

CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOLOGÍA



VOL 2, núms 3·4
tomo 1, 1985



Universitat de les
Illes Balears

Servici de Biblioteca i
Documentació

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5106502042

CALIGRAMA



caligrama



CALIGRAMA

revista insular de filología

REDACCION-ADMINISTRACION:

Sección de Filología Hispánica
Facultad de Filosofía y Letras
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5
Teléf. (971) 207111 (ext. 215)
07071 PALMA DE MALLORCA
España

SECRETARIO DE REDACCION:

Perfecto E. Cuadrado Fernández

CONSEJO DE REDACCION:

Bartolomeu Bauçà - Carme Bosch -
Francisca Caimari Frau - Perfecto-E.
Cuadrado Fernández - Francisco J.
Díaz de Castro - Josep A. Grimalt
Gomila - Jordi Larios - Josefina Man-
chado Lozano - Teobaldo Noriega -
María Payeras Grau - Sebastià Roig -
José Servera Baño - Cathy Sweeney -
A. Patricia Traperó Llobera - Anto-
ni Vañó-Cerdà - Josep M. Vidal Roca.

Colaboración gráfica, portada e ilustraciones
interiores de Menéndez Rojas.

CALIGRAMA
revista insular de filología

Volumen II
núm. 3

Tomo 1°



© Beltrán, Miguel
Bernat Vistarini, Antonio
Burguera, María Luisa
Caimari Frau, Francisca
Cuadrado Fernández, Perfecto-E.
Díaz de Castro, Francisco J.
Dufour, Gerard
Gómez Yebra, Antonio A.
Grimalt Gomila, Josep A.
Manchado Lozano, Josefina
Martín, Eutimio
Payeras Grau, Maria
Romera Castillo, José
Romojaro, Rosa
Saoner, Alberto
Servera Baño, José
Siles, Jaime
Trapero Llobera, Ana Patricia

para los artículos insertados en esta revista

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotoestático, grabación, etc., sin previo y expreso permiso del propietario del copyright.

Edición a cargo de Prensa Universitaria

Printed in Spain - Impreso en España
Dep. Legal PM 478/84

INDICE

El soneto elegíaco de Leandro Fernández de Moratín
a José Meléndez Valdés

Gerard Dufour

9

Federico García Lorca: La Navidad imposible
(Una glosa de los poemas neoyorquinos de la Navidad)

Eutimio Martín

17

Cita sin límites, de Emilio Prados

Antonio A. Gómez Yebra

34

Los sonetos de Clamor

Francisco J. Díaz de Castro

53

La poesía de Tomás Morales

Jaime Siles

105

Justo Jorge Padrón: Otesnita

María Payeras Grau

123

Sobre la poesía en castellano de D. Francisco M. de Melo

Antonio Bernat Vistarini

141

Símbolos míticos del poder en el barroco

(Rimas de Lope de Vega)

Rosa Romojaró

171

Giros sintácticos con verbos de movimiento en

El licenciado Vidriera

Francisca Caimari Frau

181

Teoría dramática de Alfonso Sastre.

La Tragedia "compleja"

Josefina Manchado Lozano

195

El *Franklin's tale* de Chaucer,
desde una perspectiva semiótica

María Luisa Burguera

211

Algunas consideraciones sobre el espacio en
el montaje de *Luces de Bohemia*, del Centro Dramático Nacional

Ana Patricia Traperó Llobera

José Servera Baño

219

Blancanieves, una versió inédita del tipus ATh 310

Josep A. Grimalt Gomila

261

Organización semiótica textual en Timoneda (P.,22),
Boccaccio (D.,X-8) y Pedro Alfonso (D.C.,11)

José Romera Castillo

279

El espejo de Milton

Miguel Beltrán

299

Algunos aspectos de la evolución del pensamiento
y el lenguaje moral en Hume

Alberto Saoner

305

De objetos, bestias, máscaras y metamorfosis.
El hombre desplazado y sustituido en la pintura de Menéndez Rojas

Perfecto-E. Cuadrado Fernández

315

**EL SONETO ELEGÍACO DE
LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN A
JOSÉ MELÉNDEZ VALDÉS**

Gérard Dufour
(Université d'Aix-en-Provence)



A partir de 1814 los franceses se apasionan por todo lo referente a España. A la invasión militar de la península por las tropas de Napoleón va a suceder una ocupación cultural de Francia por España que durará hasta mediados del siglo XIX. Es la época de la consagración de la España romántica —*Hernani* (1830) y *Ruy Blas* (1938) de Victor Hugo— y “típica” —*Carmen* (1845) de Mérimée—¹. Los soldados de Napoleón, de vuelta a sus hogares, no habían cesado de narrar sus experiencias militares en la península ibérica. Los escaparates de las librerías francesas se llenaron de estas memorias bélicas y hubo improvisados escritores como el oficial de húsares De Rocca —*Mémoires sur la guerre des Français en Espagne* (1814)— que gozaron del placer de la reimpresión inmediata. Afrancesados por un lado (Azanza y O’Farril, Amorós o Llorente) y antiafrancesados por otro (Escoiquiz) se enzarzaron en una guerra ideológica impresa en París². Una nueva rúbrica apareció en las publicaciones periódicas galas: “Noticias de España”. Y en medio de toda esta agitación pro o anti-española no tardó en surgir un personaje hasta entonces desconocido en el mundo de la edición periódica: el “hispanista”.

El más famoso —con sobrado motivo, sin duda— de estos hispanistas fue Jean Baptiste Esménard, inscrito en el registro civil con el nombre de Joseph-Benjamin Esménard.

Nacido en Pelissanne (Bouches-du-Rhône) en 1778 entró en España (1802 o quizá algo más tarde) para alistarse en el ejército real. En 1808, tras la capitulación de Madrid, pasó al servicio de los franceses con quienes participó en el sitio de Ciudad Rodrigo con el grado de capitán. Entró al servicio del mariscal Ney como oficial de Estado Mayor y en calidad de tal fue enviado en misión secreta a París en 1810. Allí fue hecho prisionero —se ignoran las razones— por orden del mariscal Berthier y

(1) Véase L.F. HOFFMANN, *Romantique Espagne. L’image de l’Espagne en France entre 1800 et 1850*, Université de Princeton, P.U.F., 1961.

(2) Véase DUFOUR (Gérard), *Juan Antonio Llorente en France (1813-1822). Contribution à l’étude du libéralisme chrétien en France et en Espagne au début du XIX^e siècle*, Genève, Droz, págs. 68 sq.

permaneció encarcelado en La Force hasta la caída del Imperio en 1814. Los Borbones le nombraron comandante y rápidamente fue ascendido a coronel. En 1815, sin embargo, después de Waterloo, recibió el cese como otros muchos oficiales. Sus biógrafos afirman que pasó entonces a Colombia donde luchó a las órdenes de Bolívar hasta 1823³. Pero habida cuenta de su actividad literaria en Francia por aquel entonces hay que poner en tela de juicio este episodio de su vida.

La primera publicación de Jean Baptiste Esménard consistió en la traducción de la obra del marqués de Almenara: *Defensa de don Joseph Martínez de Hervas* (1814). Colaboró luego en *Chefs d'oeuvre des théâtres étrangers* traduciendo a Lope de Vega (en el primer tomo publicado en 1822 y reeditado en 1827) y a Cervantes (tomo XXIV -1823-) ⁴. Puesto que se encuentra su firma en *Le Mercure de France* hasta el último número (1818) no es fácil admitir su presencia junto a Simón Bolívar. De todos modos fue en 1836 cuando publicó su obra magna, la traducción de las Memorias del Príncipe de la Paz, que salieron de las prensas en francés antes que la versión original castellana ⁵.

Murió Jean Baptiste Esménard en París, en 1842.

Este era el hombre especialista de asuntos hispánicos en la famosa revista de Benjamin Constant: *Le Mercure de France*. Esménard firmaba no sólo los artículos de fondo de literatura sino también los de historia o política. Además de esta colaboración, frecuente pero episódica, *Le Mercure de France* —que no regateaba esfuerzos en su propósito de informar tan amplia como detalladamente a sus lectores sobre la península ibérica— publicaba regularmente una crónica de “Le Bachelier de Salamanque”. El detentador (o detentadores) de este pseudónimo se permitía —escudado en el anonimato— el anuncio de noticias “no oficiales” (según la terminología de la época) con escaso fundamento muchas veces pero siempre útiles para la consecución de sus fines políticos. “Le Bachelier de Salamanque” no se distinguía tampoco por la moderación de sus propósitos en cuantas polémicas desencadenaba o intervenía.

En 1817, Jean Baptiste Esménard y “Le Bachelier de Salamanque” desplegaron una actividad excepcional. La cuestión española había desbordado el marco de lo extranjero para concernir directamente a la política interior francesa. Fue en febrero de este año cuando el exaltado diputado ultrarrealista Clausel de Coussergues propuso en la discusión sobre el presupuesto nacional la supresión del socorro que el Gobierno concedía a los refugiados españoles (la gran mayoría), portugueses y egipcios: 1.200.000 francos. La enérgica oposición del Ministro del Interior permitió el rechazo por unanimidad de la propuesta pero Clausel de Coussergues no se dio por vencido y prosiguió su campaña repartiendo unos 1.800 ejemplares impresos de su discurso de oposición.

Le Mercure de France, con Benjamin Constant a la cabeza, protestó enérgi-

(3) Cf. ANAT (Roman d'), *Dictionnaire de biographie française, sous la direction de ...*, Paris, 1970.

(4) Cf. *Catalogue des ouvrages imprimés de la Bibliothèque Nationale* (Paris).

(5) Véase SECO SERRANO (Carlos), “Estudio preliminar” in PRINCIPE DE LA PAZ, *Memorias*, B.A.E. LXXXVIII, Madrid, 1965, pág. CXXVIII.

camente desde un principio incluyendo en sus ataques no sólo al autor de la propuesta sino también a toda la Derecha. La respuesta colectiva de los españoles refugiados fue ampliamente reseñada en sus páginas, lo mismo que la *Lettre à Monsieur Clause/ de Coussergues* de Juan Antonio Llorente. Fue éste el comienzo de una campaña de opinión en contra de la Inquisición que *Le Mercure de France* presentó como símbolo del fanatismo y de la barbarie tanto en el terreno religioso como en el político. Así se desembocó en las reseñas de los diversos tomos de la famosa *Histoire critique de l'Inquisition espagnole*, a partir de septiembre de 1817⁶.

