta y denuncia, en que el tema social y político, unas veces se desfleca en amargas ironías, como en Campoamor, y otras veces se trata muy en serio, como en Núñez de Arce. Escépticos los dos, más por moda que por sen-

timiento; conservadores los dos y de buen vivir, aunque jugando a ratos a la revolución; flageladores implacables de una sociedad que les mimaba y endiosa, se diría que operaban sobre un cuerpo enfermo de masoquismo.

Pero, a pesar de estas coincidencias, sus poéticas respondían a principios divergentes. Enemigo de toda lengua de arte, para Campoamor la poesía ha de expresarse "en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras". "Sólo el ritmo debe separar el lenguaje del verso del propio de la prosa". "Es imposible que haya mala poesía cuando en ella hay ritmo, rima, conceptos e imágenes". El resultado de estos principios fue, como no podía ser menos, una poesía desaliñada, muchas veces vulgar y apoética, lo que Ortega llamaba "poesía de funcionario". No es afortunado hablar, como hoy se habla, de una vuelta a la Poética y no al estilo de Campoamor. La poética y el estilo de Campoamor son convergentes.

En contraste con Campoamor, Núñez de Arce cultiva una poesía altisonante, declamatoria, multitudinaria, gesticulante y fría, de fácil retoricismo. A Campoamor le salvaba el humor y el ingenio, la gracia y la ironía. A Núñez de Arce, la perfección artesanal del verso y de la estrofa. Muertos los dos a principios de siglo, a pesar de su vida de triunfos la crítica les fue adversa durante 50 años. Les faltaba sustancia poética, les faltaba un soplo lírico que hiciera temblar el verso.

Sí, ya lo hemos dicho. 18 años antes de publicarse *Azul*, cuando Rubén Darío tenía sólo tres años, había muerto Gustavo Adolfo Bécquer, casi desconocido y socialmente fracasado, enfermo de tisis y de tristeza. Según uno de sus biógrafos, nadie le había visto nunca reír, ni tampoco llorar, porque "lloraba hacia dentro". Aquel joven nos dejó un cuaderno de rimas, desligadas de todo acontecer político y social, que no daban testimonio sino de sí mismo; extraídas del hondón más secreto del alma y de una transparencia impresionante; desnudas de retórica, pero con un lírico estremecimiento en cada verso; escritas, como

él dice, con palabras que quisieran ser "suspiros y risas, colores y notas". Núñez de Arce las llamaba despectivamente "suspirillos germánicos". Y, en efecto, la voz gesticulante de Núñez de Arce apenas dejaba oír aquellos "suspirillos", y los jóvenes poetas, en su gran mayoría, preferían repetir hasta el cansancio los temas y modos de Núñez de Arce y Campoamor. Por eso pudo decir *Clarín*: "No tenemos poetas jóvenes. No hay jóvenes que tengan nada de particular que decir en verso. El arrebató lírico no lo siente nadie". Este era el panorama de la poesía española cuando se publicó el libro *Azul* de Rubén Darío.

Mientras, en Europa, en Francia, desde hacía 20 años, la fórmula triunfante era "el arte por el arte". Primero los *parnasianos*, desde 1866 en que se publicó el primer *Parnaso*, y después los *simbolistas* (*La siesta de un fauno* se publicó en 1876). Europa decía NO al habla cotidiana y vulgar como instrumento de arte. Europa decía NO a la poesía de testimonio, política y civil. En el reloj de Europa la poesía española llevaba 20 años de retraso.

Los parnasianos proclamaban la plenitud del arte por sí mismo, "la belleza como valor esencial y eterno". "Sólo la belleza y el arte son la razón de la vida". Y labraron sus versos con sabia mano de orfebre, perfectos y rotundos, con una corporeidad casi táctil. "Nosotros, decían, que cincelamos como copas las palabras y hacemos muy fríamente versos emocionados".

Pero los parnasianos lograron, sí, una labra perfecta del verso, pero se obstinaron en una plasticidad inerte, en una intencionada *impasibilidad*. La pasión, decía Baudelaire, "desafina en el dominio de la pura Belleza".

Fueron los simbolistas los que restauraron la conexión de la vida y el arte, de las bellas formas y el íntimo latido del alma; pero con una nueva fórmula estética en que la poesía se disuelve, como escribe Giuseppe Gabetti, "en una fluidez móvil de estados de ánimo y de música", apuntando siempre a lo inefable con el "embrujo evocador" de la palabra. El lenguaje de la poesía debía ser "sueño y canto ante todo". "El

nexo lógico-sintáctico del discurso había de resolverse, en la poesía, en un nexo puramente lírico-musical! Poetizar es "tomar a la música su tesoro". La poesía ha de despojarse "de cuanto no es pura imagen cromática, auditiva, sensorial". La poesía ha de huir de todo lo vulgar y espeso, de lo cotidiano y mostrenco. Rimbaud intentaba llegar a "lo desconocido", "inventar nuevas flores, nuevos astros... ,nuevas lenguas", "escribir los silencios, las noches", "anotar lo inexpresable, fijar los vértigos". Y Verlaine nos creó, en sus *Fiestas galantes*, un mundo lánguido y vaporoso, de exquisita galantería dieciochesca, de rítmicas fiestas cortesananas, de palabras susurradas, de máscaras sentimentales, de faunos burlones, de princesas galantes y frívolas. Y este es el mundo que cautivó a Rubén Darío. Rubén Darío que, antes de *Azul*, había también imitado, como todos los jóvenes poetas de habla española, a Núñez de Arce y a Campoamor, y muchas veces a Bécquer (piénsese que casi todos los poetas modernistas comenzaron imitando a Bécquer), apenas descubrió ese mundo nuevo y extraño, exquisito y refinado, de parnasianos y simbolistas, quedó aprisionado en sus redes. La rica sensibilidad de Rubén se había encontrado a sí mismo. Y comenzó a soñar en París, sobre todo en Verlaine. Y esta admiración por Verlaine no disminuye ni siquiera después de aquel su muy desagradable primer encuentro.

Rubén Darío hizo suyas, españolizándolas, las formas poéticas de París, triunfantes ya en Europa, y las impuso con su genio a todas las naciones de habla hispánica. Con Rubén se abre en nuestra patria un largo período de *cul to a la forma* y de *huida de la vulgaridad circundante*, que había de prolongarse, a pesar de los cambios profundos de la poesía en esta larga etapa, hasta casi la segunda guerra mundial; una poesía esteticista y aristocrática (frente, como dice él mismo, "a la mediocridad, a la mulatez intelectual y a la chatura estética"), que había de culminar en los poetas de la generación del 27; una poesía de evasión y de fuga, frente a un mundo positivista y burgués, que llegaría a su ápice con Juan Ramón Jiménez.

A Rubén no le interesa el mundo que le rodea.

Su mundo es el "ayer", más que el "hoy", un mundo lejano de sueños y nostalgias. El mismo lo dice en el prólogo de *Prosas profanas* : "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nograndano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles; ¿qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de la República no podría saludarle en el idioma en que te cantara a ti, ¿oh Halagabal!, de cuya corte -oro, seda mármol- me acuerdo en sueños".

A Rubén no le interesa el lenguaje cotidiano de la conversación y el coloquio. Ortega y Gasset lo dijo, como sólo él sabía decirlo: "De la conversación ordinaria a la poesía no hay pasarela. Todo tiene que morir antes, para renacer luego convertido en metáfora y en reverberación sentimental. Esto vino a enseñarnos Rubén Darío, el indio divino, domesticador de palabras, conductor de los corceles rítmicos. Sus versos han sido una escuela de forja poética.

Mallarmé había escrito: "Los versos no se hacen con ideas, sino con palabras". Pero Rubén Darío completó: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía de ideas. La música es sólo de la idea, muchas veces". "La gritería de trecientasocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal que tu amigo el ruiñeñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior". El ritmo de las palabras, el ritmo interior de las ideas, la armonía del verso: elementos muy importantes del poeta modernista. Cuando preguntaron a Verlaine qué le parecía el verso libre, contestó: "No me parece mal; sólo que en nuestra juventud éramos más sinceros y lo llamábamos prosa".

A Rubén no le satisfacen los ritmos al uso, acartonados ya y momificados en la estrechura de las preceptivas. Y lleva a cabo la renovación más honda de la métrica española desde los tiempos de Boscán. Rubén fue para el novecientos lo que Boscán y Garcilaso

laso para el siglo XVI. El alejandrino francés se castellaniza, ganando elasticidad y finura, al sustituir el ritmo yámbico por el anapéstico y combinar hábilmente los versos agudos, llanos y esdrújulos de la métrica española. El verso dodecasílabo, de pesada andadura, adquiere un ritmo más flexible y deja de ser aquella "torpe avutarda de cuatro coletazos por renglón", que dijera Dámaso Alonso. El endecasílabo se adelgaza y agiliza, y resucita el llamado "de gaita gallega", de ritmo dactílico. El eneasílabo francés anapéstico, en manos de Rubén se hace anfibráquico. Triunfa el concepto acentual del verso sobre el concepto silábico tradicional, y se ponen de moda las series indefinidas de pies latinos, lográndose efectos rítmicos sorprendentes con la repetición de grupos de igual número de sílabas e igualmente acentuados. Se ensayan con fortuna los exámetros y pentámetros latinos. Vuelven a escribirse los decires y cantares de los Cancioneros medievales. Se construyen sonetos de 9, 12 y 14 sílabas. Se hacen las combinaciones más arriesgadas. Se inventan estrofas, como la del *Responso a Verlaine*, y se da nueva vida a las tercetillas del *Dies irae* o a la cuaderna vía de Berceo.

A Rubén no le interesa lo vulgar y plebeyo. Y crea un mundo de fina elegancia, con princesas pálidas y rajás constelados de brillantes, con pajes y galanes, púrpura y rasos, perlas, seda y oro, palacios de mármol y pavos reales, leopardos y elefantes, libélulas y faisanes, con ninfas y faunos, náyades, sátiros y efebos. Es un mundo en que vuelven a escucharse "los sollozos de los violoncelos", "el trémolo de las liras eolias", "los dulces violines de Hungría", "los sonos del bandolín", "los líricos cristales" de la risa y la "caricia de marfil" de los abanicos. Es un mundo con "versos de oro" y "collares de rimas", con "tímpanos, liras y sistros y flautas", con "perlas, rubíes, zafiros y gemas", en que "hilan hebras de amores las esmeraldas". Un mundo en que casi sentimos que nos rozan "los dedos de viento", o "el lino de la luna", o "el soplo de las mágicas fragancias". Es un mundo en que cada palabra y cada verso conllevan un valor rítmico sustantivo y una leve carga de evocación.

De aquí su preferencia por las palabras exóticas, por los neologismos extraños, por los vocablos esdrújulos (hay 32 esdrújulos sólo en uno de sus poemas), logrando, unas veces, un ritmo elástico y alígero, y otras, una música bronca y grave. Y de aquí, también, el uso afortunado de la aliteración, como elemento eufónico que matiza o refuerza el significado del verso: "bajo el ala aleve del leve abanico", "la libélula vaga de una vaga ilusión". Es el mundo refinado de los cisnes que se convierten en el símbolo de la escuela: "el olímpico cisne de nieve con el ágata rosa del pico", el cisne con el cuello "enarcado en forma de ese", "cinzelado ténpano viajero", los cisnes "hechos de perfume, de armiño, / de luz de alba, de seda y de sueño", "los cisnes negros", "los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter". Es el mundo melancólico y exquisito de la *Sonatina*, "ese delicioso e inmarcesible poema que (como ha dicho un escritor) ni el paso de los años ni el manoseo continuo de las muchedumbres han podido ajar". Es el mundo sólido y vigoroso de la *Salutación del optimista*. Rubén lo renueva todo: el léxico, la sintaxis, la métrica, el ritmo, la temática y el clima poético.

Dos libros señalan la cima poética de Rubén Darío: *Prosas profanas*, publicado en Buenos Aires en 1896, y *Cantos de vida y esperanza*, publicado en Madrid en 1905. Pudiéramos decir que responden, dentro de la sensibilidad rubendariana, a dos estilos y a dos modalidades distintas: más lírico y refinado el primero, más épico y orquestal el segundo; más exquisito y más francés en *Prosas profanas*, más español y más hondo en *Cantos de vida y esperanza*. En el prólogo de *Prosas profanas* el poeta confiesa sin eufemismos su entusiasmo por Francia: "El abuelo español de barba blanca (dice) me señala una serie de retratos ilustres: "Este es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega; este es Garcilaso; éste, Quintana". Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!... (Y en mi interior: ¡Verlaine!...).

Luego, al despedirme: "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París". Pero en *Cantos de vida y esperanza*, la fuerza de la raza, el empuje de la sangre española, se impone impetuosamente. Rubén Darío es ya el "español de América" y el "americano de España". Más tarde lo dirá en unos versos inolvidables que parecen más bien una rectificación de antiguos devaneos:

Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo;
y yo nada concibo y nada veo
sino español por mi naturaleza.

En este libro está la *Salutación del optimista*, que tiene regusto de exámetros latinos y que es como un himno alentador y esperanzado de las viejas prosapias hispanas, escrito precisamente cuando la derrota del 98 aplanaba a tantos españoles selectos. Allí están los poemas *Al rey Oscar* y *Cyrano en España*, afirmaciones cordiales y valientes del ser español. Allí está, como un reto a las "férreas garras" del imperialismo norteamericano, el poema *A Roosevelt*, que tantos contratiempos habría de causarle. Allí están el *Marcha triunfal*, con el desfile brioso de su cabalgata de anfibracos; los tres sonetos de *Trébol*, dedicados a Góngora y Velázquez; el soneto a Cervantes, "cristiano y amoroso caballero"; las tercerillas *A Goya*, el "poderoso visionario", y la *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*, el "el noble peregrino de los peregrinos."

Rubén Darío estuvo varias veces en España e hizo amistad con muchos poetas españoles, desde Campoamor hasta Antonio Machado. La primera vez en 1892, representando a Nicaragua en el centenario del descubrimiento de América, y la última, ya enfermo, en 1914, en cuyo mes de octubre la abandona para siempre, camino de Nueva York, donde enferma de gravedad. Trasladado a León de Nicaragua, su tierra natal, muere el día 6 de febrero de 1916, a las diez de la noche. "El alba, que traía orla de luto (escribe Sáinz de Robles), la desgarraron veintiún cañonazos, que

son los de rigor cuando fallece un príncipe de alguna rancia monarquía. Se cerraron los talleres, las fábricas, las escuelas, los espectáculos, el comercio, el Parlamento. El teléfono y el telégrafo vibran sin reposo. Durante cinco días el cadáver del poeta fue Meca de emocionadas peregrinaciones. Y cientos de plumas, movidas por cientos de espíritus selectos, fueron trazando los memoriales que debían valer -y avalar- a Rubén Darío ante el tribunal impávido de la Inmortalidad".

Poco tiempo después de la muerte de Rubén, se empezó a hablar de que había que retorcerle el cuello al simbólico cisne del modernismo. Guillermo de Torre, que hizo su primera salida poética con un libro antirrubendariano, ha aclarado muy recientemente que aquella reacción no era contra Rubén Darío, "que soporta impávidamente saltos del gusto y metamorfosis estéticas", sino contra los segundones y tercerones de Rubén, "contra su epigonía desvitalizada, contra el oropel y la percalina en que se habían trocado su oro y su púrpura, contra el descolorido aguachirle en que habían degenerado unos símbolos y una retórica caídas en manos de zagueros sin personalidad".

Ante la gran figura de Rubén no cabe sino inclinarse con respeto, admirando lo mucho bueno que nos legó, sin malgastar el tiempo buscándole puntos débiles o señalando excesos retóricos que no se avienen con los gustos de hoy, pero que acaso vuelvan a rimar con el mañana. Porque ¿quién garantiza que el criterio estético de una época es el mejor y definitivo?, y en último término, también se duermen los genios, y Rubén Darío lo era. También Homero se durmió más de una vez. Y, en definitiva, podemos decir de Rubén lo que La Harpe decía de Homero: "Rubén Darío, como Aquiles, tiene un talón vulnerable; pero andará muy bajo quien se lo encuentre".

Después de un largo período de signo esteticista (si exceptuamos a Machado y Unamuno), después de un largo período de culto a la forma, iniciado por Rubén y que duró casi medio siglo, hemos vivido un período rabiosamente antiesteticista. Hemos vuelto a la

lengua de la conversación y del coloquio como instrumento de la poesía; hemos vuelto a la lengua cotidiana, muchas veces intencionadamente prosaica y vulgar. Hemos matado la poesía de fuga y evasión, para tropezar otra vez en la poesía civil, política y social, en la poesía inconformista, de protesta y denuncia, unas veces en nombre de Marx y otras en nombre de Cristo. Y en nuestro afán de arraigar en el mundo circunstante, queriendo dar fe y testimonio notarial del acontecer humano, hasta hemos intentado matar el "yo" intimista de Antonio Machado, para sustituirlo por un "nosotros" inconcreto y gregario ("He asesinado mi yo / porque tanto me dolía", escribe Gabriel Celaya). Hemos suplantado al "hombre lírico", "vuelto hacia sus adentros", por el hombre "considerado en su vertiente exterior", en función de lo colectivo, en expresión de Salina. Los poetas ya no *cantan* sino *cuentan* ("No quisiera hacer versos, dice Celaya, quisiera solamente contar lo que me pasa"). Ya no se hace poesía propiamente lírica, sino más bien narrativa; pero con técnica y estilo de reportaje de periódico. Hemos vuelto, sin saberlo, a los tiempos anteriores a Rubén Darío, a los tiempos de Campoamor; pero sin la popularidad de aquellos poetas, porque la poesía social, a pesar de sus mensajes al pueblo, además de ineficaz e inoperante en la consecución de sus fines, no es precisamente una poesía con olor de multitudes.