Tal era la situación en Francia cuando el sábado 2 de agosto de 1817 los lectores de *Le Mercure* se enteraron por Esménard del fallecimiento en Montpellier de Meléndez Valdés, el 24 de mayo. Un artículo "muy bien hecho" dirá Manuel José Quintana en su presentación de la edición de las poesías de Meléndez Valdés⁷.

Y una muy curiosa postdata, podía haber añadido:

"PS. Un compatriote de Meléndez, qu'il est inutile de nommer parce que son talent rend inutiles toutes les précautions de la modestie, vient de nous adresser le sonnet suivant:

A la memoria de Juan Meléndez Valdés, poeta español,
que murió desterrado en Francia en el año de 1817:

Nimfas, la lyra es ésta que algún día
Pulsó Batilo en la ribera umbrosa
Del Tormes, cuía voz harmoniosa
El curso de las aguas detenía.

Quede pendiente, en esta silva fría
Del lauro mismo que la Cipria Diosa
Mil vezes desnudó, quando amorosa
La docta frente a su cantor ceñía.

Intacta y muda entre la pompa verde
(Sólo en sus fibras resonando el viento)
El claro nombre de su dueño acuerde.

Ya que la patria en el común lamento,
Feroz ignora la opinión que pierde,
Negando a sus cenizas monumento⁸.

(6) Véase DUFOUR, *op. cit.*, págs. 123 sq.

(7) Subrayado por DEMERSON (Georges), *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, (1754-1817), Madrid, Taurus, 1971, pág. 318. También puede utilizarse la edición en francés, Paris, 1962.

(8) *Le Mercure de France*, 2-VIII-1817, vol. III.

¿Cuántos lectores pudieron identificar por su “talento” al autor del poema: Leandro Fernández de Moratín? ⁹ Moratín había, en efecto, enviado el soneto a su amigo Juan Antonio Melón, residente entonces en París, en carta fechada en Barcelona el 13 de julio de 1817, especificando que lo hacía “a fin de llenar la carta”. Se trataba según precisaba el poeta de “un soneto con sus catorce versos de a once sílabas cada uno, según y como acostumbro a hacerlos Messer Francesco Petrarca” ¹⁰. Esménard silenció el nombre del autor por razones obvias: para poner a Moratín a salvo de las represalias de las autoridades madrileñas acusadas de ingratitud mientras que para ellas el destierro de los afrancesados —incluso post mortem— no era sino justo castigo de su “infidencia”. (Recordemos que el propio Quintana en su *Noticia histórica y literaria de Meléndez* protestó contra esta actitud que él calificaba de “alguna injusticia para con su patria” ¹¹).

Para nosotros, el interés de este soneto no estriba en su valor literario —salta a la vista la habitual maestría técnica de su autor— sino en el hecho de haberse publicado en español en una revista francesa.

Llama la atención, ante todo, la rapidez y facilidad con que se llevaba a cabo el intercambio de noticias entre los españoles refugiados en Francia y sus correligionarios de la península. Meléndez Valdés había muerto en Montpellier el 24 de mayo. Moratín envió el soneto a su amigo Melón el 13 de julio y el 2 de agosto ya lo hacían público los redactores de *Le Mercure de France*. Sorprendente rapidez para la época.

Extraordinaria igualmente la importancia que para los antiguos partidarios de José I revestía la muerte de Meléndez Valdés. *Mutatis mutandis* uno no puede impedirse pensar en el impacto, entre los republicanos españoles, de la muerte en Collioure de Antonio Machado. No se olvide, para mayor abundamiento, que tres semanas antes que Meléndez Valdés, el 4 de mayo de 1817, había muerto en París el que fuera la cabeza visible de los afrancesados: Luis de Urquijo sin que el hecho motivara homenaje alguno ni por parte de españoles ni de franceses, servidores de José I. Su muerte, evidentemente, fue sentida por todos y Juan Antonio Llorente le consagró una noticia en su *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* pero no se concretizó, que nosotros sepamos, en homenaje alguno ¹².

El “dulce Batilo” en cambio, fue objeto de un público homenaje. Como declara-

-
- (9) *Obras Completas* de Leandro Fernández de Moratín publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1831, IV, págs. 245-246.
- (10) FERNANDEZ de MORATIN (Leandro), *Epistolario* edición, introducción y notas de René ANDIOC, Madrid, Castalia, 1973, pág. 372.
- (11) QUINTANA (Manuel José), “Meléndez Valdés” in *Obras completas*, B.A.E., XIX, pág. 107: “Los que se encargaron en Francia de anunciar su muerte al mundo literario lo hicieron con destreza y con sensibilidad para con el poeta, con alguna injusticia para con su patria. Ella fue acusada de ingratitud, de abandono, y, lo que no pudiera creerse, hasta de calumnia. Pero entonces, propiamente hablando, en España no había patria”.
- (12) LLORENTE (Juan Antonio), *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne*, 2^e édition, Paris, Treuttel et Würtz, 1817-1818, IV, págs. 105 sq.

ró Llorente en la obra anteriormente citada: "*Le Mercure de France et les autres journaux de Paris ont publié son éloge, autrement je l'aurais inséré ici*"¹³.

La facilidad con que Juan Antonio Llorente o cualquier otro miembro del "Partido" (así se designaba entonces al conjunto de afrancesados) publicó, pone de manifiesto el decidido compromiso con la emigración española de *Le Mercure de France*. No es este el único ejemplo. En otra ocasión hemos señalado cómo para su reseña de la *Lettre à Monsieur Clausel de Coussergues sur L'Inquisition* Juan Antonio Llorente había facilitado a Esménard datos que él solo podía conocer; y que otro colaborador de esta revista, Aignan, tuvo entre sus manos el manuscrito del primer tomo de la *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* puesto que su reseña estaba ya preparada antes de su salida de la imprenta¹⁴. Entra dentro de lo probable que Esménard haya tenido la oportunidad de conocer en Madrid, antes de 1808, a algunos de los futuros partidarios de Napoleón.

Pero, sea como fuere, que hayan entrado en juego las relaciones personales de Esménard con los españoles residentes en París o razones de tipo político (no hay que olvidar que el bonapartismo fue uno —y quizá el más importante— de los componentes del liberalismo galo y que los afrancesados eran —desde este punto de vista— compañeros de lucha, víctimas de un absolutismo borbónico mucho más riguroso en España que en Francia) lo importante es que los ex "josefinos" disponían de un órgano de prensa, *Le Mercure de France*, si no a su disposición, sí acogedor en extremo.

La justificación por parte de Moratín del envío del soneto ("para llenar la carta") no puede engañar a nadie... a no ser al inevitable policía encargado de vigilar la correspondencia entre España y Francia. Mandándolo a Melón sabe perfectamente que le van a publicar el soneto: París, como ha demostrado una tesis reciente¹⁵, no sólo es un centro importante de edición al servicio de la causa de los afrancesados españoles sino que éstos cuentan también con una revista al menos, de la importancia de *Le Mercure de France*. Hay que decir que, económicamente, los editores de esta publicación no pierden nada con ello. Doce mil familias, según Juan Antonio Llorente (quince mil españoles según historiadores más modernos¹⁶) de españoles se refugiaron en Francia en 1813. Clausel de Coussergues —perfectamente informado

(13) *Ibid*, II, pág. 455.

(14) Cf. DUFOUR, *op. cit.*, págs. 128 y 137-138.

(15) VAUCHELLE-HAQUET (Aline), *Les Ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*, thèse pour le Doctorat de 3^e cycle, Université de Provence, 1983, 2 vol. mecanografiados, 283 + 211 págs. Una versión abreviada de este trabajo se publicará en 1985 en la colección "Etudes Hispaniques" (n^o 10) de la Université de Provence.

(16) NELLERTO (LLORENTE), Juan Antonio, *Memorias para servir a la historia de la Revolución de España, con documentos justificativos, recogidas y compiladas por don ----*, Paris, 1814, pág. 15; TEMIME (E.), BRODER (A.), CHASTAGNARET (G.), *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, pág. 22.

de todo— calculaba que el número de refugiados en 1817 ascendía todavía a 4.500 ¹⁷. Aunque no precisaba la proporción de españoles, no es aventurado pensar que constituían la mayoría, unas 4.000 personas, clientela digna de tenerse en cuenta.

Otros tantos lectores potenciales, toda vez que el Real Decreto del 30 de mayo de 1814 que había definido las cinco clases de sujetos desterrados de España por “infidencia” (Consejeros o ministros; embajadores, secretarios de embajadas o cónsules; generales y oficiales de capitán para arriba; empleados de policía, prefecturas o juntas criminales y, por fin, prelados y dignidades eclesiásticas) perdonaba a los subalternos cuya ignorancia hubiera podido ser la causa de su “traición” ¹⁸. En una época en la que la tirada media de un libro era de quinientos ejemplares y la de las mejores revistas de 4.000 (la *Revue Encyclopédique*, por ejemplo) y excepcionales los 10.000 ejemplares (caso de *La Minerve Française*, continuadora de la obra de *Le Mercure de France*) este público español merecía una especial atención por parte de los editores ¹⁹. No era, pues, tan insólita como pudiera parecer a simple vista, la publicación, en español directamente, del soneto de Moratín.

Merece la pena, creemos nosotros, llamar la atención de los especialistas en literatura comparada e historiadores de las mentalidades sobre el hecho, por lo menos curioso, de que los ex “josefinos”, si bien fracasaron en el intento de afrancesar a sus compatriotas, consiguieron, aunque involuntariamente, con su mera presencia, hispanizar a sus anfitriones galos.

-
- (17) CLAUSEL DE COUSSERGUES, *Opinion sur l'article du Budget du Ministère de la Guerre relatif aux traitements accordés aux réfugiés Egyptiens, Espagnols et Portugais, prononcé (sic) dans la séance publique du 18 février, Paris, Chambre des Députés, 1817*, pág. 10: “vous économiserez ainsi une somme de 1.200 mille francs et vous ne laisserez plus en France une garnison de 4.500 hommes entretenue à nos dépens “qui pourraient offrir des dangers”.
- (18) *Decretos del Rey FERNANDO VII, o séase Colección de reales resoluciones respectivas a los años 1814, 815, 816 y 817 por D. Fermín de BALASAMEDA de orden de S.M.*, Madrid, Imprenta Real, 1818, IV. Véase también el texto de la circular de Pedro de MACANAZ a este propósito in PERLADO (P. Antonio), *Los Obispos españoles ante la amnistía de 1817*, Pamplona, 1971, pág. 27-28, n. 13.
- (19) Sacamos esas cifras de las *Déclarations des Imprimeurs*, Archives Nationales de France (Paris), F 18 * II.

**FEDERICO GARCIA LORCA: LA NAVIDAD IMPOSIBLE
(UNA GLOSA DE LOS POEMAS NEOYORQUINOS
DE LA NAVIDAD)**

**Eutimio Martín
(Université d'Aix-en-Provence)**



La dimensión religiosa de la obra de García Lorca cobra cada día mayor relieve a medida que se ahonda en su producción literaria o que van surgiendo textos nuevos. Cuando se publique la juvenilia inédita, saldrá a la superficie la raíz mesiánica de toda la obra ¹. De esta savia religiosa (de signo heterodoxo) se nutre todo el frondoso árbol lírico-dramático, desde sus iniciales brotes hasta las ramas finales que nacen del tronco de la experiencia neoyorquina. Este árbol, con solo atenernos a la glosa de los poemas neoyorquinos de la Navidad ("Navidad" y "Nacimiento de Cristo"), proyecta una sombra de Gólgota sobre el barranco de Víznar.

I.- NAVIDAD.

1. *¡Esa esponja gris!*

El término "esponja" no aparece más que dos veces en la obra poética y dramática de Federico García Lorca. Y ambas en el corpus neoyorquino. Esta es la otra:

Otro día
veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aún andando por un paisaje
de esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar el anillo
y manar rosas de nuestra lengua.
(*Ciudad sin sueño*: vv. 36-41).

En ambos casos el poeta ha asociado este sustantivo al adjetivo "gris": "esponja gris", "esponjas grises". Como la esponja marina siempre es de color gris (gris amari-

(1) Remitimos al lector a nuestra tesis doctoral inédita: *F. García Lorca, heterodoxo y mártir (Análisis y proyección de la juvenilia inédita)* Université de Montpellier, abril 1984. El presente trabajo constituye uno de sus capítulos.

lento, más o menos oscuro) este adjetivo, por su carácter propio, convierte al sintagma/ sustantivo-cualidad propia/ en un todo global indisociable en el que apenas si la posposición del adjetivo añade un matiz de voluntario enriquecimiento expresivo. “Esponja” o “esponja gris” reemplaza pues, en audaz sinécdoque a “mar” o “río Hudson”² en su desembocadura” para poner de relieve la indiferencia (“gris”) de su insaciable –constitutiva– apetencia de muerte.

2. ¡Ese marinero recién degollado!

Ya hemos hablado de la identificación “hombre” = marinero, que suponemos heredada de Víctor Hugo.

Se trate de un marinero, específicamente, o, genéricamente, de un ser humano; el participio “degollado”, a él referido parece traducir metafóricamente la situación de un hombre en el agua.

No perdamos de vista que el poeta se halla en la desembocadura del río “donde el Hudson se emborracha con aceite” (*New York. Oficina y denuncia*: v. 81) y, por consiguiente, no se le ve al futuro ahogado más que la cabeza. Añadamos que la presencia del determinativo “recién” nos especifica que el accidente acaba de producirse.

Nos hallamos ante un incipit característicamente lorquiano. El poema arranca de una percepción realista: un hombre se ha caído al agua ante los ojos del poeta³.

Bien pudo ocurrir que en Nueva York, en la desembocadura del Hudson, Lorca presenciara un accidente de este tipo, particularmente angustioso en medio de la soledad de una multitud indiferente que “si resbalas al agua, arrojarán sobre tí los papeles de las meriendas”⁴.

(2) *Navidad en el Hudson* fue el título más completo que aparece en otras versiones del poema. La supresión del topónimo acentúa la importancia universalizadora de la palabra “desembocadura” –siempre referida al río Hudson– que articula toda la composición. Seguimos el texto de nuestra edición crítica (Ariel, 1981).

(3) Podíamos esquematizar estos arranques “realistas” de la poesía lorquiana diciendo que son de dos tipos:

a) El dato procede de una experiencia objetiva al alcance de cualquier observador. Tiene carácter permanente: se reproduce en un tiempo o/y lugar determinado. Ejemplo:

*Se ven desde las barandas,
por el monte, monte, monte,
mulos y sombras de mulos
cargados de girasoles.
("San Miguel" de Romancero gitano)*

Desde la colina de San Miguel el Alto, en el Sacromonte de Granada, cualquier turista puede aún hoy día ver pasar recuas de mulos cargados de girasoles.

b) La constatación “realista” se origina con carácter repetible o no y es asimilada por una sensibilidad particularmente receptiva ya que exige una particular predisposición. En un mercado o puesto de pescado no les ha sido dado a todos los clientes o espectadores ver y emocionarse ante una “mujer gorda/que vuelve del revés los pulpos agonizantes” (“Paisaje de la multitud que vomita”: vv.3-4-. *De Poeta en Nueva York*).

(4) De la conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*.

Por otra parte, la famosa “ley seca”, vigente durante la Navidad del 29, ocasionó un “número de borrachos en mucho mayor número que antes”. Los marineros tenían que ser forzosamente, y Lorca tuvo ocasión de comprobarlo —como seres más proclives al alcohol y máxime en estos días— las principales víctimas: “En todas las plazas se clavaron los árboles de Noël cubiertos de luces y bocinas de radio, y la muchedumbre iba y venía entre los marineros borrachos”⁵.

2. ¡Ese río grande!

3. ¡Esa brisa de límites oscuros!

En la confluencia del Hudson con el mar ¿dónde termina el río y dónde comienza el mar? ¿Qué constituyen estos manriqueños “límites oscuros” entre la vida y la muerte, sino una imperceptible “brisa”?

4. ¡Ese filo, amor! ¡Ese filo!

El poeta no puede impedirse, aún a sabiendas de lo inútil de su advertencia, el señalar “el filo” de la muerte a quien está a punto de morir esto es, a quien está, en idéntica expresión coloquial, “al filo de la muerte”.

La advocación “¡amor!” es todo el consuelo que puede prodigar, en arranque irreprimible evangélico, a su prójimo presa de mortal —en el sentido estricto de la palabra— angustia.

6. Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo

Se inicia la progresión simbólica de “ese marinero” individualizado. Ahora son “cuatro” los marineros. La dimensión totalizadora de esta cifra “cuatro” parece corresponder a esa “totalidad mínima” de la que hablan los tratadistas de simbología⁶.

No es la primera vez que Lorca engloba en este número 4 una totalidad de elementos igualmente concernidos por la vida que por la muerte. Estos “cuatro marineros” que abarcan a todos los marineros de la tierra, al género humano, como en *Canções* hemos visto la misma “totalidad mínima” referida al mundo vegetal:

Cuatro granados tiene tu huerto.

(...)

Cuatro cipreses tendrá tu huerto

(*Madrigalillo*)

y animal:

Cuatro palomas por el aire van.

(...)

Cuatro palomas en la tierra están⁶.

(*Cazador*)

(5) Carta del poeta a su familia fechada en Nueva York, enero de 1930.

(6) “Cuatro: símbolos de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional de los límites externos naturales, de la totalidad “mínima” (...)” (J.E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*). Y Jung: “La cuaternidad es un arquetipo que, por decirlo así, se presenta universalmente.

7. con el mundo de aristas que ven todos los ojos.

Todos los mortales caminamos por este mundo protegiéndonos contra las aristas donde se quiebran nuestras más profundas aspiraciones y que se agudizarán hasta convertirse en el "filo" de la muerte que seccionará el hilo de la vida. Momento éste último de nuestra frustración suprema.

Es la premisa lógica de todo "juicio de totalidad". Si se quiere llegar a un juicio de este tipo, éste debe tener un aspecto cuádruple. Cuando, por ejemplo, se quiere caracterizar la totalidad del horizonte, se nombran los cuatro puntos cardinales. Hay siempre cuatro elementos, cuatro cualidades primitivas y cuatro colores (...) (*Simbología del espíritu* -Symbolik des Geistes-).

Paralelamente, Lorca: "¿Cuatro muchachos? Todo el mundo" (*El Público*, acto III). En el terreno amoroso, esta cifra "cuatro" puede simbolizar tanto la intensidad del transporte erótico:

*(...) ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo
(Nocturno del hueco: vv. 46-47)*

como una dimensión temporal óptima:

*mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.
(Gacela del amor imprevisto: vv. 7-8)*

Abunda también en este mismo sentido el comprobar que, para el poeta, el proceso de muerte arranca también de la cifra "cuatro":

GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS

*Suben por la calle
los cuatro galanes,*

ay, ay, ay, ay.

*Por la calle abajo
van los tres galanes,*

ay, ay, ay.

*Se ciñen el talle
esos dos galanes,*

ay, ay, ay.

*¡Cómo vuelve el rostro
un galán y el aire!*

Ay.

*Por los arrayanes
se pasea nadie.*

Es interesante subrayar que Lorca también comparte con los tratados de simbología el carácter igualmente totalizador del número "tres". Paralelamente al poema anteriormente transcrito tenemos "Cortaron tres árboles" (*De Canciones*): "Eran tres./ (Vino el día con sus hachas). /Eran dos./ (Alas rastreras de plata). /Era uno./ Era ninguno./ (Se quedó desnuda el agua)".