Con la poesía social, el *antiesteticismo* y el *objetivismo antilírico* han llegado por fortuna, a sus últimas consecuencias y, como dice Willian Blake, "el camino de los excesos lleva al palacio de la sabiduría". Ya son muchos los que hacen oír su discordancia con esta falta de intimidad lírica y con esta aversión enconada a una lengua de arte. No cabe duda de que algo está pasando en la poesía española, porque ya se escuchan muchas voces que, al parecer, ensayan un responso por algo que está muriendo. Ya en la misma *Antología consultada* se oyó la voz de Carlos Bousoño, uno de los poetas consultados, que decía a propósito de la poesía como testimonio de la realidad: "Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Pero si queréis significar poesía escrita en lenguaje con-

suetudinario, no estoy conforme. Y si deseáis decir poesía que refleje las cosas tal cual son, no logro entender lo que esas palabras pretenden significar". Un ilustre poeta de *Alforjas para la Poesía* se quejaba recientemente: "Nos da un poco de miedo que la Poesía, por amor de la verdad, o la justicia, o la sociología, o la doctrina, traicione un poco la belleza, y se vaya del brazo del pensamiento. Me da miedo que la Poesía haga como esas alumnas que abandonan al novio de su edad y curso porque se enamoran del catedrático". La poesía española más representativa" (escribe José Luis Cano desde la atalaya de *Insula*) se está alejando del realismo testimonial, "de los temas sociales y cotidianos" y "del prosaísmo en el estilo". Y Guillermo de Torre: "¿Quién puede predecir que al momento de lo 'comprometido' social no habrá de suceder el momento de lo 'desprendido' estético?"

Se presiente la llegada de otro momento de renovación de la lírica española. Estamos volviendo al "sentir individual" de Antonio Machado y al hondo sentir de Garcilaso y de Gustavo Adolfo Bécquer. La lírica volverá a ser fuga y escape, desasimiento de la vulgar circunstancia que nos rodea, o, al menos, estilización y sublimación de esa circunstancia. "La realidad no importa, decía Azorín; lo que importa es nuestro ensueño". Para Antonio Machado, "sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños". Y Juan Ramón Jiménez preguntaba: "¿Y no es nadie la ilusión?" La lírica volverá a ser ilusión y ensueño.

Pero ¿cuál será el ropaje de ese ensueño? ¿Volveremos a labrar el verso y la estrofa, a cincelar las palabras como se cincelan la plata y el oro? ¿O volveremos, más bien, a la belleza esencial, al estilo austero y desnudo de retórica, nunca vulgar y prosaico, a la lengua sencilla y transparente, nunca plebeya y mostrenca, sino ennoblecida y clarificada, a la palabra expresiva y cargada de significancias evocadoras, a la palabra exacta que buscaba Juan Ramón, a la palabra precisa? ¿Desandaremos de nuevo la ruta de los poetas del 27, de Rubén, de Góngora, de Fernando de Herrera? ¿O seguiremos otra vez la ruta de Antonio Machado, de Bécquer, de Fray Luis, de Gar-

cilaso? No lo sabemos. Acaso pueda decirlo la aparición de un gran poeta de uno o de otro signo. No ha aparecido todavía el Rubén o el Machado de la segunda mitad del siglo. Digan lo que digan los indocumentados, las formas del arte son reversibles, aunque no lo sean con repetición literal, y, queramos o no, hay un movimiento rotativo en que la pescadilla seguirá mordiéndose la cola.

Lo que si podemos presentir es que la nueva poesía, si quiere tocar otra vez la fibra del gran público, ha de tener mucha levadura humana y ha de estar transida de un lírico estremecimiento. Lo que sí podemos presentir, para la nueva poesía, es que no volveremos ciertamente a la retórica barata de los epígonos de Rubén, ni a un intrincado lenguaje de artificio en que las formas oscurezcan el balizamiento iluminado de las ideas; pero no continuará tampoco el prosaísmo desgredado de la poesía social. Acaso volvamos a lo que Cervantes llamaba "discreción", a lo que Fray Luis de León y Juan de Valdés llamaban "particular juicio" y "buen juicio", a lo que llamaba "buen gusto" la Reina Católica. Es decir, a un lenguaje que sea algo más que simple vehículo de ideas y sentimientos y algo menos que puro artificio verbal. Es decir, a lo que, desde hace cuatro siglos, con mucha cordura, aconsejaba Ambrosio de Morales: "Yo no digo que afeites la lengua castellana, sino que le laves la cara. No le pintes el rostro, mas quítale la suciedad. No la vistas de bordados ni recamos, mas no le niegues un buen atavío de vestido que aderece con gravedad". Y yo pienso que tenía razón Ortega y Gasset cuando aconsejaba a los hombres de letras: "O se hace literatura, o se hace precisión, o se calla uno".

Esta conferencia fue pronunciada en la "Casa de Colón" de Las Palmas de Gran Canaria, el 1 de junio de 1967.

FERNANDO GONZALEZ

"POESIAS ESCOGIDAS"

Fernando González nació en la ciudad de Telde, en la isla de Gran Canaria, el 4 de enero de 1901. A los 17 años, en 1918, publicaba ya su primer libro de versos, *Canciones del alba*, y desde dos años antes, en 1916, el escritor canario González Díaz registraba, en el *Diario de Las Palmas* ¡un caso de precocidad y espontaneidad poéticas maravilloso". En la misma fecha, el diario *Ecos* saludaba con júbilo al poeta mozo, nacido en Telde: "Sea bienvenido este muchacho tan joven, tan triste, que a los dieciséis años de su vida canta la muerte con el mismo afán de ternura con que luego nos habla de su amiga, de su niñez, de sus recuerdos, de su casa, de sus 16 años." El poeta Montiano Placeres, también de Telde, debió guiar sus primeros andares poéticos. Fernando González lo dice en los versos que le dedica con motivo de su muerte: ¹

Siempre amparó su alma generosa a la mía,
A su sombra y consejo creció mi poesía. (0.67)

¹ Para las citas de versos se emplean, entre paréntesis y con indicación de página, referida a cada libro en su primera edición, las siguientes siglas: M *Manantiales en la ruta*, H *Hogueras en la montaña*, R *El reloj sin horas*, P *Piedras blancas*, O *Ofrendas a la nada*.

Por aquellos años la densidad poética de Las Palmas era excepcional. Tomás Morales que, en 1908, había publicado sus *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, preparaba ya la edición del libro segundo de *Las Rosas de Hércules* (1919). Alonso Quesada acaba de publicar *El lino de los sueños* (1915), con prólogo de Unamuno. Saulo Torón, después de su primera salida con *Las monedas de cobre* (1919), trabajaba ahora en *El caracol encantado* (1926). Luis Doreste, vigilante en París, tenía ya escritas *Las moradas del amor*. Fernando González, más joven que ninguno, casi un niño, inquietaba a todos con su tempranía lírica.

En 1921, el mismo año de la muerte de Tomás Morales, comienza Fernando González los estudios de Filosofía y Letras en La Laguna, continuados después en Sevilla y en la Universidad Central. En 1923 publicaba en Madrid su segundo libro, *Manantiales en la ruta*. Fernando González, estudiante todavía, es ya un poeta a escala nacional. Díez-Canedo, en *El Sol de Madrid*, le asigna entonces, con pleno derecho, "un lugar entre los buenos poetas de ahora", y Azorín, que le llama "exquisito poeta", le dedica en el *ABC* una larga glosa que habla del "sentido profundo y delicado de la melancolía", de "evocaciones de un pasado íntimo" y del "don supremo de la poesía que directamente nace del corazón". Al año siguiente, en 1924, aparece *Hogueras en la montaña*. Rafael Marquina dijo de este libro: "Todo es hondura cerebral y entrañable, impulso lírico, emoción intelectual". Unos años más tarde, en 1929, se publica *El reloj sin horas*. Por aquel entonces trabajaba en las ediciones de clásicos de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, y Esperanza Velázquez Bringa, en un libro publicado por el Ministerio de Educación de México, lo incluía entre los 200 mejores escritores del mundo. En 1930 gana cátedra de Lengua y Literatura Españolas, que ha desempeñado sucesivamente en Tortosa, Logroño, Bilbao, Madrid, Valladolid, Barcelona y Aranjuez. Antes había ejercido la docencia en Vigo y Calatayud. En 1934 publica su quinto libro de versos, *Piedras blancas*. A raíz de este libro, escribió Ricardo Gullón: "Pocos poetas de esta hora conocen como Fernando González

los secretos de su técnica, que nada escatima a la dificultad y al esfuerzo", y Alfredo Marqueríe señala en sus versos "una depuración verbal, un ardor y una vibración constantes de inspiración y de vasto aliento". Después de 15 años de silencio, en 1949, da a la estampa su último libro, *Ofrendas a la nada*.

Ha sido larga y arriesgada la singladura poética de Fernando González. Su lírico bajel ha tenido que bogar por mares muy diversos y contradictorios. Lo difícil era navegar con bandera propia y no estar dispuesto a cambiar de bandera. Nace a la poesía, todavía vigente el Modernismo. Sus primeros versos datan de 1916, fecha de la muerte de Rubén Darío y en la plena apoteosis de Tomás Morales. La polifonía colorista y los ritmos orquestales cautivaron, en un principio, al joven poeta. La influencia de Tomás Morales era evidente. Al publicarse *Manantiales en la ruta*, Luis Doreste lo decía desde París, en una "tarjeta lírica":

Eco nuevo en el amplio caracol de Tomás...

Hay, evidentemente, en los *Manantiales*, una buena carga de retórica, de elocuencia, de musicalidad. Hay "revivir de colores", "vendaval de glorias", "clavicordio dormido", "flauta de cristal", "surtidor de trinos", "espléndida oriflama", "mañana de oro", "pájaro de oro", "puertas de auroras", "caracol sonoro" y "revuelo sonoro de cien campanas". Dentro de esta línea, con más o menos rigor, pueden incluirse los poemas "Elegía de los laureles", "La presentida", "En la transmutación del Maestro", "El júbilo de tu llegada" y "El patio de mi casa" con aquellos versos altisonantes:

La grandeza del sol y del mar y del viento,
y el dulzor de la paz, del amor y la miel...

Pero no todo es así en *Manantiales en la ruta*. Hay también otros poemas con pocas concesiones a la retórica y con mucha vida interior, por donde discurre, mansa y callada, la vena honda del sentimiento.

Hay un tono de evocación, casi de confidencia, casi en voz baja, personal y auténtico, que acaso pudiera emparentarse con Antonio Machado, que habla del poeta enfermo, de la casa paterna, de los hermanos tristes y de la última noche del niño enfermo. Hay un arranque de sorprendente madrugada en que el poeta (¡tan joven todavía, pero tan seriamente!) canta ya la desesperanza, la melancolía, la muerte y el cansancio. Y éste es el auténtico Fernando González, austero en el estilo, sosegado en la andadura y profundo en el sentir; que irá perdiendo retórica, mientras gana en hondura; que irá perdiendo aderezos, mientras se aviva el rescoldo humano de sus versos. Esta temperatura humana es la que mantiene a Fernando González un poco al margen de la generación de 1927, esteticista y minoritaria, aséptica de sentimientos y con fe excesiva en Góngora y en la pura metáfora. (Alberti se burlaba entonces de los poetas que "escribían versos a la novia"). Poco a poco la poesía se iba intelectualizando, insectificando, perdiendo jugo cordial, disecándose como un bello pájaro de museo. La actitud de Fernando González fue la misma de Antonio Machado, cuando escribía: "Me siento algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva".

Vienen después otros credos poéticos. El *neogarcilasismo*, que quiere ser menos esteticista y más humano. El *superrealismo*, que no desdeña los elementos más innobles y busca su inspiración en "revueltos motivos primariamente humanos, surgidos de los abismos del sueño o de los repliegues de la infraconciencia", que dijera Dámaso Alonso. La *poesía social*, con su griterío inconformista y, a veces, panfletario; poesía de compromiso, de "engagement", poesía de testimonio, pero manca y partidista; poesía de mensaje, que no llega nunca a su destino; que alardea de humana, y que no llega al hombre; destinada al pueblo, pero tremendamente impopular; poesía muchas veces prosaica y desaliñada, sin la "expresión idónea" que echa de menos Alexandre en estos poetas en que el anti-

esteticismo ha llegado a sus últimas consecuencias. Ante esta diversidad de rumbos de la "poética" de los últimos 25 años, Fernando González, solitario y sereno, de acuerdo consigo mismo, ha seguido su camino de siempre, tejiendo y destejiendo el mundo interior de su melancolía; más depurado, sí, y más profundo, más sentencioso, más seguro de sí mismo; sin descender a los predios de la infraconciencia y sin otro "engagement" que la belleza. No, la poesía de Fernando González no tenía cabida en la *Antología consultada* de 1962, ni en la reciente *Antología* de Leopoldo de Luis, con sus 25 años (1939-1964) de poesía social.

La clave lírica de Fernando González hay que buscarla en el íntimo maridaje de su vida y su obra, de lo sentido y lo contado. Todo, o casi todo, es vivencia autobiográfica. Hasta lo externo al poeta se "yoiza" y transforma en íntima querencia biológica. Pero esta querencia, esta pasión, está casi siempre trascendida de amargura y nostalgia. La temática más asidua de Fernando González se ajusta bien a este estado de ánimo: el hogar pobre, el hermano ausente, el pueblo lejano, los amigos muertos, el amor no correspondido, la desesperanza, la soledad, la pobreza, el dolor, el olvido, la muerte. Porque todo esto, o es esencialmente triste, tremendamente triste, o el poeta lo traspasa de dulce melancolía. Desde muy temprano entró la melancolía en el alma del poeta:

¡Divina melancolía
más grande que el pensamiento!
Mi corazón era niño
y te dio asilo en su huerto;
él te enseñó a ti a ser niña,
tú le enseñaste a ser viejo... (M.27)

¿De dónde le viene al poeta este *pathos* que se hace presente, con obstinada tenacidad, por tantas esquinadas de sus versos? Unas veces parece proceder de su contorno existencial, de su externa circunstancia, de su lírica solidaridad con el dolor de los demás:

La inmensa melancolía
que flota sobre mi pueblo,
la recogí y encerréla

en la prisión de mis versos.
Y así, por este motivo,
iba cantando, en silencio,
el dolor que otros sentían
en sus almas y en sus cuerpos. (M.27)

Otras veces parecenacer de vividos desengaños, de sueños frustrados, de ilusiones no logradas:

Las nostalgias mías son,
no de ventura vivida,
sino de muerta ilusión. (0.75)

Pero la respuesta definitiva habría que buscarla en la intimidad misma del poeta, en su constitución anímica, en una esencial propensión a la tristeza. Fernando González lo confiesa una y otra vez:

Porque yo soy naturalmente triste. (P.30)

Y yo que soy de tristeza
y de recuerdos amargos... (M.37)

Todo es dolor y amargura en el alma del poeta:

Yo tengo el alma llena de rincones de llanto" (P.28)

Las alegrías son transitorias:

Vine cantando alegrías
y me voy llorando penas. (R.13)

Las sonrisas son lágrimas:

Porque en cualquier instante la sonrisa
tiene más amargura que mi llanto... (R.48)

Los ojos están secos de llorar:

Y que, si me quedan ojos,
ni siquiera llorar saben. (0.34)

Y el corazón se ha dormido de tanto sufrir:

Ya no me importa el olvido,
la pena, ni la traición,
pues de tanto que he sufrido,
se me ha quedado dormido
el corazón. (P.116)

El dolor del poeta es tan real y palmario que
se le hace presente con molesta corporeidad física:

Otra vez ha venido la amargura,
y se ha sentado junto a la ventana. (M.76)

Y así, corpóreo y enojoso, lo acompañará has-
ta después de la muerte:

Cuando mi carne esté muerta,
¿quién dice que mi dolor
se lo comerá la tierra? (P.106)

El dolor del poeta es inmenso, y crece y crece
sin cesar:

Cada día
se hace el dolor más grande
y más corta la vida... (M.128)

El poeta se lo cuenta a Dios en un admirable
soliloquio:

¡Señor: rompe el juguete de humana levadura
que soy! Nadie es más triste que yo, como tú sabes;
¡hasta en mis horas buenas es tanta mi amargura
que de mi ser te ausentas, pues dentro de él no cabes!
(P.36)

Y se queja humildemente:

Mi corazón no puede ya con tanta amargura. (P.33)

Pero ¿qué importa el dolor si, de tanto sufrir,
se ha hecho inmune al sufrimiento?

Voy de tu mano, dolor,
a donde ya no te sienta...
¡Tu tanta presencia en mí
me hará inmune a tu presencia! (P.13)

Y el poeta se goza con impresionantes paradojas, en el goce del sufrir. Como en la mística de la edad de oro.