Vid. igualmente "Vals en las ramas" (*De Tierra y luna*) y "Fábula y rueda de los tres amigos" (*De Poeta en Nueva York*).

8. con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.

“Sin caballos”, en plural. El carácter polisémico de *caballo* parece fuera de duda. La fuerza vital, genésica incluso, de este animal —sobre el cual se recorre “el mejor de los caminos”— es necesaria para vivir. Las ganas de vivir son las que nos permiten recorrer hasta el final la trayectoria de nuestra existencia. Pero la inspiración o simplemente el impulso poético es complemento indispensable. Este puede ser el caballo bisémico del característico jinete existencial lorquiano.

9. Estaban uno, cien, mil marineros

10. luchando con el mundo de las agudas velocidades

La “totalidad mínima” del número cuatro se desglosa ahora en una serie progresiva de cantidades: *uno, cien, mil* en relación asindética porque no hay razón para que la progresión no continúe hasta la totalidad universalizante implicada en la anterior cifra *cuatro*⁷.

La violencia estática de este “mundo de aristas” se completa ahora con una violencia dinámica particularmente visible en la babilónica urbe neoyorquina.

11. sin enterarse de que el mundo

12. estaba solo por el cielo.

13. El mundo sólo por el cielo solo.

En la *Oda al Santísimo Sacramento*, éste era la única válvula de seguridad (“manómetro”) contra el frenesí moderno donde no hay cabida para la necesaria sedimentación afectiva. El “Dios anclado” de la Eucaristía no es operante en la vertiginosa Nueva York donde lo que prima

(7) Para Derek Harris esta multiplicación constituye un ejemplo de “capricho surrealista”: “Given the religious context, I suggest that the four sailors are the four evangelists, subsequently multiplied by a surrealist caprice, fighting against the mechanistic values of New York. The recently beheaded sailor who precedes them in the poem would thus be John the Baptist” (*The religious theme in Lorca’s “Poeta en Nueva York”* in BHS, LIV, 1977, p. 317. Este artículo lo ha incorporado su autor —con escasas variantes— al capítulo IV titulado *The bird and Passion of Christ* del librito: *García Lorca: Poeta en Nueva York*. London, Tamesis Books, 1978).

En el supuesto de que se hayan dado alguna vez “caprichos surrealistas” no creemos que este sea el caso. El profesor Harris es víctima de los estrechos límites religiosos en que encierra desde el principio el poema. Esos cuatro marineros abarcan a la humanidad entera posteriormente disgregada en cantidades redondas con entidad propia cual corresponde a entidades gregarias.

Si los *cuatro marineros* corresponden a los cuatro evangelistas y el *recién degollado* es Juan Bautista resultan cinco marineros o evangelistas. Hay uno de más y Derek Harris no puede ignorar que Juan Bautista no es un evangelista sino el último profeta. Y, ¿por qué recién degollado? ¿Por qué extraña fantasía Lorca le hace morir ahogado (“el oso de agua que lo había de estrechar”) a Juan Bautista?.

14. *Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa.*
 15. *Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango.*

Quizá estos montones ingentes de martillos correspondan a ese "millón de carpinteros/que hacen ataúdes sin cruz" de *Grito hacia Roma*, puesto que dichos martillos trabajan para la muerte o "triunfo de la hierba espesa".

Por otra parte los rascacielos que componen la urbe no son sino *vivísimos hormigueros* donde se afanan incansablemente sus moradores con el único objeto de amasar un dinero envilecido por los métodos adquisitivos propios de un sistema capitalista.

16. *El mundo solo por el cielo solo*
 17. *Y el aire a la salida de todas las aldeas.*

No hay otro horizonte humano que la comunidad social, desde su más mínima expresión: la aldea. Inutil dirigir la mirada a un cielo vacío reducido a su más elemental expresión física, sin connotación metafísica alguna: *aire*.

18. *Cantaba la lombriz el terror de la rueda*
 19. *y el marinero degollado*
 20. *cantaba al oso de agua que lo había de estrechar*
 21. *y todos cantaban ¡aleluya!*
 22. *Aleluya. Cielo desierto.*
 23. *Es lo mismo ¡Lo mismo! ¡Aleluya!*

Con este horizonte de muerte, tan ineluctable como definitiva puesto que no hay posibilidad de habitar un cielo desierto, el aleluya navideño resulta dramáticamente irrisorio. Se convierte en una celebración del propio aniquilamiento.

24. *He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales*
 25. *dejándome la sangre por la escayola de los proyectos*
 26. *ayudando a los marineros a recoger*
 27. *y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.*

El poeta se responsabiliza del fracaso de la Navidad palpable abultadamente en esta indiferencia de la muchedumbre que ha asistido al abrazo mortal del marinero por el *oso de agua*, sin hacer nada por salvarle e incluso arrojando sobre él *los papeles de la merienda*. Tiene Lorca la conciencia de haber fracasado en el empeño ético de su obra, escrita, en eco al mensaje navideño, para instituir la comprensión y el amor entre los hombres. Toda su labor literaria no ha sido sino una *noche* intentando ayudar a los más miserables (*arrabales*) a paliar (*andamios*) su ingrata condición, procurando con todas sus fuerzas (*dejándome la sangre*) imaginar la salida a una nueva meta (*escayola de los proyectos*), obrando real y efectivamente a reparar los daños infligidos por la tormentosa y despiadada existencia: *ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas*. Pero al final de su vida (*en el rumor de la desembocadura*) se ve a sí mismo "con las manos vacías".

Su mensaje poético-evangélico ha fracasado.

28. *No importa que cada minuto*

29. *un niño nuevo agite sus ramitos de venas*

Todo niño que nace cada minuto constituye una Navidad en potencia puesto que conlleva la posibilidad de un nuevo Mesías. Pero no es más que un proyecto de antemano abortado.

30. *ni que el parto de la víbora desatado bajo las ramas*

31. *calme la sed de sangre de los que miran los desnudos.*

El verso 30 nos ofrece un símbolo, “el parto desatado de la víbora”, cuyo plano real no es fácil de determinar. La presencia de ese insólito participio “desatado” nos indica, sin embargo, que aquí reside la dificultad y, por consiguiente, la clave del enigma semántico. ¿Por qué *desatado*? Se comprende muy bien, en el caso de los víparos, el verbo desatar implícito en la acción de parir, pero la serpiente es ovípara y no tiene por tanto que desatar o cortar, por vía natural, cordón umbilical alguno. La originalidad del determinativo *desatado* y la presencia de “los que miran los desnudos” en el verso complementario siguiente nos llevan a pensar en una especie de streep-tease que puede muy bien ser el que realizan las serpientes cambiando de piel. La expresión “parto desatado” nos parece convenir al hecho del cambio de piel de los ofidios. Si consideramos ahora el conjunto de los dos versos quizá no sea descartada la lectura siguiente: Tampoco tiene importancia el cambio de piel de la dañina víbora (las supuestas o reales reformas de la Iglesia Católica) que todo lo que puede conseguir es calmar momentáneamente la sed de autenticidad (*sangre*) de los que anhelan la verdad más allá de las hipócritas apariencias (*de los que miran los desnudos*).

32. *Lo que importa es esto: Hueco. Mundo solo. Desembocadura.*

33. *¡Alba no! ¡Fábula inerte!*

34. *Sólo esto: Desembocadura.*

La fatalidad de la desembocadura en la muerte de un mundo sin cielo anula toda posibilidad de alba o inauguración de tiempos nuevos a partir de la Natividad que se convierte así en un mero relato o *fábula* totalmente inoperante o *inerte*.

35. *¡Oh esponja mía gris!*

El poeta asume ahora sin equívocos una identidad inconfundiblemente crítica. La Navidad, sin transición, se ha trasmutado en Semana Santa y el lector se halla de repente ante un Lorca crucificado.

36. *¡Oh cuello mío recién degollado!*

37. *¡Oh río grande mío!*

38. *¡Oh brisa mía de límites que no son míos!*

39. *¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!*

No sólo se identifica con la víctima recién sacrificada en el altar de la indiferencia y la crueldad humana (v. 36) sino que se abraza apasionadamente al *río grande* de la existencia terrena, todo lo cruel y decepcionante que se quiera pero la única

que nos ha sido dado vivir y que el poeta está dispuesto a apurar con total entrega de sí mismo hasta que sople sobre él la imperceptible brisa mortal del mar señalándole unos límites que no le pertenecen porque son ajenos por completo a su voluntad (V. 39).

Este amor sin medida lleva aparejado el sacrificio último; presenta, pues, el filo, el *hiriente filo* de la muerte pero como el de Cristo, su modelo, constituye el grado más intenso de vida, el que desemboca en la muerte por los demás.

II. NACIMIENTO DE CRISTO

El título (*Nacimiento de Cristo* y no *Nacimiento de Jesús* o *del niño Jesús*) nos sitúa, ya de entrada, en el núcleo temático de la composición: la superposición de la Crucifixión sobre la Natividad que ya habíamos visto enunciada en la composición precedente, también de tema navideño.

La utilización de esta técnica de “superposición temporal” es la más idónea para traducir poéticamente la estrecha dependencia entre nacimiento y muerte de Jesucristo puesto que aquel hecho se justifica en función de este último: el hijo de Dios se hace hombre para expiar en la cruz los pecados de la humanidad y conseguir así el objetivo de la encarnación: la redención.

De aquí que si la finalidad última no se cumplió, si el sacrificio del Hijo de Dios resultó inútil por haberlo malogrado quienes tenían que hacerlo fructificar predicando de palabra y obra la imitación de Cristo, las fiestas Navideñas pierden su carácter festivo para convertirse en la fúnebre conmemoración del comienzo de un sacrificio estéril.

1. *Un pastor pide teta por la nieve que ondula*
2. *blancos perros tendidos entre linternas sordas.*

El pastor es la figurilla privilegiada del “belén” por cuanto que, en su calidad de primer adorador del niño Jesús, habita, junto con la mula y el buey, el espacio central del “belén”, esto es, “el nacimiento” propiamente dicho, en compañía de la sagrada familia.

Este es el punto de partida clásicamente “realista” del poema.