¡Déjame vivir con pena,
no me desconsueles más... (R.88)

Que es el desconsuelo mío
sustancia de mi consuelo. (0.30)

porque , sufriendo, sonrío
a la ilusión de gozar...
¡Tal vez no hay cosa tan triste
como la felicidad! (H.78)

Y es que el dolor, a pesar de todo, es una bendición, porque a él, definitivamente, lo ha hecho bueno:

¡Y bendice el dolor que llevas dentro,
pues a mí me ha hecho bueno la amargura...! (P.63)

Si la tristeza es el clima lírico, casi constante, de Fernando González, la muerte es una de sus grandes obsesiones. El poeta sabe que la lleva viva, dentro de sí, y de ahí su inquietante congoja:

...pues no hay tristeza más fuerte
que la tristeza escondida
de llevar viva la muerte
en el hondón de la vida! (0.51)

El poeta sabe que no tiene otro destino que la muerte:

¡Ya sabes que no tienes más razón de ser vivo
sino porque en tí cumpla su voluntad la muerte...! (P.81)

El poeta sabe que la muerte tira de él con fuerza irresistible:

...la sepultura
tira de mí con atracción de sima. (0.17)

El poeta sabe que la muerte lo acosa implacable:

La muerte todos los días
está rondando mi casa. (H.24)

El poeta sabe que la muerte lollama, insistentemente y tenaz:

No me detengáis, que yo
no puedo decir que no
a lo que me está llamando. (0.95)

El poeta oye sus pasos:

Ya se acerca. Percibo su transparente paso... (P.29)

El poeta la ve como "una sombra enorme" que
lleva en la mano:

como una media luna siniestra, una guadaña. (M.149)

Y se pone a esperarla, como quien presente
la llamada definitiva de Dios:

Espero oír tu voz: ya está dispuesta
la barca. Deja el mundo de la mano
y sujeta tus brazos a los remos,
que en mitad de esta noche nos iremos
en busca del incógnito oceano... (R.33)

¡Y en vela estaré en la noche
hasta que llegue la barca
en que he de cruzar el río
del término que no acaba! (R.22)

Al poeta no le importa ya la muerte. Casi que
la espera con ansiedad. Pero (¡oh capricho de los poetas!) ¡que no venga "en una noche de hielo", aunque sea noche de luna!

Castilla me ofrece tierra
para abrirme sepultura,
y yo no quiero morir
al aire de esta llanura,
en una noche de hielo
trasverberada de luna! (0.90)

El poeta quiere morir un día de sol, sin niebla y sin frío:

¡Morir bajo el sol un día
tan bello ¡quién lo tuviera!
y no entre una niebla fría,
como la muerte me espera! (0.26)

Ya no le importa la muerte, porque la muerte es el único descanso; porque, a pesar de la grandeza de su corazón, no ha sido feliz en la vida:

...Sólo muerte es reposo,
y en la vida ni aun es dichoso
quien tiene grande el corazón! (M.55)

Amargura, muerte, desilusión: los tres sopor-tes espirituales de la poesía de Fernando González. Y aquí hay que pensar, otra vez, en la constitución íntima del alma del poeta, en una innata propensión al pesimismo, en una tendencia instintiva a soñar desilusiones y sentir las como doloridas vivencias autobiográficas. El poeta canta el dolor desde una edad en que los mozos malgastan la alegría; canta la muerte desde una edad en que es la vida la que triunfa; canta desilusiones desde una edad en que tiene ante sí un futuro de promesas. A los 18 años, la vida del poeta es ya:

un camino tortuoso sin rosas de esperanza,
con un silencio que habla al corazón de muerte. (M.84)

Cuando parte de Las Palmas, con horizontes de luz ante los ojos, por un momento parece que el optimismo va a impulsar aquella juventud de fuego:

¡En la proa, mis sueños son velas de esperanza!

Pero, en seguida, casi al verso siguiente, la esperanza se ha marchitado en la tumba de su pensamiento:

Mi frente
es cuna y sepultura de anhelos e ilusiones. (H.24)

Y a los 22 años, apenas llegado a Madrid, su voz es ya la voz de un viejo:

La carne se deshace
y la noche es eterna.

... ..

Cuando lleges a mí
seré polvo en el polvo de la tierra. (M.143)

Y el poeta seguirá su vida, prematuramente cansado y triste, cantando con bíblico acento sus desengaños.

Desengaño de las lisonjas:

¡No quiero más que soledad y olvido!
¡Cansado estoy de halagos y rumores! (R.52)

Desengaño de los placeres:

¿Sabes que ya estoy pobre de sangre y de sonrisa,
porque cambié, un momento voluptuoso y sonoro,
por un deleite -humo- y por un beso -brisa-,
mi juventud de fuego y mi salud de oro? (M.85)

Desengaño de los amigos:

Ahora que está mi espíritu vencido,
todos, como a un conjuro, se han marchado... (P.16)

Y desengaño de la vida:

Y siento dentro de mí
que todo se me derrumba
y que en mis propios escombros
voy a tener sepultura. (O.23)

Sí; alguna vez sentirá el poeta que, de nuevo, podrá alzarse sobre sus escombros para reanudar el camino de la vida; pero ha de ser precisamente para seguir cargando las ilusiones muertas:

De nuevo surgiré de mis escombros
-llama del verso y ave de la vida-,
y otra vez llevaré sobre mis hombros
el muerto ser de mi ilusión vencida. (P.28)

Porque son vanas las esperanzas del poeta:

Hay una sierpe escondida
en medio de mi esperanza. (P.17)

Porque la vida es un perpetuo caminar
... con la muerte delante
y el olvido detrás. (P.54)

Porque su vida es, fatalmente, irremediable-
mente,
amargura y dolor en el pasado;
en el futuro, hastío y desaliento... (0.16)

Y de aquí, su insistencia en el recuerdo del ho-
gar paterno, su nostalgia de los primeros años, su re-
cuerdo de los hermanos tristes, de los silencios an-
gustiosos, de las lágrimas furtivas por los rincones
de la casa, de los zapatos el día de Reyes, de la po-
breza, de las despedidas, y de no sé qué extraños pre-
sentimientos, trémulos de ansias y de miedos:

Luego sentí temblar la casa toda
-hasta los viejos árboles temblaban- (M.77)

¡Cuánto debió influir todo esto en el alma del
poeta! Fernando González llevó siempre, prendida en
el alma, la amargura de aquellos años primeros:

Al nacer, la pobreza nos ató sus cadenas. (M.17)

... Eramos pobres,
y de niños teníamos zapatos
sólo para calzarlos los domingos. (R.26)

¿Quién dice que han puesto hiel
en las copas y en los platos? (M.45)

El destino le alejará de la casa paterna y pon-
drá por 'medio el mar, "ese camino que borró el ca-
mino". Pero el alma ha quedado allí, con una presen-
cia casi física:

¡Y estará el alma en la casa
cuando esté el cuerpo más lejos..! (M.31)

Alma que vienes conmigo
y que en el pueblo te quedas. (R.8)

Y, como el corazón no tiene distancias, el poe-
ta sabrá muy bien sintonizar las antenas del recuerdo:

He puesto el pensamiento camino de la casa. (H.15)

Y hacia la infancia, por un rayo de oro
de esta tarde, se va mi pensamiento. (M.36)

Y, con el recuerdo, las ansias del regreso:

Mientras más avanzaba en mi camino,
más pensaba en el próximo regreso. (M.11)

El regreso al hogar y el regreso a la isla:

¡Mi corazón conoce los caminos
que a ti me llevan y que en ti se hallan
-cuna redonda que el mar mece-, isla
de Gran Canaria!... (P.21)

He abierto a la llanura mi ventana,
para que torne el alma de la isla,
para que vuelva hacia la isla el alma... (H.56)

¡Oh, los caminos del poeta! Los caminos que le llevan y le traen, que le alejan y le acercan. Los caminos del hogar, los caminos de la isla y los caminos de la vida, con luces y penumbras, con auroras y fracasos. Ningún concepto se repite tanto en la obra de Fernando González: *Manantiales en la ruta, Versos del camino, La carretera blanca, El poeta regresa enfermo, Camino del pueblo nativo, El regreso a la casa, Canción del hermano viajero, El júbilo de tu llegada, La aldea de junto al camino, Perros del camino, Camino de los campos, Y he de llegar un día, El final de la ruta, Momento de partida, Primer viandante, Viajero por las sombras, Estación y camino, Caminante, Viajero inmóvil...*

La idea de "camino", real o metafórico, llena una gran parte de sus poemas. Apenas hay página en que, de una u otra forma, no aparezca el camino: "mi árido camino", "el viejo sendero", "el inmenso camino" los "caminos nuevos", "el camino encendido", "la luminosa senda", "los caminos hondos de mis sueños", "las sombras del camino", "el camino blanco", "el camino de flores", "el camino de la muerte", "los curvos caminos pedregosos". El destino del poeta es andar, andar:

¡Pies míos camineros! ¡Yo soy todo
de camino y de campo! (R.10)

Andar por los caminos reales de la vida, andar por los senderos de la ilusión, o andar por un rayo de luz:

Mi corazón hasta el sol
fue por la escala de un rayo. (M.38)

Y las estrellas de oro son caminos
por donde el alma va hacia Dios, abierta. (M.142)

¡Y que corran libres, por todos los caminos, los
sueños del poeta!

¡Déjalos salir al campo, que tienen sed de caminos!
(M.63)

Aunque, de tanto andar, el poeta olvide hasta
los nombres de los caminos:

Ya, de tanto caminar,
no sé decir un camino
que me haya visto pasar... (P.130)

Andar, siempre andar. Porque hay algo más
triste que el cansancio: no tener ni siquiera camino
para cansarse:

Yo me canso del camino...
Sin embargo, hay que pensar
qué amargo será el destino
del que no tiene camino
que andar... (M.91)

A pesar de su sencillez estudiada, el estilo de
Fernando González es rico en comparaciones, metáforas,
imágenes, símbolos. Unas veces son metáforas
visuales, coloristas, aprendidas del modernismo:

Un sol de mediodía que se muere en las rosas. (M.49)

El sol hacía las acequias como
culebras infinitas plateadas. (M.77)

Sobre la mar se tiende la clámide del día. (M.107)

Otras veces son metáforas evocadoras, con
temblor lírico en las alas:

... La ventana
está hablando con el campo. (M.39)

Con los ojos de mis días
me he puesto a mirar mis años. (M.37)

¡Y acaso algún lucero nos sorprenda
a media noche hablando con el viento..! (M.140)

Y tú volando por mi pensamiento
con las alas truncadas! (R.73)

Unas veces son metáforas concisas, concen-
tradas: las sonrisas de la mujer amada son

como flautas de caña con sabor de pomas. (M.70)

y los hombres

Oleadas de ira con espumas de amor. (H.44)

A veces tienen un esguince humorístico de gre-
guería:

Ciprés agudo y alto:
paraguas cerrado. (P.25)

Río entre monte y mar:
cordón umbilical. (P.25)

Negro vestido de blanco:
fósforo apagado. (P.26)

Otras veces son imágenes corpóreas, plásticas,
táctiles:

Me apoyé en la columna de tu sombra (R.60)

Mi pensamiento
es una hoguera que te hará cenizas
de tanto acariciarte con el fuego. (R.66)

La guerra
inició en nuestra casa la miseria,
pero mi padre, con sus fuertes brazos,
la echó a la calle y atrancó la puerta. (M.40)

Unas veces las imágenes tienen fuerza telúrica,
cósmica:

Tú serás una roca
donde se vayan a sentar los siglos. (R.81)

...en tu voluntad, el ritmo
de las arterias del mundo. (P.83)

En este petrificado
silencio de luz y trigo... (O.83)

¡Y era un rodar de siglos la sentencia que oía!...
(H.22)

Y otras veces tienen un trágico escalofrío de
cuchillos que cortan las sombras:

Aquella noche tan negra,
cuando el oscuro cortaron
mis manos, como cuchillos... (M.47)

Los días, como navajas,
me están dejando desnudo
el esqueleto del alma. (O.74)

La imagen de *hilar* o *tejer* es, acaso, con la
imagen del *camino* y del *caminar*, la más frecuente en
la poesía de Fernando González:

Tú hilabas cada día la rueca de tus penas. (M.17)

Hilando el copo blanco del lino de los sueños. (M.18)

El alma está todavía
hilando copos de ensueño. (M.29)

Que ya acabó de hilar su lino de ilusiones. (M.122)

Madrid es:

rueca y lino puros
para
ir tejiendo ilusiones
y esperanzas. (R.75)

Junto a la hoguera viva que en mí ardía,
iba hilvanando una canción el agua. (R.75)

La araña de mis sueños teje su fino encaje
sobre la fuente amarga que mi corazón llora. (P.28)

El tiempo miro correr
destejiendo destejiendo lo tejido
para volver a tejer. (P.132)

Si, además de la metáfora, quisieramos resaltar otros artificios literarios de Fernando González, no podríamos omitir, porque constituyen un elemento valioso en la caracterización de un estilo, su tenacidad en el uso de la paradoja, la antítesis y el retruécano. Las paradojas de nuestro poeta se basan en las antinomias "ausencia—presencia", "soledad—compañía", "vida—muerte", "ilusión—fracaso".

Ausencia—presencia:

Me iré sin que me vaya de la tierra. (M.42)

Ausente estás de mí y en mí te llevo. (R.67)

Poesía que estás en todas partes
sin estar, cual Dios mismo. (R.82)

Sé que estoy más ausente de tu ausencia. (P.78)

¡Tu tanta presencia en mí
me hará inmune a tu presencia! (13)

Alma que vienes conmigo
y que en el pueblo te quedas. (R.8)

Soledad—compañía:

Cuando se está solo en alma
me acompaña compañía. (0.47)

Al que su soledad misma
no le puede acompañar. (R.23)

Vida—muerte:

Amor que mata al amor
por salvarlo de la muerte. (P.51)

La pena que a mí me mata
y que no me va a matar. (P.103)

El llevar viva la muerte
en el hondón de la vida. (R.51)

Ilusión—fracaso:

Agua y más agua sin cesar bebía,
¡pero su sed de amor no se apagaba! (M.69)

Y cuanto más lo terrenal esquivo
más me aproximo a la prisión del suelo. (R.42)

Camino sin camino
de los deseos -sin lograr- logrados. (P.70)

La antítesis es otro de los recursos que Fernando González emplea más obstinadamente. Consig-nemos solamente algunos ejemplos en que los términos de la antítesis se enfrentan y contrapesan en dísticos de perfecta estructura paralelística:

Tú tienes plata en la cabeza, fuera;
yo tengo oro en la cabeza, dentro. (M.131)

Detrás, el alba de plata;
delante, el ocaso de oro. (P.50)

Memoria de tu vida son los días;
las noches, de tu muerte son recuerdos. (P.67)

Que no se sabe si viene,
que no se sabe si va. (O.84)

Las tuyas de gastar oro,
las mías de no gastar. (M.130)

La tuya de pensar poco
y la mía de pensar... (M.130)

Y estos otros, en que el poeta recurre a un do-ble plano, terrenal el uno (barro, árbol, cieno, polvo), y celeste y etéreo el otro (astro, ave, música y álas):

Y siendo barro duro, soñé ser astro y ave. (H.11)

Con la frente en los astros y los pies en el cieno.
(H.22)

En la honda tierra sus raíces graves
y el claro pensamiento en lo infinito. (H.46)

Tienes cuerpo de roble y espíritu de ave. (R.41)

Tú no eres más que polvo con música y con alas. (P.29)

¡Pájaro: eres espuma, sueño, ilusión, aroma...!
El barro es desventura, fracaso, muerte, nada...! (P.29)

Menos frecuente es el empleo del retruécano, pero indica, una vez más, la tendencia de Fernando González a estos juegos y artificios de palabras y conceptos:

El cielo era como el mar
y el mar era como el cielo. (M.28)

Y así el mar fue poeta y el poeta fue Atlántico.(M.112)

Que da sombra a la luz y da luz a la sombra. (H.11)

El sueño duerme en nosotros
mientras estamos despiertos,
y nosotros nos dormimos
cuando se despierta el sueño. (0.73)

Fernando prefiere la estrofa y la rima, pero no desdeña las combinaciones libres ni el verso suelto. En los versos de arte mayor prefiere la consonancia, y siempre tiene, incluso en las combinaciones más irregulares, un exquisito sentido del ritmo. Hace algunas concesiones a la rima en el interior del verso:

Una canción amorosa,
temblorosa de ternura. (M.65)

El velero se me pierde
sigiloso, perezoso... (P.24)

La rosa milagrosa del recuerdo de un día . (M.30)

¡Oh campana aldeana y cristiana! (R.49)

Algunas veces (para rimar o no), en el final de un verso, escinde en dos partes el adverbio en "mente", haciendo cabalgar el sufijo sobre el verso inmediato:

No les falta a tus ojos, infinitamente profundos, claridad de aurora. (M.71)

Cuando me muera, quiero
morir mansa y tranquilamente,
como si nunca... (M.129)

Mas, yo lo tengo condenado eternamente
a que no se mueva de este sitio... (H.120)

Pero su recurso más frecuente, en una búsqueda afortunada de elementos intensificadores, es la repetición de uno o más versos, a través de un mismo poema. En *El tiempo apura* (H. 147) un mismo verso se repite 13 veces, con porfiada monotonía, en una sucesión de impulsos incitantes, que empujan al trabajo y a la acción. En *Tierra adentro* (H. 145), el verso final de cada estrofa es, exactamente, el primero de la siguiente, lográndose, con el embisagramiento de las estrofas, un martilleo iterativo de los conceptos. En *Las piedras de esta calle* (R.26-28), la reiteración tiene una carga impresionante de nostalgias y evocaciones familiares, ordenadas en clímax:

Las piedras de esta calle
se sabían mi nombre de memoria...

Las piedras de esta calle
han sabido las páginas primeras
del libro de mi vida...

¡Las piedras de la calle en que nací
me han olvidado ya, de tanta ausencia!

Las piedras de esta calle
ya no sabe mi nombre de memoria,
porque mi madre no me llama ya...

En *Nupcias del aire y la estrella* (O.52-53), la epímona va poniendo un comentario exegético al símbolo nupcial de cada estrofa:

Como mi corazón cuando te alejas.
Como en mi corazón cuando te espera.
¡Como en mi corazón cuando regresas!

Y en *Lamentaciones tempranas* (R. 37-39), la reiteración versal alcanza una incalculable fuerza po-

tenciadora. El poema se compone de 14 estrofas paralelas, con un balanceo de contrarios que se repite 14 veces. Las 7 primeras comienzan, cada una, con una descarnada confesión de pequeñez:

¡Qué pequeño soy, Dios mío!

en contraste con otros tantos lamentos de sueños fracasados:

¡Y yo que soñaba ser
como tú mismo!..

¡Y yo pensé que era el mar
juguete de mi capricho!..

¡Y yo creí que mis ojos
vieron todos los caminos!..
... ..

Las 7 últimas estrofas, invertidos los términos, comienzan con un sueño no logrado de grandeza, que se repite también 7 veces:

¡Me creí grande, Dios mío!

y termina con otras tantas confesiones de humilde pequeñez:

¡Y mi ser es en el mundo
un suspiro!..

¡Y mi voz es tan pequeña
que no llega a otros oídos!..

¡Y adonde quiera que llego
soy un niño!..

Y, al final, solo, exento, como síntesis de todo el poema, el grito insistente y descarnado del primer verso, cargado ahora de más intensa significancia, porque, a lo largo del poema, se ha ido esponjando y enriqueciendo con el vigor acumulado de las 14 estrofas:

¡Qué pequeño soy, Dios mío! ..

Y esta es la grandeza humana de Fernando González: su humildad.

Unas palabras finales para explicar la razón, o razones de esta Antología. El propósito de los iniciadores ha sido doble. Primeramente, poner al alcance de los lectores de ahora una selección de la obra poética de Fernando González, ya que, agotadas las ediciones de sus libros, se va haciendo cada vez más difícil el acceso a su lectura. En segundo lugar, rendir un modesto homenaje a un poeta, tan hondamente lírico, tan acentuadamente comunicativo, que, sin renunciar a los valores estéticos, y tal vez también por eso mismo, ha logrado una obra entrañablemente humana, deliberadamente humana. Como en toda Antología, se corre el riesgo de que el criterio selectivo no se acomode enteramente al gusto de los actuales lectores. El antólogo no ha podido prescindir de que esta Antología quiere ser también, a su manera, un poco de historia de una larga trayectoria poética. Sin olvidar que el espacio disponible le ha impelido, no pocas veces, a muy dolorosas omisiones.

UNA ANTOLOGIA UNIVERSAL

Los canarios no podemos olvidarnos de que allá, en tierras de la vieja Castilla, vive su eterna melancolía lírica uno de nuestros mejores poetas. Fernando González, el poeta de la intimidad, el cantor de infinitas emociones y tristuras, que tanta huella nos dejó en el alma cuando, todavía muchachos, hurtábamos muchas horas a los libros de texto para dedicarlas al regusto poético de sus *Manantiales en la ruta*, vive, ya va para tres lustros, en la ciudad de Valladolid. Ganado, es verdad, por Castilla, pero queriendo mucho a su Gran Canaria. No hace mucho todavía, cantaba con entusiasmo y nostalgia:

Yo soy de un pueblo lejano
a donde no se va en tren.
¡Es una tierra encendida
de sol, de aromas, de amores,
con tal prodigio de vida
que hasta los muertos dan flores!

Allí, en su casa de la "Acera de Recoletos", está siempre encendida la lámpara del recuerdo de Canarias. Fernando es una antena que vibra con nosotros y que hace vibrar a los que le rodean. En su hogar se viven con intensidad las cosas de nuestra isla.

Todavía recuerdo, con gratitud no olvidada, aquellos días que pasé en Valladolid. ¡Cómo paladeaba Fernando los recuerdos más insignificantes de nuestra tierra! ¡Y qué prodigio de emociones al recordar amigos y cosas de la isla! Porque tratándose de Gran Canaria, Fernando es todo emoción, corazón, limpieza de sentimientos, elegancia de espíritu, cuerda que vibra. Yo estoy seguro de que hasta cuando canta las cosas de allá, Fernando piensa y sueña en su Gran Canaria. Y hasta pule sus versos y sueña en la gloria de sus libros, pensando en nosotros. Por nosotros y para nosotros parece que ha nacido y crecido su instinto de la belleza, su lírica hondura, la seguridad de su acento, su intuición poética, su maestría en el verso.

Es ya larga la producción poética de nuestro paisano: *Las canciones del alba* en 1918, *Manantiales en la ruta* en 1923, *Hogueras en la montaña* en 1924, *El reloj sin horas* en 1929, *Piedras blancas* en 1934, *Ofrendas a la nada* en 1949. Y ahora, en 1953, esa antología universal que se hacía ya necesaria en la bibliografía española.

Desde hace muchos años, "Ediciones Ibéricas" había lanzado, en "Biblioteca de bolsillo", *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, afortunada antología de ocho siglos de poesía española e hispanoamericana. Faltaban *Las mil mejores poesías de la literatura universal*. Fernando González, también en "Biblioteca de bolsillo", ha venido a llenar, con igual acierto y, seguramente, con igual fortuna, esta urgencia bibliográfica.

No era fácil enfrentarse con más de treinta siglos de poesía. No era fácil ni tentadora la aventura de seleccionar poetas "de todos los países, de los cinco continentes, de todos los idiomas". El riesgo era evidente; pero Fernando González ha sabido correrlo con gallardía y con tino. Si son muchas las dificultades que "asedian -nos dice él mismo- a quien intenta

la selección poética de un determinado país, supóngase el relieve que estas dificultades alcanzan cuando se trata de seleccionar poemas de muchos autores, de muchas lenguas, de diversas civilizaciones, sobre el proteico mar de los siglos. La primera impresión que recibe quien pone mano a esta tarea, es la de hallarse en medio de un inmenso osario, de tocar los esqueletos de multitud de poemas que en su tiempo y en su idioma tuvieron una maravillosa vida".

Pero no se asuste el lector. Fernando González ha tenido tacto y pericia para buscar y rebuscar las mejores traducciones castellanas. Los mejores poemas no están aquí, por suerte para todos, reducidos a puro esqueleto. A lo largo de las casi 900 páginas de esta antología circula, vigoroso, pujante, un río de vida universal. La selección es perfecta, si puede hablarse de perfección en una labor selectiva de tales dimensiones. La ordenación, lógica. El prólogo, una magnífica lección de un magnífico profesor de literatura. Estamos seguros -y así lo deseamos- que la crítica le será propicia.

La oportunidad de esta obra es indiscutible. No teníamos una antología de esta índole, que nos ofreciera solvencia. Había un hueco sin llenar en los anaqueles de cada biblioteca. Esta antología no puede faltar entre los libros de ningún estudioso. Por eso le aseguramos también un triunfo de librería.

1953



IGNACIO QUINTANA

BREVIARIO LIRICO

Todavía recuerdo, con emoción lírica, mis breves años de Teror. Va ya para tres lustros y, sin embargo, cómo llevo metidos en el alma el ritmo jubiloso de aquellas horas y la sorpresa inédita de aquellas cumbres. Para mí, hombre de costa, el paisaje alto de Teror tenía la novedad de un estreno.

Estrenaba yo este paisaje de altura y lo vivía intensamente, inmerso en el gozo cósmico de la naturaleza, cuando llegó a Teror el autor de este libro. Volvía de la ciudad de Las Palmas, con el peso ilusionado de sus veinte años, interrumpidos los estudios, enfermo de poesía y, tal vez, enfermo también de amor, rebosando hexámetros latinos y salmodias de la Biblia. Ignacio Quintana -entonces más que ahora- era una pandereta de optimismo. El mismo se definiría en un verso:

Yo soy lo que Dios quiso que yo fuera: entusiasmo.

Y fue entonces, en plena mocedad y en plena naturaleza, libre el espíritu de la grave preocupación del cuestionario de filosofía y de la mirada dura del inspector de estudios, bajo la sola vigilancia comprensiva y paternal de Dios, cuando germinó la idea de este libro entusiasta.

Aquellos años de Teror fueron fecundos para el poeta. Nacieron entonces la mayoría de estos salmos. Y nacieron -o al menos se desgranaron por primera vez- al aire libre, en aquel paisaje de altura que yo estaba estrenando. El bosquecillo de San Matías, la carretera de Osorios, el barranquillo de los Alamos, todas las fuentes de Teror, -¡oh nuestra ilusión de entonces por las fuentes!- aprendieron versos que yo, flaco de memoria, hace tiempo olvidé. El paisaje y yo estuvimos presentes, como Garcilaso, "a la postrera lima", y también a la gestación primera de aquellos "versos novicios" que ya no eran novicios. Y yo y el paisaje coincidíamos en el aplauso.

Estamos, pues, ante un libro mozo en la inspiración y en el entusiasmo; pero maduro en la técnica y en el garbo. Amasado de intuiciones tempranas y de bella sabiduría. Libro entero y lleno; de versos humanos y cordiales: versos de siempre, que hablan otra vez de la noche, de la luna y del amor, de los cipreses y las estrellas, temas eternos de la eterna poesía; versos que nos hablan otra vez de Dios. Porque este BREVIARIO LIRICO, este "Libro de rezo de los poetas", tiene en su seno una vena entrañable de religiosidad. Ya lo dice el poeta en el *Salmo de la pluma*:

 Mi pluma está formada del ala de un arcángel,
 Por eso siempre tiende mi pluma al infinito.

Y al final del libro, en unas palabras dedicadas a los poetas, dirá hermosamente:

 Mi verso más enorme es mi corazón hacia Dios.

Quien conozca de cerca al poeta, quien sepa leer, o mejor, rezar en este BREVIARIO, entenderá bien esto. Y entenderá también la arquitectura litúrgica del libro y el sabor eclesiástico de estos salmos. Y comprenderá el paralelo rítmico de aquel verso del *Salmo de la noche*:

 Sed solemnes, sed pausados, sed sonoros, sed divinos...
con el litúrgico

 Sit laus plena, sit sonora, sit jucunda, sit decora...

y aquel verso del *Salmo del mar*:

Tu reinado de azur venga a nos.

Y acaso también la reiterada insistencia en el uso del verbo *haber* como transitivo:

Ninguna flor *habla* perfume,
Ninguna estrella *habla* temor.

El rosal que *habla* sangre...

Y con un beso que *haya*
Luz de Dios, candor de luna.

La arquitectura del libro no es caprichosa. El libro está concebido litúrgicamente, como un auténtico Breviario eclesiástico, y dividido en ocho partes, conforme a las horas litúrgicas: Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas, Los Maitines están divididos en tres *Nocturnos*, y cada *Hora* y cada *Nocturno* contienen el mismo número de salmos o poemas que impone la liturgia eclesiástica.

En algunos salmos hasta hay huellas evidentes del ritmo paralelístico de los hebreos. Pero no se crea que la nomenclatura de salmos corresponde, por el asunto o por el ritmo, al auténtico salmo litúrgico. El nombre de salmos es, muchas veces, forzado, artificioso, impuesto por una división preconcebida. Nombre poético más que litúrgico. El libro, es verdad, es un libro de *coro*, pero de un coro lírico de poetas.

Los salmos están llenos de íntimas evocaciones y remembranzas del pueblo de Teror. Las campanas y maitines del *Salmo de la noche* son los maitines y campanas del Císter en las noches profundas de Teror. El *Salmo de los Cipreses* canta los cipreses de Teror. (Recuerdo todavía nuestro entusiasmo por los cipreses. Hasta nos hicimos cultivadores de cipreses. De nuestra siembra abundante todavía queda uno, soltero y enhiesto, en el huerto de la casa del poeta. "Por mi mano plantado", puede decir Ignacio Quintana, como Fray Luis). El *Salmo del agua y del lucero* canta las fuentes y luceros de Teror. El recuerdo de Lorca y de Camín es aquí patente:

Lucerito de la noche,
Lucerito de mi alma,
Que bajas hasta la fuente
Para lavarte la cara,
Abrígate bien el pecho,
Lucerito, porque el alba
Está hambrienta de luceros
Y quiere beber tu plata.

... ..
Espejito de la fuente
Donde se mira mi cara,
¡Quién os pudiera tener
En los bolsillos del alma!

El numen de este libro está en el campo más que en la ciudad. El poeta canta a Teror, no a Las Palmas. Por eso llama a Teror "clara escuela de mis versos". Y por eso canta la fuente, no el mar. Caso raro el de este poeta canario que no tiene hondo sentido del mar. Porque el *Salmo del mar* es forzado, y es pura alegoría el *Salmo de mi barca*. Como es también alegoría la nave del *Salmo de la pluma*:

Ella ha visto en el centro del corazón anclado,
El barco de la muerte que está esperando el práctico.

Leíamos entonces a Rubén, a Santos Chocano, a Antonio Machado... Por aquellos días leíamos a Juan Ramón -¿te acuerdas?-. Nació entonces el *Salmo del crepúsculo*, lo más lírico, lo más fino, lo más juanramoniano de este BREVIARIO. ¡Qué distante del ímpetu épico del *Te Deum español* !

¿Más lecturas? El poeta era entonces como una antena sensible a todas las ondas. Por el *Salmo de los ángeles* pasa Alberti, fugaz y breve, tan breve "como una tentación erótica por el alma acerada de un cenobiarca". Hay un eco unamunesco en el *Salmo rojo* y el *Himno* de maitines tiene voz de Valle Inclán. Pero ninguna influencia logra acallar la voz personal de este magnífico poeta que nació en Teror de Gran Canaria el veinticinco de mayo de 1909.

Una de sus características más intensas es el sentido musical. El poeta lo consigue, incluso con ritmos rotos. Y en tal grado, que en algunos salmos es difícil la superación. Pero no es sólo la sostenida mu-

sicalidad de los versos; es también la abundancia de campanas, de maitines, de cantares y de instrumentos músicos que llenan el libro. Parece como si el poeta llevara dentro del pecho una caja de alegría. El mismo se da cuenta de ello cuando habla de su "pecho que salta de cantares". Y hasta se excusa un poco, como una pública confesión de culpas y disculpas, en el Salmo del *Poeta y Dios*:

Yo no tengo la culpa ¡oh Dios mío!
De que mi corazón sea un laúd,
Y esté siempre cantando como un loco,
La flor, la estrella, el amor, la luz...

Pero hay sobre todo, en estos poemas, una obsesión por las campanas. Ya desde la *Salutación* hay un lírico repique de almas:

Nuestras almas hermanas,
Fundidas en el horno del estro,
Al chocar produjeron, cual si fueran campanas,
Un repique anunciando el brindis nuestro.

La mañana es

Sonorosa como una campana.

En el *Salmo de la noche* hay un regusto campanero, una morosidad deleitosa de campanas:

¡Oh campanas del nocturno, campanas de media noche!
... ..
Campanas de media noche, campanas de Noche Buena.

Y lo mismo en el *Salmo profético*. Parece como si el poeta, a pesar del tema lúgubre, sintiera el deleite del puro fonema verbal o del puro sonido de los bronces:

Sube aprisa. A la torre, campanero,
Sube aprisa a doblar, porque ya ha muerto.
... ..
Campanero del alma, dobla, dobla,
Y cada doble diga que ya ha muerto.
No dejes de doblar, campanerito,

No dejes de doblar, mi campanero.
Ta-lán...Ta-lán...Ta-lán...Llora la torre.
Ta-lán...Ta-lán...Ta-lán...Responde el eco.
Ta-lán...Ta-lán...Ta-lán...Dice el susurro
De las olas y el viento.

A veces, las campanas se mezclan con atambores en un tono épico de exaltación patriótica:

¡Campanas de España,
Campanas ibéricas,
Que llegue este triunfo hasta las entrañas
De las tres Américas!

... ..
Y al compás de atambores y trombas
Entre horrísono ruido de bombas...

Pero no todo es música de campanas. Los poemas

Tienen la mágica armonía
De la zampoña que tañía
El mitológico zagal.

Las mariposas zodiacales

En el pandero de la luna
Alegremente tocan una
Mística danza pastoril.

La noche

...es lira y es bronce y es pluma y alma sonora,
Y es un facistol que inicia los maitines de la aurora.

En el jardín, la risa de la hermana es

Como un repiqueteo de de sonantes cristales.

Las estrellas son

Organos magestuosos del sideral palacio.

En el *Salmo de la luna*:

La luna es una vihuela de plata
que perla las notas de una serenata.

El corazón se compara reiteradamente con una
lira:

Por eso tiene forma
De lira el corazón.

El *Salmo del pájaro* es una "sinfonía de cristales."

En el *Salmo del viento* se habla de

Su música feérica, enorme,
Mitológica, arcual, multiforme.

Multiforme, porque el viento de los árboles es
lira y laúd, arpa y mandolina.

Escuchad del viento, en los árboles, la vasta armonía:
Cada árbol transporta su lírica ofrenda,
Y es así la variada arboleda una sinfonía
Estupenda.

Los vientos de todos los cuatro caminos,
Al pasar por ellos la magia de sus cabelleras,
Dejaron prendida la lira en los pinos
Y eólicas arpas fueron las palmeras.
Y se oyó el enorme orquestal sonoro
Al hacerse órgano el laurel de Oriente,
Y trompeta ardiente
Ser el sicomoro.
Dóciles laúdes
En las deodaras;
Pífanos agudos, en robles y encinas;
En las araucarias, el marcial redoble de las cajas claras
Y en el sibilante ciprés, mandolinas...