Inmediatamente interviene la varita mágica del autor que va a animar poéticamente a este personaje capital de la representación, el más próximo a la cuna del niño-dios, elemento de enlace, pues, entre las dos áreas del “belén”: el portal, por un lado, y el resto de la figuración, por otro.

Este pastor “pide teta”, esto es, quiere ser hermano de leche de Jesucristo, participar de su divinidad.

En el manuscrito ha habido una rectificación. Lorca había escrito primero “*e/ pastor*” probablemente en paralelo con “*e/ Cristito*” del verso 3 fijando así un primer plano sobre las dos figuras principales del conjunto escénico. Posteriormente corrigió *e/* por *un*. Nos atrevemos a suponer que ese pastor, individualizado entre otros, que pide hermanarse con Cristo, es el propio Lorca.

En el escenario neoyorquino donde tiene lugar la navidad lorquiana de 1929 la nieve acentúa su connotación negativa:

*Equivocar el camino
es llegar a la nieve
y llegar a la nieve
es paecer durante varios siglos las hierbas de los cementerios* ⁸.

La nieve del fracaso de la redención intensifica el carácter siniestro de los perros, ya blancos de por sí, al posarse sobre ellos ⁹. El hecho de que los ondule, de que haga de ellos ondas, aumenta, con esta presencia implícita del mar, la radical connotación negativa del paisaje en que se mueve el pastor sediento de divinidad.

Las linternas *sordas* (cegadas por la nieve) acentúan el ambiente helado (en todos los sentidos del término) de la navidad neoyorquina añadiendo una nota de amenaza.

Estas *linternas sordas* creemos que cumplen el mismo oficio simbólico que el "farol de telarañas" que oculta la cruz de madera de la iglesia de Fuente Vaqueros:

*(...) en un lado está la iglesia con sus frisos de nidos y avisperos.
En la puerta hay una cruz de madera con un farol de telarañas (...)*

Las telarañas en este caso como la nieve en el comienzo de *Nacimiento de Cristo* es la labor desvirtuadora de la Iglesia Católica que en vez de hacer brillar la luz redentora de Cristo en la cruz la oculta (*linterna sorda*) o envilece (*telarañas*) con la tergiversación del evangelio.

3. *El Cristito de barro se ha partido los dedos*
4. *en los filos eternos de la madera rota.*

Nuevo despegue metafórico a partir de una observación realista: las ya de por sí frágiles figurillas de barro de los belenes ofrecen un punto particularmente vulnerables: los dedos. Sobre esta fácil constatación viene a superponerse la imagen paralela de un recuerdo infantil. El niño Federico asiste con su madre a los oficios religiosos:

Cuando sonaba el órgano y veía a mi madre rezar muy devota, rezaba yo también sin dejar de mirar a la Virgen que siempre se ríe y al niño que bendice con las manos sin dedos.

No parece haber solución de continuidad entre uno y otro niño Jesús pero en el poema neoyorquino la mutilación yuxtapone, en una dramática condensación temporal, Natividad y Crucifixión. Más aún se proyecta el escenario futuro del calvario

(8) Vv. 1-4 de "Pequeño poema infinito" (*Tierra y luna*).

(9) El perro es en Lorca heraldo de la muerte ya desde su primera obra *Impresiones y paisajes*: "(...) el heraldo genial de la muerte... La Muerte llega y ordena a los perros cantar su canción" (Cap. IV: *El convento*).

Remitimos al lector al estudio psicoanalítico de este episodio realizado por Michèle Ramond en su tesis doctoral *Le travail d'écriture. Federico Garcia Lorca*. Paris-Sorbonne, 1980, T.I., pp. 244-257. (Inédita). En *La casa de Bernarda Alba* los perros comienzan a ladrar en el acto III y último precediendo al desenlace fatal para Adela y es sintomático que la abuela loca, María Josefa confiese: "*Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo que los perros me muerdan*".

sobre el presente del nacimiento: la madera [de la cruz] es la que le ha roto ya los dedos al recién nacido. Concretamente son los filos que se han producido en la madera como consecuencia de haber sido rota lo que ha motivado la amputación. Las aristas cortantes (*filos*) a que ha dado lugar la fractura deliberada del signo cristiano por excelencia, la cruz, son, por otra parte, eternas como eterno o irreversible es el fracaso de la redención.

La consecuencia de la mutilación del *Cristito de barro* parece obvia: lo que la iglesia católica exhibe es un Jesús "que bendice con las manos sin dedos" imposibilitado de impartir otra cosa que un amago de bendición.

5. *¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!*

La privación de la bendición divina mantiene abiertas de par en par las puertas de la muerte por donde penetran sus mensajeros, las hormigas, con el cortejo de los primeros signos fúnebres: *los pies ateridos*¹⁰.

Estamos en presencia de las "hormigas de espanto" que produce el aullido del perro asirio:

*El aullido
es una larga lengua morada que deja
hormigas de espanto (...)*¹¹.

Las hormigas del reino de la muerte:

*Dolores: Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de
los muertos, si alguna vez he mentido*¹².

que invaden las palabras de sus moradores:

*Yo.
Con el hueco blanquísimo de un caballo.
Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras*¹³.

Son, en una palabra, las hormigas de la "muerte oscura" que el poeta, en cuanto tal, quiere evitar a toda costa:

*Cúbreme por la aurora con un velo,
porque me arrojará puñados de hormigas*¹⁴

La imaginería poética de este verso (*hormigas y pies ateridos*) denuncia la indudable influencia de Luis Buñuel. Concretamente de *Un perro andaluz*: la película (escena del hormiguero en la palma de la mano del protagonista) y el poemario:

-
- (10) Sabido es que, en los medios rurales, los ancianos consideran la muerte inminente a partir del momento en que no llegan a calentarse los pies.
 - (11) Vv. 20-22 de "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio" (De *Tierra y luna*).
 - (12) *Yerma* (Acto III, cuadro primero).
 - (13) Vv. 64-66 de "Nocturno del hueco" (De *Tierra y luna*).
 - (14) Vv. 17-20 de "Gacela de la muerte oscura" (De *Divan del Tamarit*).

¿Qué anhelos, qué deseos de mares rotos
 (...)

nacerán (...)

mientras la muerte nos entra por los pies? ¹⁵.

(Pájaro de angustia)

- (15) El éxito fulgurante de la película ha fagocitado el libro poético del mismo título que Buñuel tenía listo para la imprenta en 1927, un año antes del estreno del film. Agustín Sanchez Vidal acaba de editarlo junto con el resto de los escritos del aragonés: *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982. Se trata de un conjunto de diez poemas en prosa y verso, la mitad de los cuales fueron publicados en revistas. *La Gaceta literaria*, principalmente, en enero del 29. Uno de los poemas en prosa, *Redentora*, presenta una escena de perros guardianes de la represión religiosa que si no en la letra, en el espíritu al menos, concuerda con el profundo significado del verso 2 de *Nacimiento de Cristo*:

Me hallaba en el jardín nevado de un convento. Desde un claustro próximo me contemplaba curiosamente un monje de San Benito que tenía sujeto por una cadena un gran mastín rojo. Sentí que el fraile quería lanzarlo contra mí (...) Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve.

A comienzos de 1929 Buñuel en persona presentó y comentó *Un perro andaluz* en el Cine Club de *La Gaceta literaria*. "El film impresionó" cuenta Alberti en sus memorias de *La arboleda perdida*, quien añade que el público quedó "sobrecogido" (p. 283). Agustín Sanchez Vidal en su muy interesante introducción a la *Obra literaria* de Luis Buñuel escribe que "la gravitación de las películas de Buñuel puede sorprenderse en la obra de casi todos los asistentes a aquella sesión" (P. 42) y aduce un elocuente ejemplo del propio Alberti:

¿He olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas...?

Es muy posible que Lorca estuviera presente en aquella memorable sesión puesto que no era sólo socio del Cine-Club, sino eficaz colaborador también. De lo que no hay duda es de que Lorca vió la película e incluso se sintió aludido en el título:

Cuando, en los años treinta estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí le había dicho "Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama Un perro andaluz y el perro andaluz soy yo".

(citado por Sanchez Vidal, p. 32).

Kewin Power (*Una luna encontrada en Nueva York* en "Trece de nieve", Madrid, 1976) ha subrayado la inequívoca influencia de *Un perro andaluz* en el siguiente pasaje de *El público* en el comienzo del cuadro segundo:

Figura de cascabel: *¿Si yo me convirtiera en nube?*

Figura de pámpano: *Yo me convertiría en ojo.*

(...)

Figura de cascabel: *¿Y si yo me convirtiera en pez luna?*

Figura de pámpano: *Yo me convertiría en cuchillo.*

(...)

Figura de pámpano: *Si tu te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo.*

6. Dos hilillos de sangre queiebran el cielo duro

El numeral cardinal *dos* parece señalar una nueva reminiscencia de *Un perro andaluz*¹⁶. Pero ilustra, sobre todo, este verso el testimonio evangélico de la muerte de Cristo con su acompañamiento de fenómenos sísmicos y sobrenaturales:

Jesús (...) emisit spiritum.

Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum, qui dormierant surrexerunt.

(Mateo, cap. 27, vv. 50-52)

En el momento en que Cristo expira, tiene lugar la ruptura entre el antiguo y el nuevo Testamento y el vengativo e inmisericorde Jehová deja paso al amoroso Jesucristo. El desgarramiento, de arriba a abajo, del velo del templo que pendía ante el Sanctum Sanctorum, señala la *queiebra* del *cielo duro* mosaico.

7. *Los vientres del demonio resuenan por los valles.*

8. *Golpes y resonancias de carne de molusco.*

Pero lo que desencadena la muerte del Hijo de Dios no es el advenimiento de la salvación del hombre sino la vuelta de un demonio que va a encontrar en la viscosidad mítica de la iglesia de Pedro un terreno abonado para el cultivo del mal.