Y lleva el poeta tan dentro del alma este sentido musical que, cuando, como en el *Salmo del árbol*, no encuentra música ni pájaros, lo maldice como a la higuera del Evangelio:

Sediento corazón,
Arbol derruido,
En donde ya no hay música ni viento,
Ni pájaros ni nidos.
Arbol del corazón
Sin frutos, ¡te maldigo!
Al fuego re echaré
Como tu hermano bíblico
Y he de aventar al aire tus cenizas
Por si quedaran huellas de tus vicios.

Y todo esto encuadrado, ya en la estrofa regular y clásica, ya en combinaciones libres y caprichosas, ya en los mismos ritmos latinos, principalmente el anfibraco en el *Salmo de la luna*:

Parece la luna en noches de farra
La caja sonora de una guitarra

Y el anapesto en el *Salmo del dolor*:

Y el dolor de ver en el mundo la luz
Que brotó de los brazos de la cruz de Jesús.

Hemos de señalar, por último, la asiduidad de la imagen, la persistencia de la metáfora. Es de notar cómo, sobre todo en los salmos de maitines, las oleadas de imágenes se suceden y superan en un derroche deslumbrador. No es cosa de entresacar aquí una antología de metáforas, cuando es más fácil y obligado abrir emocionadamente este BREVIARIO y comenzar a rezar. O mejor, abrir las puertas del coro y penetrar en él, "preso de la emoción de Dios".

Entra, poeta, con la frente clara,
El corazón en pie y el alma en fuego.

ALMA SERENA

En medio de estas apreturas de exámenes, llega a mis manos un libro: *Alma serena*, de Ignacio Quintana. Trae todavía en sus páginas el acre olor de la tinta reciente. Hace ya 16 años, en 1949, publicó también Ignacio Quintana otro libro: *Breviario lírico*. Era su primer libro de versos. Las dos ediciones han sido hechas con primor y con mimo. Señalaba yo entonces, en el prólogo, como notas características de Ignacio Quintana, el entusiasmo, la intensa musicalidad, la variedad de ritmos y estrofas, las oleadas de imágenes. Sobre aquel libro actuaban, obstinadamente, dos generaciones: la modernista y el 27.

Han pasado ya 16 años. En este libro de ahora, *Alma serena*, el poeta ha recogido parte de su obra posterior a 1949 y algunos poemas anteriores a la publicación del *Breviario lírico*, como el dedicado a Berta Síngrman. Al leer este nuevo libro, nos percatamos enseguida de que la voz del poeta no es ya la misma, o, al menos, no canta la misma partitura. El poeta ha recorrido un largo camino que va, casi casi, desde la exaltación hasta la medida, desde el desbordamiento vital hasta una andadura más contenida, desde la exultancia juvenil hasta una serenidad no siempre alcanzada. El entusiasmo tiene ahora una carga de sosiego, los ritmos son menos orquestales, hay sordina en los coros y freno en el derroche de imágenes. Hasta los adjetivos se desbravan y dulcifican aquí con blanda

mansedumbre: la alegría es "ponderada", la pasión "mimosa", el beso "blanco", las auras "serenas", la voz se hace "húmeda", el lirio "enternecido" y el balbuceo "mínimo y dulce".

En esta línea de contención y medida hay objetos que pierden sudinamismo: el mar no tiene "procelas", el corazón es un barco "anclado", tienen "briadas" las cuadrigas de los versos, y hasta esa pasión en llamas que era el Alférez Provisional se aquietta con disciplina de soneto:

Alférez es soneto bien medido,
Firme en la disciplina de su verso.

Las mismas sensaciones (olor, sabor, tacto, sonido) se atenúan, a veces, acercándose unas a otras y fundiéndose en borrosas sinestesias. Los sonidos tienen suavidad de tacto ("voz de terciopleo", "la seda del suspiro", "casi húmeda la voz"), o están traspasados de fragancias ("la perfumada orquesta"); y el color y el tacto se adelgazan mutuamente en la "tibia palidez" de la hostia y el cirio.

La poda ha sido grande. Queda, sí, todavía, algún brote obstinado de aquella retórica de su libro primero: los "trigos martiriales", el "sonoro concierto de las virtudes", el "fulgor de tu lumbrera", el "fuego de tus prosas", la "nieve del pañuelo", la "audacia de las rosas". Pero cuánta naturalidad en los engarces de la breve sortija de los versos! Queda, sí, todavía, un sentido musical que, aminorado y todo, no va bien con la torpe arritmia que profesan poetas de ahora. Quedan, sí, todavía, el verso medido, la pertinacia de la rima y la estrofa tradicional, tan lejos ya del versículo moderno, elefanciaco y deforme, encubridor de tantas ineptitudes. Pero es que Ignacio Quintana sabe muy bien, con Eugenio D'Ors, que "así que el verso suelta la amarra de la última imposición rítmica, se convierte en prosa". Queda, sí, todavía, el decoro verbal, "la sugestión de los vocablos" que diría Ventura Doreste, que nada tiene que ver "con los poetas de hoy", a quienes la calidad misma del verso parece indiferente". Pero es que Ignacio

Quintana no ha renunciado del todo, afortunadamente, a los logros de la generación esteticista. Queda, sí, todavía, un instinto selectivo en la temática de sus poemas, muy distante, claro está, de la poesía de alcantarillas, "oliente a orina y a azucenas" que dijo Neruda. Pero es que Ignacio Quintana cree, sí, en la belleza de los lirios, pero no en la poesía de los sumideros. "Hay poetas (escribió Ortega y Gasset) que confunden al vampiro con el ruiseñor".

Ignacio Quintana no es un poeta intimista. Su poesía es, más bien, como un constante peregrinar por el mundo exterior de las cosas. En el *Breviario lírico* el poeta vaga y vaga, como un reportero del cosmos, vertido fuera de sí, cantando la noche, la luna, las estrellas, el viento, la fuente y el árbol. Detrás y por debajo de este cosmos alienta y se agita, es verdad, el "yo" del poeta, pero no como tema central y directo, sino como mínimo soporte lírico. Ahora en *Alma serena*, el poeta sigue su acostumbrado peregrinar, no ya por los caminos del viento y las estrellas, sino por los senderos de la amistad y el hogar. El tema central no es ahora la naturaleza, sino los amigos, la esposa, la Virgen. Y antes y siempre, Dios. La naturaleza está también presente aquí, pero hecha imagen o símil, detrás de los primeros planos, asomándose por los intersticios.

La edición, como hemos dicho, es primorosa, con excelentes viñetas de Carlos Morón y un prólogo, muy cuidado, de Ventura Doreste. La dedicatoria es todo un símbolo. Su primer libro de versos, dedicado a Margarita, su esposa, repetía en su último salmo, con ansiedad de plegaria:

Una cosa, Señor, sólo me falta:
La bendición de un hijo.

Este libro de ahora comienza con una dedicatoria a sus cinco hijos. Han pasado dieciséis años.

1965

OTROS ESTUDIOS

"LIVERPOOL"

Puesto ya en la inminencia de un viaje, llegan a mis manos estos versos de José María Millares con dibujos de su hermano Manolo y con una cordial dedicatoria de ambos. No voy a hablar de la edición ni de los dibujos, (perdona, admirado Manolo); sino de tus poemas, José María, de tus seis admirables y seguramente discutidos poemas.

Porque, a pesar de los veinte años que llevamos de superrealismo, todavía el superrealismo sigue siendo un fenómeno esotérico y arisco; todavía, para la gente, tiene más de jeroglífico y rompecabezas que de auténtica poesía. Ante un poema superrealista la gente se pone todavía en guardia, un poco escamada, como si temiera ser víctima de un timo o de una tomadura de pelo. También sucedió así al iniciarse otros cambios de rumbo en la estética. Pero lo raro es que, después de veinte años de superrealismo, todavía haya tan pocos lectores "entrenados" para su regusto estético. Tal vez en esto esté precisamente el secreto de su perduración: en su esquividad arisca, en no dejarse domar por cualquiera, en no haberse democratizado.

En 1927 publicó Alberti *Sobre los ángeles*.
Espadas como labios, comenzó a escribirse en 1929.
Poeta en Nueva York está fechado en 1929-1930.
La destrucción o el amor, en 1935. *Sombra del paraíso*,
en 1944. Después, como una sacudida cósmica, Dá-
maso Alonso lanzó su *Hijos de la ira*. Valverde ha
buceado como nadie, en el subconsciente religioso. Y
ahora tú, José María, al "descubrirnos" a Liverpool,
como García Lorca a Nueva York, nos das, en medio
de esta isla nuestra de Gran Canaria, el do de pecho
que estaba haciendo falta. Porque de vez en cuando
conviene provocar así los vientos y producir tormen-
tas para aventar los lugares comunes que no se resig-
nan a morir y se agarran a "lo tradicional" como a un
clavo ardiendo. Porque de vez en cuando conviene
fruncir un poco, o un mucho, el ceño y apresar aira-
damente los tópicos para clavarlos con alfileres, así,
en fila, en los anaqueles de los museos. Porque de
vez en cuando conviene que alguien descienda hasta los
sótanos del alma para traernos en las manos pedazos
de sueños, escorias oníricas, trozos de subconciencia;
ilógicos, sí, señor, incoherentes, turbulentos,
revueltos, en una libre y disparatada asociación de
imágenes y de ideas, en una libre y caprichosa liber-
tad de métrica, de ritmo y de rima; pero que quieren
ser bellos, y que son bellos, y que tienen la virtud má-
gica de sacudir y desperezar a los poetas "norma-
les...". Tu libro, José María, hacía falta. Era neces-
sario que alguien tirara la piedra en el centro mismo
de nuestra insular serenidad poética. Otras piedras,
tiradas por otros, se habían quedado al borde de la
charca.

Dámaso Alonso ha escrito, refiriéndose a un
poeta de la escuela: "Nada de buscar lo que esta poe-
sía no da. No se pida anécdota o historia. No se pidan
ni se busquen sino revueltos motivos primariamente
humanos, surgidos de los abismos del sueño o de los
repliegues de la infraconciencia". "Es inútil buscar
en ella lo que no tiene historia, anécdota y encadena-
miento racional. Esta poesía no tiene -literalmente-
sentido común. No tiene sentido común porque tiene
sentido poético y exclusivamente poético". "El poeta

normal labora con los materiales de la subconciencia, haciéndolos pasar por la criba de su conciencia". El poeta surrealista suprime la criba "selectiva y ordenativa" de la conciencia y reduce su técnica a yuxtaponer incoherentemente, como alucinaciones de insomnio, los elementos de la infraconciencia.

Y así son tus poemas, José María. Así son tus seis admirables y seguramente discutidos poemas. Sin historia, sin anécdota, sin encadenamiento lógico, sin eso que suele llamarse "sentido común" y que, muchas veces, debe llamarse "vulgaridad"; pero con mucho sentido poético, y con mucho sentido humano, y con mucha carga emocional, intensos, de una expresividad hiriente, con tus baterías de metáforas disparando sin cesar a través de todos los versos. Créeme, José María, al leerlos por primera vez y verte buceando en los fondos dudosos de la subconciencia, me dieron ganas de preguntarte: ¿Es que tienes ya vivido, agotado, en tus escasos 28 años, todo el caudal estético de la externa belleza? ¿Es que ya ahondaste tanto, con voluntad de geólogo, en las zonas telúricas del alma, hasta desentrañar todos sus estratos y zambullirte en lo más hondo de la infraconciencia? ¿O es que tienes ganas de darnos, aunque sea a trozos y rota, la "otra mitad" de la vida? ¿Por qué no ves las cosas como las ven los "otros" hombres? ¿Por qué has montado ese enorme aparato; tan raro! y; tan feo! nada más que para ver la vida con rayos X?. Hoy, después de leerlos varias veces, me parece que no te preguntaría estas cosas.

1949

LOS POEMAS DE PABLO POU

El autor de estos poemas, Pablo Pou Fernández, nacido en Madrid, enraizó en Tenerife desde que ganó la cátedra de Literatura en 1941. Ha ejercido la docencia en los Institutos de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, en la Universidad de La Laguna, en la Escuela del Magisterio y en el Politécnico. Es Doctor por la Universidad de Madrid y ha publicado diversos estudios literarios, entre los que destacan *La metáfora en la poesía de Gabriel y Galán* (tesis doctoral), *La poesía de Manuel Verdugo* y varios números de la colección *Ebro*. Su producción poética anda dispersa por revistas y periódicos. Estos poemas y sonetos de ahora son, en verdad, su primera compilación de versos.

Pablo Pou es esencialmente un poeta lírico, un intimista que siente y canta a nivel de corazón. Pero no es un intimismo que se adelgaza y ahila hasta desjugar su propio yo. Es una intimidad sustentada de externas circunstancias, de ineludibles querencias -Dios, la amada, los hijos, los nietos- que le incitan y aguijan hasta estremecerle el alma y zarandearle levemente la emoción. Porque es un zarandeo blando y manso, una alada emoción tibia la que cimbre a este poeta de contextura quebradiza. Su verso es también

balanceante y tornadizo, de andadura fluctuante, que se mueve y discurre con delgada fluvialidad, con "manso ruido"

 Mi verso ya no es para decirlo,
 más bien para el silencio
 del estuche,
 que hace un ruido ligero
 al cerrar, muy pequeño.

Porque Pablo Pou huye casi siempre de la disciplina versal y de la estrofa numérica, como si fuera alérgico a la estructura geométrica de las viejas preceptivas, como si, en un afán de *aggiornamento*, hubiera olvidado de pronto su tarea profesoral de un cuarto de siglo. Su técnica quiebra, precipitadamente, los moldes congelados de la estrofa y la rígida tenacidad de los paradigmas rítmicos.

No cabe duda de que este versolibrismo, buscado a propósito, facilita y quita tropiezos a la fluencia lírica. Pero, también es verdad, que no siempre el logro responde a la intención y, sin quererlo acaso, el profesor traiciona más de una vez al poeta. Y es que un poema necesita puntos de apoyo para mantenerse en pie arquitectónicamente, y los poemas de Pablo Pou tienen por fortuna la apoyadura de los ritmos numéricos, que le surgen por acá y por allá, y de las rimas inesperadas que se le infiltran, no sé si inadvertidamente. Sobre todo, el soporte heptasílabo y endecasílabo, tan frecuentes en la poesía de Pablo Pou; aunque a veces el poeta, en lucha con las sílabas "cun-tadas", fragmente en unidades menores lo que, en definitiva, son perfectos endecasílabos: "de tu palabra y de mi voz / al eco", "derribado / y herido / y moribundo". Es el tributo, involuntario o no, de la profesión.

Los *Poemas y sonetos* se agrupan en cinco apartados: *Poemas de amor*, *Poemas de la muerte*, *Poemas de los niños* y *Poemas de los hombres*.

En los poemas religiosos hay una búsqueda angustiosa de Dios:

 Hace tiempo, Señor, te estoy buscando.
 Yo sé que eres, pero no te encuentro.

El poeta siente la nostalgia de su anterior experiencia religiosa. El poeta ha sentido muchas veces la presencia casi física de Dios:

Anidabas en todo,
y sólo con volver los ojos
a mi lado estabas.
Me han dejado desnudo
en mi pequeño huerto
por donde tú pasabas tantas veces.

Todavía siente a Dios "en el impulso de los brazos", "en estos pies dudosos, sin oriente", "en estos ojos míos, tan sedientos como pozos sin agua", "en el aula, sentado en cualquier banco.", o esperando a la puerta con tus pies de silencio. En este último verso habla el poeta, con singular acierto, de los pies silenciosos de Dios. Es como un eco del "Dii laneos habent pedes" de la vieja latinidad. El poeta sabe, como Newman, que "el reino de Dios viene sin ruidos":

Te adivino a la puerta
con tus pies de silencio,
acostumbrados a esperar, Maestro.
¡Has estado conmigo tantas veces!

Y esta presencia vivida, este "estar conmigo", tantas veces sentido casi físicamente, es lo que hace que el poeta de hoy, anhelante, suplicante, extienda la mano al borde del camino,

...por si pasas, acaso silencioso
y este rescoldo lento,
que no quiere morir,
soplas de nuevo,
ahora que ya se acerca el invierno.

Pero el poeta no busca a Dios por los caminos de Dios, por la vía dolorosa de lo arduo y difícil, sino por el fácil camino de las cosas redondas:

Pero tú no venías
con las cosas redondas,
sino con las aristas.

Eras esquina,
lanza,
espada,
arena, sed, silencio.

Te me has aparecido
con perfil de cuchillo.
Yo huía
y te llamaba.
Yo huía
camino de las flores y del agua;
yo huía en el desierto
y te llamaba.

¡Tremenda paradoja! El poeta busca a Dios huyendo de Dios, sin percatarse, como Antonio Machado, "que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón". Y suplica con apremio, con dolorida esperanza:

Señor, por todo el odio,
dame tu amor, dame tu mano.

Es el mismo ruego de José María Osuna: "Tócame en el hombro, Señor. / que yo vuelva la cara". Esta ansia de Dios, esta "sed de eternidad" que decía San Agustín, no puede ser baldía y, como el místico de Fontiveros, brotará al fin de la fuente que mana y corre, aunque es de noche.

En los ocho poemas amorosos se presiente, más que se narra, una leve historia de amor. Hay un hilillo casi invisible que enlaza y agavilla todos los poemas entre sí. Hay una serie de estados emocionales, que se suceden unos a otros, como si el poeta quisiera comunicarnos la intrahistoria de su corazón. Cada poema puede cerrarse sobre sí mismo, pero puede también eslabonarse con toda la serie, formando un todo. Primero es el amor que pasa, concretado en un "tú" que no desvela al poeta:

Tú pasabas
con tu cabello verde y rojo.
Tan ceñida de toros y bravura
como llena de ovejas inocentes.

Es un "tú" sin nombre y sin geografía:

Estés donde estés,
sea cual fuere tu nombre.

El poeta evoca la creación de su amada, como si asistiera a la creación de la primera mujer. La amada es

herida de luz de mi costado
jamás cicatrizado,

Y, siguiendo la mirada significativa de Dios, la ve por primera vez. Miré, dice,

a otro lugar que no era Dios,
y te vi.

Y enseguida, prematuramente, como si le apremiara más la pena de la separación que el gozo primero de su presencia, dejando acaso en blanco un paréntesis de muchas páginas, el poeta llora ya la ausencia de la amada. Sólo le queda el consuelo de su voz:

Quando te vas me queda la palabra.

Y espera inútilmente, porque

no sabe qué,
sin esperanza espera;
no sabe qué,
sin sueños sueña.

Y después de la espera, el olvido:

Mi corazón, metido en un estuche,
va echando paletadas en el pecho.

Empujado por la desilusión, el poeta comienza a andar, a andar sin rumbo, hasta el cansancio, "con ansias de llegar, yo no sé adónde":

Mis pies están cansados.
Llegar es nada más
andar;
andar, cansarse,
para morir en lugar remoto.

¿Es posible todavía el amor? El poeta nos da la respuesta con una alegoría del desierto. "Después de tanto afán de fresca umbría", con mucha sed en el corazón, su alma es como un desierto con "huellas de cuatro esquinas". El poeta ensaya inútilmente, con la arena que rebosan sus manos, la esperanza frustrada de "dos fuentes de agua clara":

dormir sobre la arena,
¡cuánta arena!
besarla;
con una y otra mano,
como dos fuentes, derramarla.
¡Cuánta agua!
Nadie ha sido tan rico,
peregrino de lágrimas.

Y, todavía, otro símil de desengaño, de vencimiento. Ahora un símil guerrero, con "la lanza derribada" "y el caballo en la tierra, / sin galope":

Me queda todavía
medio latido,
y el corazón a media marcha.

para terminar, al fin, con este paisaje humano de ruina y acabamiento, en que "el vuelo de las alas se ha quedado aterido" y hay una "soledad honda" que se mece en el aire:

He aquí ya, ¡tan pronto! el invierno en la fronda;
el fruto de tus labios en la tierra ha caído;
el vuelo de las alas se ha quedado aterido
y en el aire se mece una soledad honda.

Este clima desilusionador, de desaliento, de acabamiento, de desesperanza, es un recurso casi constante en el estilo de Pablo Pou.

Otros rasgos estilísticos podríamos señalar en estas notas preliminares. Su lenguaje terso y transparente, ligeramente retoricado. Su andadura discursiva, pero sin perder liricidad. Su sentido de la naturaleza, que está presente en todo el libro, casi nunca de modo directo, sino oblicuamente, en compa-

raciones y metáforas: "Barre su sombra lejos la palmera", "Galilea el cactus y, agudo y verde, / ; cómo canta!", "Los hijos tiernos / como raíces", "Madre / de manos como un río, / de la sonrisa como el agua, / de la mirada como el rocío", "bajo el sol vertical / bebo mi sombra". Su sentido franciscano de lo pequeño y humilde, de mínimas cosas entrañablemente afectivas: las labores de costura derramadas por el suelo, los hilos en la falda, el juguete de los nietos, las hojas de los cuentos primeros. O, por el contrario, sus escapadas cósmicas: el átomo, los astros, las galaxias, Dios con su "cartera de estrellas bajo el brazo", la "germinación cósmica de Dios".

El poeta hace también alguna concesión a realidades menos poéticas, como si buscara un apoyo en tierra para el despegue de su vuelo lírico: las estufas apagadas, los telegramas urgentes, el espantapájaros. O a expresiones prosaicas como "con un buen par de azotes", "sin voz ni voto". Pero estas realidades conllevan a veces símbolos evocadores de vigor sorprendente, como en esta estampa de milicianos:

y los cigarros
soltando chispas rojas,
escaleras arriba,
en busca de corbatas.

O como en la espera escalofriante del miedo de retaguardia:

Allí, entre las paredes de mi cuarto
esperando la violenta llamada,
y el cigarro mal hecho,
el gorro puesto y la culata,
y la blasfemia y el esputo
en la alfombra.

Son concesiones esporádicas, momentos breves de excepción. Porque Pablo Pou, como decíamos al principio, es esencialmente un intimista y, para él, como para Azorín, "la realidad no importa, lo que importa es nuestro ensueño". Su realidad, como en el poeta Juan Ruiz Peña, "es algo latiendo dentro / de las entrañas del alma".

DOMINGO VELÁZQUEZ, POETA

Domingo Velázquez publicó su primer libro, *Poemas del sueño errante*, en 1963. La lectura de este libro fue, para mí, una sorpresa inolvidable. Domingo Velázquez era una gozosa revelación. Prometí hacer su merecido elogio, que no he podido cumplir hasta ahora. El prologuista nos advierte que este libro recoge solamente los primeros versos del poeta. Yo quiero añadir aquí que, en estos versos tempranos, Domingo Velázquez es ya todo un poeta, porque, en estos poemas, hay una finura y una delgadez lírica exquisitas, una delicada sensibilidad estética y un primor expresivo que ya es logro y esperanza.

Todo el libro es algo así como la historia de un primer amor: aquella muchachita imprecisa, a quien "se le olvidó la voz", que "venía casi niña, casi luna" a la casa del poeta, que le "trajo mar azul" para sus sueños y que "puso estrella y brisa en los balcones". El poeta va pormenorizando con su halado pincel, aquella presencia "casi nube, casi sueño". ("Niña de los verdes ojos", "niña de la cara triste", niña de las "trenzas largas" y el corazón "de luna"). Y aquella presencia va haciéndose anécdota viva en una serie de símbolos. Primero, como promesa:

¿Sientes cómo besa el viento?
¿Oyes cómo canta el agua?
(¡Ay,
cómo canta!)

Después, como tentación:

Cuchillos de lujuria
asesinan la tarde.

Más tarde, como celos, con augurios de tragedia:

¡Para qué me compraría
estas navajas que tengo!
¡Ay, este hilillo de sangre
fría que me sube al cuello,
y aquella fe y esta duda,
y esa voz y este silencio!...
Es que despierto no vivo,
y es que, dormido, no duermo.

Y, por último, como desengaño y amenaza:

"Desde ayer tarde no llevo
el corazón florecido"
"¡Que yo no te encuentre nunca
en la abierta madrugada!"

Pero la anécdota no termina, como podría esperarse, en este derrumbamiento de ilusiones. El poeta no sabe refugiarse en el consuelo del olvido, y, queriendo o sin querer, como si jugara al "sí" y al "no", sigue arriesgando su felicidad en la ruleta peligrosa de los recuerdos. El poeta, en su angustia, ve avanzar el olvido:

Entre tus pies y mi sueño
va caminando el olvido.

Pero, en el fondo de aquella angustia, está siempre la voz del recuerdo. Casi siempre, es verdad, apenas perceptible, "tenue como silbo de humo sobre la nada"; pero el recuerdo está allí, insistente hasta el final del libro, como un hilillo sutil que va enhebrando los poemas, como un ritmo monocorde que

va diciendo invariablemente una misma nostalgia sin esperanza:

"¡Qué pena redonda lloran
las casas deshabitadas!"

"La verde esperanza es gris
y es gris el vago recuerdo".

"Yo sólo tuve primaveras
que me crecían hacia dentro".

"El niño que yo fui no seré nunca."

"¿Quién ha traído ese viento
que golpea los cristales?"

"Que se vaya;
dí que aquí no vive nadie".

Sólo al final del libro, en una corazonada de optimismo, el poeta abre de nuevo la ventana de su casa, confiando tal vez en que, al fin, ha de llegar:

Otra música que tenga
la virtud de darle vida
a mis ilusiones muertas."

El libro contiene cuarenta y dos poemas. De estos poemas, treinta y cinco emplean la rima asonante y seis la consonancia. Sólo hay un poema libre. Decididamente, al menos en este libro, el poeta prefiere la rima. Los metros más frecuentes son el octosílabo (doce poemas) y el endecasílabo (ocho poemas), o bien la combinación de ocho con cuatro y once con siete. En este aspecto Domingo Velázquez está más bien en la línea tradicional, pensando seguramente lo que decía Juan Ramón: "Lo mismo da escribir en la forma nueva que en la clásica. Lo importante es el acento, la voz".

A Domingo Velázquez le obsesionan ciertas palabras ("promesa redonda", "pena redonda", "voz madura y redonda"); o determinadas metáforas (los "cuchillos de lujuria", las "navajas de los celos", las "navajas de filos de media noche", las "navajas afiladas" del viento); o ciertos juegos verbales ("¡ Sol y luna! / ¡ Luna y sol!"; "Alta luna / Luna blanca"). In-

cide con cierta frecuencia en antinomias ("despierto, no vivo", "dormido, no duermo", "mueres sin morir", "vivimos sin vivir", "muertos, vamos viviendo"); en claroscuros ("casi sombra, casi sangre", "casi mujer, ¡casi esperanza!") y en estructuras paralelas ("Tú andando por mis sueños / yo andando por tus manos; "Delante, los bueyes mansos, / detrás, el mayoral viejo"). Pero, sobre todo, habría que destacar la plasticidad de las metáforas, la tactibilidad de tantas imágenes que contribuyen a dar calidad auténtica a estos poemas:

"Pero traje las manos con alondras
y los ojos colmados de palabra."

"El sol le está clavando
agujas en la sangre."

"¡Cualquier noche entrará el viento
y se llevará mi alma!"

"Me da pena miraros
barajando la nada entre los dedos."

"El caballo de la tarde
le relincha a los luceros."

"Soñolientas caras ponén
parabrisa al aire fresco."

Así es la poesía de Domingo Velázquez.

1965

LA SUBVERSION DEL VERSO

Nuestro verso de gesta nació libre e indómito, con un balanceo de hemistiquios, con un ritmo elástico, de tira y encoge, irregular, anisilábico. En el principio fue la libertad. El isosilabismo, las "sílabas cunctadas", el verso medido, vino después. Fue el mester de clerecía, en el siglo XIII, quien disciplinó el verso metiéndolo en cánones aritméticos: 14 sílabas por verso y 4 versos por estrofa. Aquello era, sin duda, un avance en la técnica del verso. Aquello significaba una superación de los tanteos juglarescos. Acababan de nacer, en nuestra historia literaria, dos cosas importantes: el verso medido y la estrofa.

Si; el verso medido nacía demasiado lento, tardo, poco ágil, con catorce sílabas a cuestras. Y la estrofa de cuaderna vía, claveteada con los cuatro finales monorrimos, se movía pesadamente, con su enojosa andadura de corceles alejandrinos. Pero aquello, digámoslo una vez más, significaba una perfección técnica, una superación de los modos juglarescos. El mismo poeta del *Libro de Alexandre* lo comprendió así y lo proclamó con orgullo:

Mester trago fermoso, non es de ioglaría;
mester es sen peccado, ca es de clerezía;
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a síllavas cunctadas, ca es grant maestría.

Pero este verso de catorce sílabas, de lentitud medieval, no podía pasar al Renacimiento. Como no pasó tampoco el dodecasílabo del siglo XV, "torpe avu-
tarda (que dijera Dámaso) de cuatro aletazos por ren-
glón: *Al muy prepotente don Juan el Segundo...*"

El verso de 14 sílabas duró dos siglos: el XIII y el XIV. El verso de 12 sílabas nació y murió en el siglo XV. El Renacimiento, reacio al uno y al otro, nos trajo la llamarada temblorosa del endecasílabo. Y esa enorme variedad de estrofas que inaugura la edad moderna. Variedad rítmica y variedad estrófica; pero todo metido en normas de preceptivas, con número, medida y peso. La verdadera disciplina nos venía de Italia. Y así, metidos en cánones, casi uniformes, salvo las concesiones a la musa popular, transcurrieron tres siglos: el XVI, el XVII y el XVIII. La subversión del verso comenzó en el siglo XIX. Y era lo lógico después de la subversión ideológica del XVIII. Nunca he sabido explicarme el contrasentido de un siglo XVIII predicando libertades con literatura de preceptiva, encerrando ideas explosivas en formas rígidas de clasicismo. Algo así como si guardáramos dinamita en moldes de cristal. Si libertad de ideas, ¿por qué no libertad de formas y de estilos? . Por eso fue lógica la subversión del XIX. El romántico XIX se nos metió por la puerta avasallando cánones, con desenfreno de polimetrías, descoyuntando la unidad estrófica del poema. El muro rígido de la estrofa clásica comenzaba a resentirse. Más tarde, Rubén Darío, el modernismo, habría de romper las viejas combinaciones métricas, inventaría ritmos nuevos y, ¡oh, manes de Garcilaso!, escribiría sonetos de 13 versos. Al comenzar el siglo XX la preceptiva clásica quedaba gravemente herida. Se consumaba el derrumbamiento de la estrofa rígida.

Pero se salvaba una cosa: el verso. Pero se salvaba una cosa: el ritmo, la música. El modernismo nos legó un verso joven, musical, intensamente musical. Fueron las escuelas posteriores las que, poco a poco, lo fueron despojando de la rima, de la medida, de la música, del ritmo. ¿Qué se ha hecho de las sílabas "cunctadas" del viejo mester de clerecía? .

¿Qué se ha hecho del rico caudal de estrofas del Renacimiento? . Todo aquello que nos parecía una adquisición, una meta de perfección después de los tanteos medievales, se nos ha arrumbado estrepitosamente en pleno siglo XX. ¿Es que asistimos a la ruina del verso? . ¿O es que caminamos hacia nuevas formas versales? . ¿Han periclitado para siempre los elementos tradicionales *metro, ritmo y rima*? . ¿Por qué el verso, nuestro verso tradicional, antes tan dócil, acabó por sentirse incómodo en la prisión dorada de la estrofa, en los cánones aritméticos del verso, el ritmo y la rima? ¿Estorba la rima al verso? ¿Es la rima un tormento o una prisión de oro? . Para Marcel Proust, "la tiranía de la rima fuerza a los buenos poetas a encontrar sus mayores bellezas". Para Dámaso Alonso, "a la rima debe Verlaine casi todos los hallazgos expresivos de su poesía". Para Eugenio D'Ors, desde que nace un verso "una fuerza oscura le empuja a bodas con otro, por juego del ápice". Pero, a pesar de D'Ors, de Dámaso, de Verlaine y de Proust, cada vez es más frecuente el prescindir de la rima.

Siempre tuvo enemigos la rima. Ya Nebrija, siguiendo a Aristóteles, había escrito que "por muchas razones avemos de huir los consonantes": primera, porque obliga a decir "lo que las palabras demándanle, no lo que se siente"; segunda, porque "en habla no ai cosa que más ofenda las orejas ni que maior hastío nos traiga quella semejanza"; tercera, porque "el que oie no mira lo que se dice: antes está como suspenso esperando el consonante que sigue". Pero Nebrija toleraba, al fin, la rima como una necesidad para suplir la falta de la cantidad silábica. La cerrada intolerancia es de ahora. La rima estorba el libre cauce de la inspiración.

¿Y el metro? . ¿Quién mide hoy los versos y construye estrofas de paradigmas tradicionales? . ¿Y qué le queda entonces al verso español, a nuestro viejo y entrañable verso español? . ¿El ritmo? . Pero es que la prosa tiene también su ritmo. Y el ritmo del verso moderno está ya en el mismo borde de la prosa . Muchos versos actuales si no fuera por la distribución

tipográfica sobre el papel, no se distinguirían tampoco de la prosa. ¿Quién detendrá este proceso de disolución del verso tradicional? .

1954

1 Camón Aznar parece coincidir con Nebrija cuando escribe: "Ya he cargado un consonante. Pero el ruido ha ahuyentado a la poesía." "Desconfía de la letra que necesita música para llegar al corazón." (*A B C*, 14-XI-1970).

A LOS POETAS INSULARES

No son estables las formas de la cultura, sino cambiantes y tornadizas. El arte, la poesía, el gusto, entrañan siempre un no sé qué movedido y versátil que hay que tener en cuenta a la hora de valorarlos seriamente. En esto, como en todo cambio, hay también un antes y un después, un acabamiento y un comienzo, un algo que parece envejecer y un algo que cautiva con nimbo de novedad. Pero lo nuevo, naturalmente, no es siempre lo mejor, aunque sí es lo más idóneo para "sobornar el gusto", en expresión feliz de Feijóo, pues muchas veces "no agrada la moda por lo mejor, sino por nueva".

Esta esencial inestabilidad de las cosas está como sujeta a una ley de columpio y balanceo. Las formas y estilos perviven y se suceden, a través de la historia, con fluctuación de ida y vuelta, con una alternativa de flujo y reflujo. Subestimaremos ahora lo que ayer exaltaron nuestros padres, pero no es improbable que nuestros hijos den la razón a sus abuelos y minimicen nuestro ahora.