Estos dos versos intensifican el significado del verso 5 en un alarde de virtuosismo técnico. La maestría rítmica de Lorca no puede pasar desapercibida al oído de ningún lector. El análisis fónico nos va a confirmar esta primera impresión: Se trata de dos alejandrinos cuyo esquema acentual es el siguiente:

7. — ' — — — — ' — / — ' — — — — ' —

8. ' — — — — — ' — / — ' — — — — ' —

El verso 8 es perfectamente bímembre desde el punto de vista fónico, de modo que "resuenan" realmente, con obsesiva repetición los ineluctables "vientres del de-

Sanchez Vidal, por su parte, en la introducción ya citada (p. 69, nota 31) escribe:

También en El público se dice: "Pero ustedes lo que querían era asesinar a la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras" (cuadro sexto). Compárese con el poema de Buñuel El arco iris y la cataplasma: "Dentro de unos instantes vendrán por la calle/ dos salivas de la mano/ conduciendo un colegio de niños sordomudos".

(16) A la vista tenemos un fotograma de la película donde se aprecian perfectamente dos hilillos de sangre que manan de la comisura de la boca del protagonista, según se lee en el guión: "*Une bave sanguinolente lui coule sur la poitrine découverte de la jeune fille*".

monio". Pero esta adecuación espectacular del significante fónico al significado, no termina aquí. En el verso 8, el alejamiento acentual del primer hemistiquio el máximo permitido, obliga a una aceleración en la lectura que tiene como efecto el acercamiento sonoro de las fuerzas demoníacas. En el segundo hemistiquio de este mismo verso 8 reaparece el esquema fónico de los dos hemistiquios del verso anterior con lo que se produce, efectivamente, una auténtica *resonancia*.

9. Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes

Continuamos dentro del campo semántico del mundo infernal dado el común denominador de nocturnidad que caracteriza al lobo y al sapo (el aullido del uno y el canto del otro se producen por la noche). Estos animales forman parte integrante de todo escenario brujesco, sobre todo el sapo por su habitáculo subterráneo en el limo. La luz verde de las hogueras ilumina todo el verso de una luz espectral: verdes son las luces de la Santa Compañía gallega y verdes los cirios de la Candelaria¹⁷. Pero, sobre todo, verde es el color heráldico del Tribunal del Santo Oficio¹⁸.

Parece fuera de duda que estas "hogueras verdes" sean las hogueras inquisitoriales. La denuncia lorquiana de la sangrienta represión ejercida por el Santo Oficio cobra en este verso una dimensión insospechada. Resulta que el poeta está acusando a la Iglesia de Roma de lo mismo que ella acusaba a sus víctimas: de obscurantismo brujesco. La originalidad de la acusación salta a la vista: al sadismo represivo de los inquisidores Lorca añade su personal acusación de cinismo convirtiendo al autodafé en la más acabada manifestación de aquello por lo que ejecuta a sus víctimas.

10. coronadas por vivos hormigueros del alba.

Estas hogueras inquisitoriales con su carga de destrucción ("hormigueros") siguen vigentes en su labor aniquiladora, adoptando nuevas formas pero siempre en estrecha cooperación con los regímenes políticos envilecedores de la naturaleza humana (la alusión al espaldarazo del Vaticano al fascismo será trasparente en *Grito hacia Roma*). En consecuencia, no hay amanecer posible para la humanidad porque el alba de cada día produce unos hormigueros que devoran la aurora, por culpa de la Iglesia Católica, siempre nonata¹⁹.

-
- (17) La Iglesia Católica ha recuperado, el 2 de Febrero, el rito romano que celebraba la salida de los muertos del mundo subterráneo. Los cirios verdes de origen romano todavía siguen llevándolos los monjes de la abadía marsellesa de Saint Victor en la procesión que todos los años, en el día señalado, tiene lugar antes del alba.
- (18) No deja de ser curioso el detalle referido por Caryl Chessman en sus célebres memorias de que la cámara de gas de la prisión donde fue finalmente ejecutado estaba toda ella pintada de verde.
- (19) Es característico de Lorca una neta diferenciación entre "alba" y "aurora". Este último término es portador de una connotación positiva en oposición al primero. Obsérvese la interesante corrección en el manuscrito. El poeta ha tachado "muertos hormigueros de aurora" sustituyéndolo por "vivos hormigueros del alba".

11. La mula ²⁰ tiene un sueño de grandes abanicos
 12. y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.

Regresamos al escenario del portal de Belén donde ahora los dos animales tienen un sueño premonitorio.

¿Qué abanicos son estos, calificados de “grandes”, con los que sueña la mula?. Los “abanicos” son sinónimo de frivolidad, exhibicionismo social, vanidad coqueta. En *Fábula y rueda de los tres amigos* el término “abanicos” forma un todo semántico con la palabra “aplausos”:

y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos.

“Grandes abanicos” pudiera, pues, significar grandes aplausos y la mula se vería entonces a sí misma objeto de un extraordinario éxito social. Pero también cabe que estos “grandes abanicos” no sean, efectivamente, sino eso: “grandes abanicos”. Y ¿qué mula puede ser así objeto del aplauso social o verse realmente rodeada de tanto boato?. No nos conviene perder de vista que este verso 11 continúa un mensaje poético de denuncia de la traición, por parte de la Iglesia, del espíritu de la Navidad. Quizá lo más pertinente sea localizar esta mula triunfal no muy lejos del Vaticano, sin romper el nexo de unión con la mula del Nacimiento. Puesto que el Sumo Pontífice no es sino el representante de Cristo en la tierra posiblemente esté pensando el poeta en la mula papal sobre la que el obispo de Roma cosechaba los aplausos de la muchedumbre, rodeado, en efecto, de *grandes abanicos* de avestruz ²¹. La distancia entre la mula del inhóspito pesebre y la del Vaticano es considerable pero entre ambas no hay solución de continuidad histórica.

El toro, por su parte, se ve en sueños privado de su característica fuerza genésica, lleno de agujeros por donde le sale agua en vez de sangre. ¿Qué otra cosa ha hecho la Iglesia sino aniquilar la potencia fecundadora del Evangelio desvirtuando su sangre hasta el punto de haberlo esterilizado incapacitándolo para engendrar el “hombre nuevo”?

13. El niño llora y mira con un tres en la frente.

La superposición de la muerte sobre el nacimiento adquiere ya una exactitud máxima: el fatídico número tres —la “hora nona” de la expiración en la cruz— ha aparecido sobre la frente del niño emplazándole para el sacrificio del Calvario ²².

-
- (20) Llamamos la atención al lector para que corrija la errata (“luna” en vez de “mula”) que, partiendo de la edición Séneca se lee en todos los textos del poema.
- (21) Sobre la mula o en la “sedia gestatoria” los papas, hasta Pio XII incluido, han aparecido siempre en público con grandes abanicos de plumas de avestruz. Lorca pensaba ilustrar su poema neoyorquino *Grito hacia Roma* con una foto de “el Papa con plumas”.
- (22) En carta a Sebastián Gasch (nº 18) habla Lorca de la “emoción pura (...) que me produce el niño Jesús abandonado en el pórtico de Belén, con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna” (*Epistolario*, II, p. 92).

14. *San José ve en el heno tres espigas de bronce.*

Si en la frente del Cristito ha sonado ya la hora de su muerte no tiene nada de extraño que tres espigas del pesebre se le antojen a San José los tres clavos de la crucifixión. Observemos, sin embargo, que hay en esta imagen: "espigas de bronce" algo más que la explicitación de lo enunciado en el verso anterior. Una "espiga de bronce" puede ser una metáfora que exprese muy sabiamente la premonición del Gólgota pero también una "espiga de bronce" es una espiga incapaz de dar harina. Y si el Hijo de Dios se ha hecho carne, no lo olvidemos, es para anunciar a los hombres "la llegada del reino de la espiga"²³. Una espiga de bronce es una eucaristía imposible.

15. *Los pañales exhalan un rumor de desierto*

16. *con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.*

Dentro de la misma estrofa continuamos con el mismo leitmotiv de la vacuidad de la Natividad por el fracaso de la Redención. La proyección es ahora sobre el antiguo y el nuevo Testamento a la vez. Conciérne a los profetas que, desde Isaías a Juan Bautista anunciaron la llegada de Cristo como la "Vox clamantis in deserto"²⁴ pero he aquí que la "voz del que clama en el desierto" ha sido degollada por la Iglesia ya desde la cuna. Tras la violación incestuosa de Tamar por Amnón, "David, con unas tijeras/cortó las cuerdas del arpa". El atropello y adulteración interesada de la palabra divina por obra de sus indignos sucesores ha cegado la más alta fuente de inspiración artística.

17. *La nieve de Manhattan empuja los anuncios*

18. *y lleva gracia pura por las falsas ojivas.*

La artificialidad de los anuncios y "las falsas ojivas" de las iglesias norteamericanas, que a diferencia de las europeas no "manan del corazón de los muertos enterrados" sino que "ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final"²⁵ no ofrecen en la Navidad neoyorquina más gracia que la que les presta la nieve, el único elemento con pureza natural en el sofisticado Manhattan.

19. *Sacerdotes idiotas y querubes de pluma*

20. *Van detrás de Lutero por las altas esquinas.*

El protestantismo no le merece a Lorca mucho mejor opinión que el catolicismo: "la odiosa iglesia metodista —escribe desde Nueva York a su familia— muchísimo peor que los jesuitas españoles en la fase histórica actual". Escasa diferencia de trato poético hay, en efecto, entre estos "sacerdotes idiotas" y "las bailarinas secas de las catedrales" católicas²⁶. El vanidoso exhibicionismo de los interesados funcionarios de Roma y el alejamiento en su deshumanizado y beatífico mundo de los discípulos de Lutero le inspira igual condena sin paliativos al autor de *Poeta en Nueva York*.

(23) Verso final de "Oda a Walt Whitman".

(24) Lucas, II, 4.

(25) Conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*.

(26) V. 78 de "Danza de la muerte" (En *Poeta en Nueva York*).

CITA SIN LIMITES,
DE EMILIO PRADOS

Antonio A. Gómez Yebra
(Universidad de Málaga)



Publicado bajo el título *Ultimos poemas* en la malagueña Librería Anticuaría El Guadalhorce ¹, *Cita sin límites* vio por primera vez la luz editorial en 1965, siendo compuesto en la imprenta Sur (hoy Dardo) que mucho tiempo atrás y en distinto local ² había servido como clarín desinteresado de los primeros libros de poemas de un grupo de poetas tan encomiado como discutido en cuanto a la nómina de sus miembros: la generación del 27.