De ahí la cautela con que hay que enjuiciar lo que creemos definitivamente muerto y, acaso, al rodar de los años, reviva con insospechada vitalidad. De aquí la insolidez de los que malgastan la calderilla de su inexperiencia contra los no coincidentes en unos

modos igualmente precederos. Es un pecado de juventud en el que todos hemos caído alguna vez y en el que los críticos de vuelo corto corren el riesgo de entercarse. No olviden los jóvenes que ningún estilo suele durar más allá de una generación y que ellos mismos, si Dios les da vida, habrán de ver periclitado lo que ahora defienden como lo único valedero. ¿Qué otra cosa significa, por ejemplo, ese giro de noventa grados que dieron en mitad de su espléndida andadura, los poetas de la generación del 27? ¿Qué otra cosa significa ese cambio de rumbo en la "poética" de Dámaso, Aleixandre, Guillén, Salinas, Alberti y Cernuda? ¿Qué otra cosa significa ese viraje que se está verificando ahora mismo en nuestros poetas más representativos, al "alejarse del realismo testimonial y de los temas sociales y cotidianos que han configurado buena parte de la lírica española de los últimos diez años"? ¿Qué otra cosa significa ese "alejamiento decidido del prosaísmo en el estilo" y esa vuelta a una "temática más individualizada, más personal", más cerca del "sentir individual" de Antonio Machado, en que ha insistido tantas veces el crítico de "Insula", José Luis Cano? ¿Y quién nos garantiza que no volveremos a los modos del 27, o a la "poesía pura" de Juan Ramón, o a la exuberancia sensorial de Rubén Darío, o a la imponente gravedad sinfónica de Tomás Morales? Porque todo esto ha ingresado ya, con los máximos honores, en el alcazar de la historia literaria, a cuyas puertas (no lo olvidemos), los buenos ángeles custodios cierran el paso a las modestas epigonas provincianas.

La vinculación a lo nuevo no ha de conllevar necesariamente una aversión a los ya consagrados y sancionados, ni la filiación a una escuela ha de ir cargada de denuestos y silencios intencionados para los otros. La belleza es multiforme, y tiene muchas moradas el castillo interior de esa augusta señora que se llama Poesía. Así lo entendieron, en un momento excepcional para las letras insulares, en una coyuntura fraternal y cimera, no igualada todavía, aquellos poetas nuestros, de tan distinto talante y de numen tan dispar como Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo

Torón, Luis Doreste y Fernando González. Y así lo practicaron poetas tan disímiles como Antonio Machado, el "poeta luminoso y profundo" de Rubén, y Rubén Darío, en cuya muerte Antonio Machado supo poner "en un severo mármol, su nombre, flauta y lira", invitando a llorar a los "corazones de todas las Españas".

Ya va siendo hora de que se abran las ventanas de la comprensión y se oréen los cenáculos espesos. Ya va siendo hora de que se renuncie a los clanes cerrados, a las capillitas de sectas, a los grupitos ásperos y rencorosos, a la innoble conspiración del silencio y a los desacreditados corrillos de comadres, a lo turbio, parcial y sinuoso, a la insolidaridad y a la insensatez. Porque nada de esto es fecundo y productivo. Sin renunciar a nada noble, cultivando cada uno su singular estilo personal, pero con humana generosidad para todos los que llevan en el alma y en la voz un mensaje estremecido de belleza. Porque la belleza es una y múltiple y en sus alcázares caben todas las formas. ¡Que nadie intente entrar a codazos y cerrar las puertas a los demás!. O lo que es peor todavía: ¡Que nadie intente bajar de su hornacina a los que ganaron, por unánime plebiscito, el no fácil certificado de pervivencia!.

1967

MANUEL SOCORRO

En el 70 aniversario del nacimiento del profesor D. Manuel Socorro, y ante el hecho insoslayable de su jubilación como catedrático de Latín del Instituto Masculino de Enseñanza Media de Las Palmas de Gran Canaria, era obligado un homenaje de reconocimiento y gratitud: de reconocimiento de unos méritos cuantiosos y relevantes, y de gratitud por unos servicios generosamente cumplidos. La feliz iniciativa, apadrinada con calor por el Colegio Provincial de Doctores y Licenciados, había nacido en un grupo de amigos y compañeros en la docencia. El homenaje consistiría en la publicación de un libro con las mejores páginas de su abundante producción literaria, que le sería ofrecido en un acto solemne. A la verdad, ningún otro homenaje hubiera sido más grato a quien ha dedicado la vida entera, como profesor y como escritor, a la noble profesión de las Letras.

No es fácil reducir a unas pocas fechas y datos la biografía de D. Manuel Socorro. Nació en 1894, en Cueva Grande, una aldea perdida en las cumbres de Gran Canaria, a trasmáno de la carretera del centro de la Isla. Estas cumbres que le vieron nacer tirarían siempre con fuerza de su espíritu, tan sensible a este paisaje de alturas, tan ligado a la hosca orografía de estas sierras. Su ingreso en el Seminario de Las

Palmas, en 1906, culminó, después de una carrera brillante, en su ordenación sacerdotal el 28 de octubre de 1917. Poco después es Doctor en Filosofía y Licenciado en Teología por la entonces Universidad Pontificia de Canarias. En 1924 termina la Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad civil de Granada. Durante diez años desempeña cátedras de Latín y Literatura en el Seminario. En 1931 obtiene por oposición la cátedra de Lengua y Literatura Latina del Instituto de Las Palmas. El 30 de noviembre de 1936 es nombrado director del Instituto. En 1958 el Colegio de Doctores y Licenciados le honra con el título de Colegiado Distinguido. En 1959 es condecorado con la encomienda de Alfonso X el Sabio, en atención a los méritos contraídos en la enseñanza oficial, y en 1964 se le concede la Encomienda de la Orden de África.

Entre estos datos biográficos, es obligado destacar aquí sus 33 años de cátedra y sus 28 años ininterrumpidos en la dirección del Instituto de Las Palmas. Puede decirse que D. Manuel (como le llamamos familiarmente) desde el primer momento, se entregó plenamente a su tarea profesoral y directora, modelando a la juventud de Las Palmas, generación tras generación, con ejemplar dedicación absoluta y total, con firme tenacidad, luchando sin desánimo, hasta ver inaugurado el espléndido edificio que actualmente ocupa el Instituto de Enseñanza Media, hasta lograr que su Instituto fuera el mejor del Archipiélago. Porque D. Manuel es eso: una voluntad insobornable, un carácter sin quiebras, una trayectoria sin titubeos, una conducta limpia y enteriza, sin ardides, sin tretas, sin blandas sinuosidades. La cuquería sinuosa y la habilidad escurridiza ante cualquier obstáculo, no van con D. Manuel. A D. Manuel le sobra voluntad para perforar una montaña y no le falta varonía para rajarse en dos, como Rolando, al primer jinete que se atravesase, y apartar después, haciéndose camino con la punta de la espada, las dos mitades del caballo y del caballero. D. Manuel no ha doblado nunca el espino para adaptarse a la sinuosidad de un atajo. D. Manuel taja y raja. Y si el obstáculo es arduo, se planta de-

lante de él batiendo en brecha. Perderá en tiempo, pero gana en elegancia espiritual, y, salvados los tropezos, más de una vez, en su ya larga andadura por la vida, habrá podido volver la cabeza y mirar en perspectiva el trazo firme de muchos empeños gallardos cuajados en realidades.

Pero D. Manuel no es sólo un carácter, sino un hombre de Letras, un escritor, un periodista. Siendo todavía un estudiante, allá por el año 1916, ganó ya, en los certámenes literarios *Ora et Labora* de Sevilla, la pluma de oro, otorgada por el Cardenal hispalense. En 1947 obtuvo un Premio Nacional por su libro *Poesía del mar* y, en 1948, un Premio Provincial por su obra *La Insula de Sancho Panza en el Reino de Don Quijote*. Durante varios años dirigió el diario "El Defensor de Canarias". Ha publicado en la prensa local centenares de artículos y notas periodísticas. Su repertorio bibliográfico, extenso y heterogéneo, abarca desde el ensayo hasta la narración novelística, desde la obra didáctica hasta el libro de sátira y humor. Porque su vena, fecunda y diversa, se pluraliza en tonos y facetas. Como su vida, partida entre el profesor, el humanista, el escritor y el sacerdote: cuatro epígrafes exactos para una biografía completa.

El ilustre profesor nos tiene acostumbrados, con una periodicidad casi matemática, a la aparición de sus libros. Es una vocación irrefrenable la que empuja su voluntad y su pluma. Lleva ya publicadas las siguientes obras: *La enseñanza del latín. Ensayo de metodología* (1925), *Nomenclatura Gramatical* (1926), *Horacio El hombre. El artista. El filósofo. El ciudadano.* (1936), *A vuela pluma* (1937), *Alegoría del Yelmo de Mambrino* (1938), *Virgilio y el mar* (1946), *La Insula de Sancho en el Reino de Don Quijote* (1948), *Poesía del mar* (1947), *Ortodoxia de Cervantes* (1948), *La Cueva de Montesinos* (1948), *Ratos Perdidos* (1949), *Farología* (1952), *El Mar en la vida y en las obras de Cervantes* (1952), *Menéndez Pelayo y Cervantes* (1957), *Sobre las Cumbres y sobre el asfalto* (1962), *Mariela* (1963), *¿Oro en la Cumbre?* (1963).

En la imposibilidad de abarcar en esta introducción, que necesariamente ha de ser breve, todos los aspectos de su producción literaria, nos limitare-

mos a subrayar sus dos facetas más características: un estrato clasista, que concretamos en su estudio sobre Horacio, y una vena de humor que brinca, pujante e incontenible, en buena parte de su obra.

Horacio se publicó con motivo del bimilenario del poeta de Venusa. Esta fecha coincidía con la coyuntura anticlásica de aquellos momentos. Sobre la oportunidad de este libro escribimos entonces: "Ningún momento tan propicio para el estudio del poeta de la serenidad, como éste de desequilibrios barrocos y de dinamismos vertiginosos. Máxime cuando ya se adivina la hora de tener que echar mano a los frenos y a la sensatez. En esta hora de osadías de todo género, hasta la Victoria de Samotracia se ha olvidado de que es frágil y de piedra, y se ha echado a volar con peligro de romperse la crisma. Y es necesario lastrarle los pies a la diosa, plegarle las alas y volverle a la cordura. El profesor Socorro, clásico por temperamento y entusiasta del romanismo, con varios lustros de latinidad a cuestas, há escalado airoosamente la cornisa del Capitolio y ha gritado a pulmón lleno: "El blanco cisne sigue su canto; Horacio vive". Y es que el ilustre Profesor habrá pensado que las columnas no pueden retorcerse indefinidamente sin que, al fin, se quiebren y derrumben todo el edificio.

El libro comienza con una magnífica biografía de Horacio, escrita con encendida devoción de discípulo. Leyéndola, se comprende claramente lo mucho que debió influir en la voluntad del autor, para escribir este libro, su afinidad temperamental con Horacio, el amor al retiro y a la soledad, ese escaparse en la primera ocasión a su "villa de Tibur" o a su "beatus rus" en las cumbres de Gran Canaria, ese poder decir "incedo solus" viviendo en plena sociedad, ese aislamiento del corazón, ese culto a la independencia...

1 Más tarde ha publicado: *La isla de los canes* (1964), *Gilda* (1965), *Como una novela* (1965), *Atamaraceid* (1966), *El recluta* (1966), *Luís Ordóñez* y *"El Monstruo"* (1967), *Las Camelias* (1969), *Amapola* (1969), *Marcela* (1970), *Desnivel* (1971) y *Mis recuerdos* (1972).

Sobre todo, la independencia. Porque Socorro como Horacio, es capaz de decirle a cualquiera: "Si me importunas con tus quejas, yo te devuelvo todo lo que me has dado".

Hace después un estudio sobre la poesía horaciana: Epodos, Sátiras, Odas y Epístolas, insistiendo en que el arte de Horacio, a pesar de su ascendencia helénica, es intensamente romano y sus versos "parecen llevar la toga". El trabajo termina con un estudio minucioso sobre la filosofía de Horacio, desentrañando su pensamiento en cada libro, en cada poema y hasta en cada verso, con el aplomo de una prosa serena, con un equilibrio de alto magisterio.

La vena humorística del profesor Socorro arranca de sus primeros escauceos literarios. Lector empedernido de Cervantes y de los humoristas ingleses, prefiere ver las cosas desde su ángulo festivo. Con frecuencia, planta su tienda en la vertiente cómica de la vida. Ve el mundo, parapetado detrás de una sonrisa. Lleva siempre guardado en el condesijo de las intenciones la ironía de un guiño o el garabato de un esguince. Para muchos el humorismo es un tubo de escape: para nuestro escritor es un deporte. Su ironía no hiere, sino hurga, no irrita, sino cosquillea. Su sonrisa no es amarga, sino optimista y alborozada.

Alguien ha definido el humorismo como la solución cómica de un conflicto trágico. O como "una carcajada ahogando lágrimas". El símbolo más perfecto del humorismo lo adivina Juan Pablo en sus "lágrimas rientes". Y Benavente lo concibe como "una tristeza que no puede llorar y sonríe". En el humorismo hay, pues, un tránsito de lo trágico a lo cómico, del llanto a la risa, de lo serio a lo jocosos, de las veras a las burlas. El humor es un pilluelo que nos conmueve con sus lágrimas y, de repente, silva burlón a nuestras espaldas. Por eso el peligro de toda aventura de humor sobre la piel angosta de una ciudad de provincia. Por eso el riesgo de un humorismo de geografía reducida. El humorismo, así, con cuerpo ceñido y corto, nos pone siempre un poco en guardia. Y por eso nuestro temblor también ante esas páginas, cargadas de intenciones, no obstante su optimismo y

alborozo, en que el profesor Socorro, jugando habilidoso con sus ironías afiladas, va creando una simbología extraña, en que cobran alma y vida las montañas y roques de la isla, o las estatuas de la ciudad, o los mismísimos faroles de las calles.

Ya Aristófanes disfrazaba de animales a sus conciudadanos para darse el gustazo de ponerlos en solfa impunemente. El profesor Socorro los convierte, pongamos por caso, en faroles, en papelones, en pingüinos. Es un nuevo y extraño fabulario, arriesgado y peligroso. Para penetrar en un libro de esta clase toda precaución es poca. Hay que andar por sus páginas con inmensa cautela, porque se expone uno a tropezar con su propio farol. Algo así como si se encontrara de pronto con la estatua grotesca de sí mismo. Porque el autor, ni corto ni perezoso, se ha salido un buen día por la ciudad, ha pillado una docena de pacíficos ciudadanos y los ha disecado, así, a las buenas, perpetuándolos en auténticos faroles, dejándolos empantanados en medio de la calle, sobre el asfalto, expuestos a la pública jerigonza.

El estilo del profesor Socorro es fácil y diáfano, de una luminosidad transparente. Intencionadamente huye de aderezos y arrequives, de retóricas y malabarismos. Su prosa discurre clara y mansa, sin tropiezos ni meandros, limpia como un arroyo de cumbre. Concibe la palabra como simple vehículo de ideas, no como pirotécnica y artificio. Qué distante esta postura de la de Valle Inclán que daba categoría estética a la palabra por su solo valor fónico, prescindiendo del significado! Nuestro escritor va directamente al grano. Lo importante es el meollo, la médula. Lo demás es cáscara frágil, envoltura caduca. Y, por eso, deliberadamente, con plena responsabilidad de lo que hace, se coloca al margen de muchas valencias estéticas ganadas por la literatura en este medio siglo que llevamos a cuestas. Pocole importan los modos, las modas y las frituras literarias. Preferiría un Góngora sin *Soledades* o un traje deluces sin lentejuelas.

Así es, en su vida y en su obra, este gran profesor que acaba de llegar, con su carga de méritos y

años, a la cúspide de la jubilación profesoral. Y de todo esto habrá mucho en las páginas seleccionadas de este libro.²

2 Fue publicado como prólogo al libro *Homenaje* de Manuel Socorro Pérez, con motivo de su jubilación. Las Palmas de Gran Canaria, 1965.

UN LIBRO DE PEREZ VIDAL

José Pérez Vidal acaba de publicar *Endechas populares en trístofos monorrímos. Siglos XV y XVI*. Este libro, limpiamente editado, es una prueba más de lo mucho que vale la labor investigadora del profesor Pérez Vidal y de lo mucho que tendrá que agradecerle la literatura canaria cuando los años le den ocasión a enfrentarse con todos sus problemas. Puesto ya en la primera fila de nuestros investigadores, Pérez Vidal trabaja por imperativo de una vocación indeclinable, con clara honradez profesional, con un rigor científico insobornable, con fina elegancia de estilo. Su pluma ágil y sosegada, sabe discurrir serena, entre la maraña de las cosas, sorda a las voces de todas las sirenas, buscando siempre la verdad. Y estoy seguro que acabará por encontrarla.

El libro que hoy nos ocupa se enfrenta, como quien quiere y no quiere, sin aspavientos ni histerismos de ninguna clase, con el problema de las endechas canarias. Comienza el autor con un estudio sobre la lenta extinción de los cantos fúnebres populares en España, como efecto de las reiteradas prohibiciones eclesiásticas y civiles. Analiza después las endechas en lengua vasca, recogidas por Esteban de Garibay, las dos endechas canarias en lengua indígena, recogidas por Torriani en Gran Canaria y en El Hierro; y los

voceri de la isla de Córcega. Pérez Vidal hace notar la coincidencia del trístrofo monorrímo en una tan distante geografía. Por lo que "cabe pensar -dice el ilustre escritor- en la existencia de una gran área, ya desaparecida de estos cantos, de la que Vasconia y Canarias, dos regiones de señalado arcaísmo, fueron distantes y coincidentes islotes. Esta sospecha se ve reforzada por la supervivencia en Córcega, hasta hace muy poco, de las mismas endechas: los célebres *voceri corsos*. Y avala esta hipótesis con el testimonio de Toschi que relaciona los *voceri* "con un costume e una forma di poesía che occupano una vastíssima área".