De esta forma se cerraba un círculo que el mismo Prados había iniciado en 1925 con *Tiempo. Veinte poemas en verso* ³, frente al mar de una Málaga sin prisas que Emilio estereotipaba plásticamente en las dedicatorias de sus libros con un sol presidiendo una escena de pesca de bajura.

Claro que el Emilio Prados de *Cita sin límites* no es ya el poeta extasiado "ante la contemplación de la naturaleza: el campo y el mar, sobre todo el mar, la sensualísima belleza cálida, quieta y azul de su mar malagueña" ⁴; bien al contrario, es un poeta que, como otro Lázaro, ha muerto, ha resucitado, ha conseguido rehacer a duras penas su vida transeúnte y está nuevamente a las puertas de la muerte definitiva.

-
- (1) Esta edición, debida a Miguel Prados, supervisada por A. Caffarena y protogada por uno de los más fervientes discípulos de E. Prados, C. Blanco Aguinaga, carece de tres poemas con respecto a la versión de *Poesías completas*, los que comienzan "Tú escuchas, miras, lees", "Este cristal", y el titulado "Stephen Spender".
 - (2) La primitiva imprenta Sur, como es bien sabido, fue un regalo de D. Emilio Prados Maneros, padre del poeta, quien compró un local en el número 12 de la calle de San Lorenzo y la maquinaria necesaria para que su hijo pudiese dar rienda suelta a su labor creadora e impresora. La actual imprenta Dardo, heredera de Sur, se encuentra en Alameda Principal, 31, de Málaga.
 - (3) La publicación de un buen número de textos bajo el título *Otros poemas como colofón a las Poesías completas* de Prados (Aguilar, México, 1975) no estorba en absoluto a esta interpretación circular en cuanto a iniciar y concluir la obra poética pradosiana en la misma localidad e imprenta, pues se trata de una compilación de poemas de diversas épocas que no estaban destinados a convertirse en libro.
 - (4) C. Blanco Aguinaga, "La aventura poética de E. Prados", *Revista Mexicana de Literatura*, nº 28, nov-dic. 1956, p. 71.

Pero sí, lamentable descuido hagiográfico, no disponemos de la más mínima relación de dichos y hechos del personaje bíblico, laguna que J.J. Benítez ha intentado compensar en su reciente *Caballo de Troya*⁵, el poeta, al que la presencia de la muerte se ha hecho familiar desde sus primeros años⁶, sí nos ha dejado un auténtico rosario de pensamientos-versos donde se reflejan sus emociones tan a flor de piel que hasta la piel parece haberse transformado en morada del sentimiento.

La imagen del descapotamiento de los pulpos que Prados tuvo que presenciar tantas veces en compañía de sus amigos pescadores durante su juventud, se nos antoja la más apropiada para significar su propia y final metamorfosis: lo interno se hace externo de tal modo que lo psíquico suplanta en el sustrato epitelial a lo físico, con lo que sus órdenes quedan invertidos:

*Te exprimes hacia afuera: no te vas,
a ti caes, te principias. ¡Y no quedas!
Quieto no estás. No eres quietud. Tú vives,
como interior en ti de un solo cuerpo,
en los cuerpos que, unidos, relaciones
—delirante al fluir— siendo con ellos⁷.*

Este salir de sí, este extraer la propia esencia, este exponerse desnudo ante los demás no es sino una ceremonia iniciática mediante la cual el poeta se integra en la comunión de todos los seres del Universo:

*Aparecida en ti la vida, brotas.
No tienes límites. Lo aceptas. Te abres
a la unidad total, que perteneces... CSL, 1036.*

E. Prados había asumido la idea de un panteísmo monista que admite la pluralidad de individuos en la unidad sustancial, patente en Parménides y en Spinoza. La "unidad total" que engloba a todas las criaturas permite su contacto más íntimo, su fusión sin confusión, puesto que los seres, aun relacionados hasta el nivel molecular, siguen diferenciándose entre sí por su propio nombre, espejo de cada esencia individual, concepto, en suma:

-
- (5) J.J. Benítez intenta en esta obra (Planeta, B., 1984) recrear la figura de Lázaro, una de las más atrayentes del *Nuevo Testamento*, convirtiéndolo en un personaje de gran relevancia dentro del elemento judío que intervino de un modo decisivo en los últimos acontecimientos de la vida de Jesús de Galilea.
 - (6) Recuérdese que, debido a su precaria salud, tiene que pasar cerca de un año en los montes de Málaga apenas llegado a la pubertad, algo que tendría que repetir en ocasiones posteriores, llegando a pronosticársele unos seis meses de vida en 1920.
 - (7) *Cita sin límites. Poetas completas*, ed. cit. p. 1035. A partir de este momento citaremos la obra a pie de texto con las siglas CSL y el número de la página correspondiente a esta edición.

*El nombre material, en tu idioma
--relación en jirones— cuerpo a cuerpo
—cinco sentidos más cinco sentidos—,
hasta otro nombre —lo infinito— has dado,
y otro nombre te invade: el de universo. CSL, 1053.*

No se trata, en propiedad, de transformar todas las cosas en una con la cremación de lo personal en lo universal, sino de aceptar la pertenencia a una especie de cuerpo místico que supera y libera cada cuerpo particular, cada elemento atómico que lo conforma.

De esta manera cada ser, abierto a la relación con los demás seres, puede sentirse Todo sin dejar de ser único:

*Acumulado quedas tú, sin límites,
no en lo que fuiste —el tiempo se te hundió—:
quedas acumulado y, siempre, avanzas
a lo que te acumula y te da más.
El vacío —que llamas tú—, es materia;
palpitante materia de ti, viva.
Celo, acumulación de luz, principio
—que no es— y que busca en ti pareja:
¡primavera continua que fecundas! CSL, 1044.*

Existe, pues, una inmersión en el espacio y en el tiempo a través del pensamiento, que utiliza como vehículo los sentidos. La integración supone una entrega de la esencia, una auténtica cópula con la realidad y la irrealidad externas al poeta de modo que todas las cosas son encarnadas otra vez por él: "su poesía era la síntesis gozosa del que mira con lo mirado, una clara fusión del yo con lo otro, un desarreglo de los sentidos que creaba un tiempo y un espacio del alma"⁸.

Prados se siente hermano de los demás seres —y entre los demás seres— tanto como padre y como hijo. La tensión Emilio —cosas es también cierta en su sentido inverso: el poeta crea las cosas, pero las cosas engendran al poeta:

*En tus cinco sentidos llevas hojas,
y sangre en vibración. La luz te fluye
cuando piensas: "mañana le abriré"!
¡La luz te fluye cuando ves que, abierto,
—fuera de ti— te espera otra llamada!
¡Cinco sentidos de la luz te engendran!*

(8) J. de la Colina, "Emilio Prados", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10-XI-63, s/p.

Olvidaste qué eres. —No olvidaste
 la encarnación de ti, que te reúne...—
 Por tus cinco sentidos recreado:
 naces a ti, te vas y en ti fecundas.
 Hoy, es tu corazón bajo este árbol. CSL, 1040-1041.

El poder creador de la luz, presente en Guillén desde *Cántico*⁹, hace posible esta doble versión fecundadora. De éste y otros poemas de *Cita sin límites* podríamos afirmar con W. Barnstone que surge un teorema elemental erigido tras dos premisas inexcusables: "1. La luz está en mí. 2. La misma luz está en ti, en las cosas, en el universo. 3. Con la misma luz en todos nosotros, todos somos uno y lo mismo"¹⁰.

La luz creadora, la potencia deífica por excelencia, unifica el mundo sin uniformar a los seres, simplemente reuniéndolos en una entidad superior, activa y pasiva, que permite ser uno con las cosas: la cita en donde desaparecen los límites del yo, en donde se olvida la egolatría, extremo opuesto del altruismo que combate y destruye la separación:

*Para él no existían las distancias. Había un lejos, un más allá, adonde iba y de donde venía sin acabar de desprenderse. Pues más que un horizonte, este "más allá" era el fondo de donde todas las cosas y todos los seres asoman tan solo, dejándonos ver una superficie*¹¹.

El más allá profundo y oscuro se va iluminando paulatinamente con el consorcio de los sentidos y de esa luz cuasi-mística, gracia actual que priva a Saulo de la visión momentánea de la superficie de las cosas para ponerlo en disposición de contemplar su intimidad. Es la luz, sin duda alguna, que supone el toque de atención de Dios al hombre¹² para que se percate de su trascendencia y asuma el papel que le corresponde.

El papel de Emilio Prados, su propio papel en el mundo tan poco amable que le tocó vivir, consistía en su desasimiento total de las cosas, comenzando por el desprendimiento de su *status* social, continuando por el destierro y terminando por el abandono de un cuerpo con el que mantuvo una lucha titánica contra la muerte durante toda su existencia.

El último período de ésta queda marcado precisamente por el desprendimiento definitivo de su raíz física, desgaje despacioso pero no por ello menos traumático:

-
- (9) Recuérdense entre otros los poemas "Más allá", "Los nombres", "Luz nada más", etc.
 (10) W. Barnstone, "Los griegos, San Juan y Jorge Guillén", en *Jorge Guillén*, ed. de B. Ciplijauskaité, Taurus, M., 1975, p. 51.
 (11) M. Zambrano, "Emilio Prados", en *Cuadernos Americanos*, XXII, 1, enero-febrero, 1963, p. 163. Este mismo artículo se publicó en el número 100-101-102 de *Litoral* bajo el título "El poeta y la muerte, Emilio Prados".
 (12) En el fragmento que remite a las pp. 1040-41, advertimos entrecorillado parte del último endecasílabo del soneto "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?" de Lope, fuente que late en el fondo de toda la composición a la que nos referimos.