Sentado el parentesco entre las endechas vascas, corsas y canarias, Pérez Vidal se plantea el problema de la procedencia de las endechas canarias. "¿Cómo llegaron a conocimiento de los indígenas isleños? Porque supongo -dice él- que ya nadie pensará en un origen canario de estos cantos. Imaginar un origen común, remotísimo, del que directa e independientemente procedan las endechas canarias, como los demás cantos fúnebres citados, resulta una solución muy tentadora, pero muy difícil de fundamentar". ¿Cabe, entonces, pensar en un origen peninsular, en una importación de los conquistadores? Pérez Vidal quiere caminar con pie firme y lanza un "quizá" tímido y medroso donde otros, tal vez, hubieran dogmatizado con afirmación rotunda. "Si los canarios prehispanos -añade- eran melancólicos y entonaban fúnebres cantos a sus muertos, los conquistadores de las Islas, en el crítico cuatrocientos, eran portadores de una poesía acongojada también de líricas tristuras. Con ellos debió llegar al Archipiélago el verso apasionado y doliente de los trovadores, la húmeda ternura de los cantos gallegos, los saudosos acentos de los portugueses, las primeras voces, transidas de placer y dolor, de una Andalucía que despertaba de un sueño oriental de ocho siglos... Y, entre tan heterogéneas aportaciones de blanda y temblorosa poesía, no debieron de faltar las doloridas endechas entonces tan en boga". "Entre los conquistadores y pobladores debió de existir, pues, la misma costumbre de los cantos fúnebres". Durante mucho tiempo "coexistieron en las Is-

las los cantos fúnebres indígenas y las endechas españolas". Ejemplos de lo primero son las endechas recogidas por Torriani, y de lo segundo, las de Guillén Peraza, también en trístros monorrimos. "¿En qué sentido -pregunta Pérez Vidal- serían mayores las mutuas influencias? No existen datos sobre ello, pero natural y lógico es suponer una influencia mayor de los cantos de superior cultura sobre los de la inferior. Si los españoles se aclimataron, los indígenas se hispanizaron y cristianizaron rápidamente. A la vista de esto, ¿no cabría considerar las endechas indígenas de Torriani como producto de la imitación? Los aborígenes, que ya serían bilingües en una gran mayoría, debieron de adaptar a su lengua y a su mentalidad los cantos populares españoles".

En un último capítulo, Pérez Vidal hace un análisis valioso de las endechas canarias difundidas por la península durante el siglo XVI.

Avaloran el libro, entre otras ilustraciones, una reproducción de las endechas canarias de Diego Pisador y Miguel de Fuenllana con la transcripción de Emilio Pujol.

1952

EL "FAYCAN" DE VÍCTOR DORESTE

Víctor Doreste me ha enviado su novela *Faycán*. Agradezco cordialmente el obsequio, por lo mucho que vale en sí, y permítame el autor que trate de situar su novela en nuestra historia literaria. Esta hampa canina, hecha materia de arte, renueva la tradición picaresca de nuestra literatura. También Cela acaba de publicar su nuevo *Lazarillo*. ¿Es que vuelve otra vez la novela de pícaros? Porque *Faycán* es una novela picaresca de cuerpo entero: clima hampesco, forma autobiográfica, intención satírica...

Y apurando un poco este mi empeño clasificador, yo pondría a *Faycán* entre los pícaros que, al fin, se redimen de la vida picaresca. He querido ver en nuestra literatura dos grupos de pícaros: los que no se redimen (porque no pueden o no quieren) y los que logran liberarse de la vida truhanesca. Frente a la pícaro *Justina* que termina casándose con un pícaro; frente al *Buscón* que para en Sevilla, solar de toda el hampa; frente al *Guzmán* que da con sus huesos en la cárcel y frente a la ingeniosa *Elena* que muere en el patíbulo, están *Estebanillo González* que abandona la vida picaresca, *Lazarillo* que se hace pregonero real, *Alonso* que entra en un convento y este *Faycán* de Víctor Doreste que acaba mirándose al espejo y recibiendo caricias de su pequeña "amita rubia". No importa

que la redención sea aquí el collar y la cadena: Faycán se liberará también del amo para hacerse plástica peremne en el bronce verde de la Plaza de Santa Ana.

En cuanto a su contenido, *Faycán* entronca con el primer periodo de la novela de pícaros. Es decir, en *Faycán* todo es aventura, peripecia, pura anécdota. Le falta ese elemento ascético y moralizador que, desde Mateo Alemán, se enredó en la aventura del pícaro; le falta esa parte de *sermón* que dijera Miguel Herrero.

¿Cómo pudo Víctor Doreste dar tanta vida a esta intriga de perros? Porque *Faycán* tiene también su intriga. Más intriga, quizás, que sus ascendientes clásicos que, en juicio de Pfande, no tienen otro lazo de unión que la persona del pícaro y pueden comenzarse a leer por cualquier capítulo.

Se engañaría quien emparentara a Faycán con el perro de Berganza. Berganza, más que su vida, nos cuenta las vidas de sus amos. Y aquí, en cambio, tenemos, por primera vez en nuestra literatura (al menos no recuerdo ahora otro caso), toda una intriga novelesca hecha a base de truhanería perruna.

Y por no faltarle nada a *Faycán*, los capítulos finales tienen, para el lector, una emoción y una lágrima también.

Que a todos sus lectores les cause la misma impresión que a mí y que los ladridos de su jauría rebasen este pequeño mundillo nuestro.

1945

UN LIBRO SOBRE LA VIRGEN DEL PINO

Echábamos de menos un libro como éste, *La Virgen del Pino en la Historia de Gran Canaria*, escrito al alimón por Ignacio Quintana y Santiago Cazorla León. Son ya muchos los trabajos publicados sobre la Patrona de la diócesis de Canarias, pero ninguno, como el presente, tan rico de noticias, tan abundoso de novedades, tan fecundo en sorpresas y tan primoroso de estilo.

Un libro como éste, por su tema central, por las muchas circunstancias que lo acompañan y por el distinto talante de sus autores, lleva siempre consigo una carga insoslayable de riesgos. Y, primeramente, el doble riesgo de esta disyuntiva tentadora: o una retórica de entusiasmo que puede sofocar la precisión de datos, o una información amontonada, todo lo valiosa que se quiera, pero de difícil asimilación. Los autores, afortunadamente, han sorteado bien este primer peligro, intentando la integración de los términos disyuntados. El arrebató en el estilo se enfrena y remansa con la densidad de noticias, el literato condesciende casi siempre con el investigador: Quintana y Cazorla se complementan e identifican.

Esta técnica de enfrentamiento y contrapeso, esta suma de información abundante y buen decir, no impide, además, el libre curso de una corriente vital que circula por toda la obra. Porque éste era, sin du-

da, otro escollo que había que evitar: que todo se fuera, aunque esto ya era mucho, en retórica y noticias, pero sin savia y sin vida. Ya decía Campoamor, desde su postura antiesteticista, que "el estilo no es cuestión de tropos, sino de fluído eléctrico". En este libro, es verdad, hay tropos, hay retórica, como hay información y saberes, pero hay también un hilo fervoroso de vida, un temblor inquietante de fluído eléctrico que intriga y apasiona. Y aquí cabe recordar lo que decía Walt Whitman de uno de sus libros: "Esto no es un libro. Quien vuelve sus páginas toca un hombre".

Decía Ortega que el diálogo español es "un bombardeo de monólogos". Los españoles no discutimos ideas y problemas, sino convicciones y artículos de fé. Y Victoriano Crémer ha escrito: "Desde hace algún tiempo, mucho tiempo, demasiado tiempo, el español no dialoga. Ni consigo mismo". En libros como éste de la Virgen del Pino, el riesgo de la polémica era evidente. A través de la obra, gravita sobre los autores una sostenida actitud mental de que se está pisando en firme. La distancia que media entre esta actitud y una postura de reto podría no ser mayor que el canto de una moneda. Creo, sin embargo, que los autores han querido, deliberadamente, eludir todo gesto polémico. El acopio de datos en forma expositiva, sin aire jactancioso, hasta sin enardecimiento, encierra más bien una invitación al diálogo con otras aportaciones igualmente valiosas. Es como una incitación a la búsqueda de otros documentos que ayuden a iluminar y clarificar la verdad histórica, única manera de poder enriquecernos con nuestras mutuas discrepancias, según la expresión de Paul Valéry. Porque la polémica, queramos o no, es siempre menos fecunda que la tranquila alteridad coloquial.

El libro abarca la historia de la Patrona de la diócesis de Canarias desde su aparición o encuentro en lo alto de un pino, en el siglo XV, hasta nuestros días. Son cinco siglos de querencia religiosa en torno a esta imagen tan entrañada de afectos y de historia. Tiempo suficiente para sentir muy a lo vivo, como dijo un poeta,

la junta de los siglos

exprimiendo su jugo
en nuestras venas.

El contenido de sus páginas es sumamente copioso. Muchas veces es evidente que se trabaja con material de primera mano. Otras veces se acude a datos ya conocidos que no podían omitirse. En torno al pino de la Virgen se determina, sobre un plano, el sitio exacto de su emplazamiento; se fija el lugar que ocupaba la imagen en sus ramas; se aduce numerosa documentación sobre las distintas escaladas que se hicieron al árbol para comprobar *in situ* las circunstancias de la aparición; se reviven muchos pormenores sobre la fuente de los milagros que manaba al pie del pino, sobre los dragos parásitos que crecían, allá arriba, junto a la imagen, y sobre la caída lenta y silenciosa del árbol frondoso en aquel vendaval del 3 de abril de 1684.

Las muchas vicisitudes de su santuario en Terror dan ocasión a que contemos ahora con la historia de las tres iglesias que se han sucedido a través de los siglos, con la minuciosa descripción de cada una, con la importante aportación de los planos de las dos últimas y con una especial ponderación de la torre gótica y amarilla, único testimonio superviviente de la segunda iglesia. Fue una lástima que esta torre singular y bellísima, emparentada con las viejas torres, ya desaparecidas, de la catedral de Las Palmas y de San Juan de Telde, no quedara exenta y solitaria en su esbeltez, en medio de la plaza, al construirse la tercera iglesia.

En relación con la imagen del Pino, se reseñan su aparición, su culto, sus honores, sus milagros, sus joyas, su patronazgo y hasta la litera que se trajo de Sevilla para sus bajadas a Las Palmas cuando se le lleva en rogativas. Se fijan en cincuenta las visitas de la Virgen a la ciudad de Las Palmas, desde la primera en 1607, pidiendo la lluvia, hasta la última en 1965, en la cruzada del rosario. La relación de estas visitas es exhaustiva. Se eliminan, por haber pruebas en contra, algunas bajadas que se venían incluyendo en anteriores relaciones y se añaden otras perfectamente

documentadas; se describe la liturgia de las visitas y se detallan la motivación e incidencias de cada una de ellas.

Mención aparte merecen las relaciones de los obispos de Canarias con la Virgen del Pino. Todos los obispos han tenido que ver con su culto y devoción. Los autores de esta obra resaltan, por justas razones, a D. Juan de Frías y a D. Angel Marquina, el obispo que coincide con el descenso de la imagen desde lo alto del pino y el obispo que la hace Patrona principal de la diócesis, el obispo de la primera iglesia de "Santa María de Therore" y el obispo que logró para su santuario el título de Basílica Menor. Por su particular interés histórico hemos de resaltar el capítulo dedicado al obispo Frías, donde se plantean problemas como estos: el lugar de su nacimiento y de su muerte, desde cuándo fue obispo de Rubicón, si estuvo en Gran Canaria antes de la conquista, si fue suyo el pendón que se conserva en la catedral de Las Palmas, si fue Capitán General en sentido cestrense, si estuvo en la capitulación de Ansite y dónde está verdaderamente Ansite.

Pero el contenido del libro es todavía más cuantioso. En esta historia de la Virgen del Pino y su vinculación con los anales de Gran Canaria, se desentrañan también otros temas que diríamos marginales, como las ermitas de Teror y el monasterio del Císter. Se rectifican fechas sobre la ermita de la Concepción de Las Palmas, donde estuvieron primeramente las monjas bernardas, y se aportan nuevos documentos sobre la fundación de este viejo monasterio, hoy continuado en Teror. Se localizan en la ermita del Espíritu Santo la imagen de la Virgen de los Remedios, de tanta devoción en la ciudad, y la imagen de los Dolores del convento bernardo. Se confirma que la pila de cantería rosa, descubierta en Teror hace pocos años, es la pila del primer templo del Pino. Queda comprobado definitivamente que el cuadro de la Virgen del Pino de la catedral es obra del Moño. Se da a conocer al autor de las imágenes de los Santos Justo y Pastor, hoy en la Casa de Colón. Y otras muchas co-

sas que el lector avisado descubrirá al recorrer con atención sus páginas.

El esfuerzo investigador ha sido largo y penoso, con una carga impresionante de noticias y documentos que, unas veces, se incorporan al texto y, otras, quedan marginados en el amplísimo arcén de las notas. Podemos, pues, felicitarnos de este libro y augurar a sus autores las mejores singladuras. Ignacio Quintana, figura relevante de nuestras letras, y Santiago Cazorla, encanecido en los archivos y formado en la Universidad Gregoriana de Roma a la vera del gran investigador Pedro Leturia, llevan el gobernalle de esta nave que va a desplegar su ancho velamen. En este momento de cortar amarras para el primer despegue, yo, el prologuista, con palabras de Rafel Alberti y a la antigua usanza, les saludo desde la orilla con todo mi respeto: Camaradas, amigos, "en la mano, mi sombrero..."

Prólogo del libro *La Virgen del Pino en la Historia de Gran Canaria*, Las Palmas, 1971.



ÍNDICE

<u>PROLOGO</u>	Pág. VII
<u>EL PAISAJE EN LA POESIA DE LA EDAD MEDIA</u>	" 1
Introducción	" 3
SIGLO XII. EL CANTAR DE MIO CID	" 7
Paisaje castrense.....	" 9
Campanas, tambores y cantos de gallos	" 12
Adivinación del paisaje	" 14
Acromía	" 16
SIGLO XIII. GONZALO DE BERCEO	" 19
Paisaje trascendente	" 21
La alegoría	" 23
Sentimiento del paisaje	" 26
EL LIBRO DE ALEXANDRE	" 29
Paisaje sin trasmundo	" 31
Paisaje en pintura	" 34
Las piedras preciosas	" 36
Paisaje entero	" 37
SIGLO XIV. EL ARCIPRESTE DE HITA	" 39
Don Amor y el de Hita	" 41
Los meses del año	" 43
Lo nuevo del Arcipreste	" 45
El color	" 47
Síntesis	" 48
EL SIGLO XV	" 49
Siglo de contrastes	" 51
La línea ascética	" 52
La línea sensorial. El jardín	" 54
Santillana	" 55
Las flores. Las rosas	" 58
La luna en el paisaje	" 62
El paisaje confidente	" 63
El paisaje cómplice	" 65
<u>BERCEO Y "SAN MILLAN DE LA COGOLLA"</u>	" 67
Por tierras de Berceo	" 69
El convento de Berceo	" 71
Poeta de dos vertientes	" 74

Paralelismo	"	77
Hipérbaton	"	79
Bimembración	"	81
Otros recursos estéticos	"	82
El paisaje	"	84
Fuerza descriptiva	"	86
<u>LAS "PROSAS" DE LOS POETAS DE CLERECIA</u>	"	91
<u>EL AUTOR DE "LA CELESTINA"</u>	"	99
Planteamiento del problema	"	101
Un autor para el acto I. Fernando de Rojas, autor de los demás actos ...	"	103
Un solo autor para toda la obra	"	108
Un autor para los dieciséis actos primeros, otro para los cinco añadidos ..	"	112
Estado actual del problema	"	114
Un hecho inadvertido	"	115
<u>TRES LECCIONES DE LITERATURA CANARIA</u>	"	119
Las escuelas literarias en Canarias	"	121
Tomás Morales y Alonso Quesada	"	137
Lo canario en la literatura extrainsular	"	153
<u>MAS SOBRE TOMAS MORALES</u>	"	169
Algunos rasgos estilísticos	"	171
<u>ANTES, CON Y DESPUES DE RUBEN DARIO</u>	"	187
Reflexiones en voz alta	"	189
<u>FERNANDO GONZALEZ</u>	"	203
"Poesías escogidas"	"	205
Una antología universal	"	227
<u>IGNACIO QUINTANA</u>	"	231
Breviario lírico	"	233
Alma serena	"	241
<u>OTROS ESTUDIOS</u>	"	245
"Liverpool"	"	247
Los poemas de Pablo Pou	"	251
Domingo Velázquez, poeta	"	259
La subversión del verso	"	263
A los poetas insulares	"	267
Manuel Socorro	"	271
Un libro de Pérez Vidal	"	279
El "Faycán" de Víctor Doreste	"	283
Un libro sobre la Virgen del Pino	"	285

**Este libro, cuya edición consta
de mil ejemplares, se acabó de
imprimir en la Tipografía Lezcano,
Paseo de Tomás Morales, 15
Las Palmas de Gran Canaria
el día 2 de junio de 1975.**