Y nunca eres descanso. En el concepto
que has logrado por ti, hay un impulso,
que te crea, te inquieta, te atraviesa,
te hace ceniza, te arde, te levanta,
te hace salir, como si hubiera límites. CSL, 1059.

La muerte como descanso definitivo, que se aproxima al poeta con el recrudescimiento de su enfermedad, queda manifiesta especialmente en los últimos textos de *Cita sin límites*, donde el poeta, cansado, parece prever el fin ya deseable:

Un día te levantas en calma. ¡Ya tienes paz!
Te has dado. Has acudido sin ti, contigo en medio —en
todo—, a lo que te empujaba y es tu cita.

¡Cumplies! ¿Descansas? ... Vuelves a salir luego.
Los caminos que cruzas, que te llevan, que ascienden
angulares y unidos, llenos están de ti, sin ti, con todos:
con los que vas, con los que sigues... con lo que se-
guirás atraído a una cita sin tiempo y sin lugar que
nunca acaba. CSL, 1062

Si la muerte parece que va a procurar un descanso, sin duda éste no va a ser definitivo: la cita final no tiene márgenes horarios y, mucho menos, espaciales; en ella la comunicación con los demás seres va a ser más íntima aún. Tras ella todos los seres reflejarán la esencia de cada ser, y cada ser será el espejo de los demás por cuanto cada uno se ha entregado totalmente al resto.

El camino que cada viviente va abriendo al andar según la imagen machadiana —Prados era un vehemente admirador del sevillano— ni tiene un único trazado, ni es exclusivo para cada caminante, sino que se resuelve en forma laberíntica y se va impregnando de las características de cada uno y de los otros con los que unas veces se marcha en paralelo y otras en sentido opuesto, pero la cita, sin límites, como el mar manriqueño, convoca inexorablemente.

La vida, como afirmaba Guillén, es "un camino muy serio hacia la muerte"¹³, hacia una muerte imprevisible, y por lo tanto ha de irse resolviendo en el diario peregrinaje humano con una continua y decidida improvisación sobre la marcha, porque nadie puede saber lo que mañana va a sucederle y, mucho menos, haber encontrado las soluciones a los problemas futuros. Y no solamente el hombre, el poeta, desconoce el día y la hora en que se producirá el acontecimiento definitivo según la cita bíblica¹⁴, sino que se dirige, prácticamente a ciegas, hacia un muro —acaso el muro cano de su admirado amigo Jorge—, en el que estrellarse sin más:

(13) J. Guillén, *Final*, Barral, B., 1981, p. 167.

(14) E. Prados no sólo fue un continuado meditador de la Biblia sino que llegó a conocerse de memoria numerosos pasajes del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento*, incitando a sus parientes y amigos a que lo imitasen.

Tú te confundes, sales, te unes —dentro o fuera de ti—
con el que pasa: contigo mismo, con los que marchan
a tu lado.

Y peregrinas sin saber a dónde, hacia tu fe.
A veces estás en su pupila. Dentro de ella, con todo
—alrededor el iris—; no ves nada.

Tú sigues. ¿A qué retina? ¿A qué pantalla? ¿Hasta
qué muro que dibuje tu sombra?
No lo sabes. No lo vas a saber. Pero caminas. Creces.

Como si te llamaran con urgencia, te inquietas,
te golpeas el miedo, te reduces mínimo en tu interior. CSL, 1062

El poeta se halla de continuo en una noche oscura en la que no existe siquiera el consuelo de tener "su casa sosegada". La noche del espíritu y la noche de los sentidos se dan la mano, y el hombre, en este caso Prados, no puede hacer otra cosa que encogerse, reducirse al mínimo volumen para de esta forma poder pasar con menos apreturas por el ojo de la aguja tras el cual ignora quién o qué lo espera.

Esta ignorancia, este desconocimiento, es una auténtica ceguera que impide no sólo reconocer lo que existe más allá del cuerpo mortal, sino, y esto es lo verdaderamente importante, la propia entidad:

¿Adónde vas? ¿Tus ojos se perdieron
dices que hondos, en ti, por conocerte?

No hables así. No niegues lo que has dado.
Tú: ciego estás. Tu pensamiento es vista...

Veloz el mismo nombre que llamó,
persiste y llama en ti, porque has nacido. CSL, 992.

Así, puesto que el sentido de la vista ha perdido su propia cualidad, han de ser los sentidos interiores los que asuman su función. El pensamiento, ojos del espíritu, se convierte en *médium* que enlaza el, más allá —fuera del cuerpo— con el propio cuerpo. Todo *Cita sin límites* parece haber sido elaborado en una situación de trance donde las fronteras entre la realidad y la fantasía desaparecen por completo y el poeta no sabe o no quiere discernir lo que ha visto de lo que ha pensado o de lo que ha sentido.

Cada poema se crea —se recrea— tras una experiencia metafísica en la que se aborda la posibilidad de un abandono del cuerpo y una vuelta a sus límites espacio-temporales. Estas sucesivas muertes-resurrecciones actúan como preámbulo y como premonición de la muerte definitiva¹⁵ que se producirá cuando el reingreso en el cuerpo no sea ya factible:

(15) Muchos de los poemas de *Cita sin límites* nos recuerdan diversas situaciones reflejadas en R.A. Moody, *Vida después de la vida*, Edaf, M., 1976, que tal vez fuera interesante cotejar.

Vuelvo a tocar mi piel.
 —¿En dónde estoy?
 le pregunto al papel que frente a mí,
 hacia abajo, en mis dedos,
 recién llegado, aún tiembla.
 Yo tiemblo ante los signos
 de la armonía que me habla,
 y no entiendo.
 En un signo me parece vivir.
 Sí; vivo en él. ¡Me llama!
 Me sumerjo total y abandonado
 a su energía...
 Desaparezco de hoy...
 Mundos perdidos voy cruzando.
 Recojo trozos de lo que les di...
 Los uno ante mis ojos... CSL, 1008.

El espacio —“Mundos perdidos voy cruzando”— y el tiempo —“Desaparezco de hoy”— se pierden en este estado que cabe considerarse de alucinación pero que no deja de ser un manifiesto de la realidad percibida por el poeta, realidad de la que se ha desprendido cualquier elemento tangible y visual y que se asimila apenas como una armonía de difícil intelección. El Universo que contiene al poeta y que puede confundirse con un Dios que asume a todos los seres, no es sino un principio de energía en el que vivimos, nos movemos y existimos.

Cuando el poeta abandona el estado de trance que lo llevó a la enajenación aún no está en disposición de distinguir con lucidez la realidad real de la realidad irreal, y por eso necesita reconocer su corporeidad, “tocar la piel” que lo contiene.

La presencia del papel, que espera bajo la suave presión de los dedos es, quizás, la señal más fiable de que el poeta ha vuelto a la realidad tangible y al compromiso con sus contemporáneos, porque el papel está exigiendo el asentamiento del verso, y éste es, como manifestación perfecta del lenguaje, la mejor muestra de humanidad:

*Tan solo entiendo, oculto en la corriente
 en la que entré, que un lenguaje se acerca
 y en él voy a mi verso.
 Su tiempo es el papel que lo pronuncia. CSL, 1008.*

Aunque aquí se trata del lenguaje escrito, no puede dejar de suponerse que estamos ante el lenguaje creador, el verbo que germina y fructifica, que vence a la nada tras un enfrentamiento sublime e incruento:

*He pronunciado el nombre de un objeto
 al azar: piedra. Aquí sobre el papel,
 ya escrito, está su nombre que me habla.
 Yo recogí su voy y, desnudo,
 de un golpe, al pronunciarla: en diminutas
 piedras invisibles salí de mí. CSL, 1038.*

La palabra escrita es, ciertamente, el resultado de la actividad mental del poeta, la auténtica gemación de su yo que logra personalidad propia, independencia. La "piedra" escrita ¹⁶, resume la postura del poeta creador, cuyos poemas, versos, palabras, se le van haciendo ajenos una vez pasados al papel. Se presenta, pues, en este poema, una teoría poética que considera de idéntica categoría la filiación carnal y la escritura. Es lo que Guillén, en el último volumen de *Aire Nuestro*, condensaba en estas palabras:

¿Es eso ser?
¿O ser difícilmente
Según tu vocación, si la alcanzases,
Y con hijos, con obras,
Tu trascendencia en plenitud madura? ¹⁷.

Un poema paralelo al que venimos comentando de E. Prados confirma esta suposición y añade algún dato:

Vuelvo a decir el nombre de un objeto
al azar: pluma. Aquí, sobre el papel
en que escribo, su cuerpo me está hablando.
Yo por él salgo a oírlo y me pronuncio.
Me desangro invisible: pierdo al vuelo
la guía que me orienta mi vivir... CSL, 1061.

Mientras la palabra escrita es el verdadero hijo del poeta, la pluma es una especie de cordón umbilical que ase y finalmente desase al padre generador y al hijo generado.

Como es bien sabido, en el caso de Prados la paternidad lo es al modo divino de la ideología judeo-cristiana: Emilio-Amor engendra a Emilio-Voz ¹⁸, el Emilio que puede hablar, y en metáfora sutil, desangrarse como el Cristo oferente del Calvario, el Cristo que se siente abandonado por su Padre ¹⁹.

Emilio-Voz, en el último poema de *Cita sin límites* no sólo se siente abandonado por su padre, sino también desoído por aquellos a los que se entregó desde el principio; es en este caso la imagen del Cristo que va a nacer y para el cual no hay sitio en la posada:

-
- (16) Sobre la procedencia y significado de este sintagma véase J. Sanchís-Banús, "Introducción" a E. Prados, *La piedra escrita*, Castalia, M., 1979, pp. 63-64.
- (17) J. Guillén, *op. cit.*, p. 97. El subrayado es nuestro.
- (18) Véase sobre este tema J. Cano Ballesta, "Poesía y revolución: Emilio Prados", en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, M., 1970, pp. 240 y ss. Se trata allí, sin embargo, de "la voz cautiva", que no puede traspasar los límites de su cuerpo.
- (19) Se podrá argüir tal vez que el desangramiento citado en el texto precedente hace referencia a los vómitos de sangre del poeta. Aunque así fuera, algo de lo que dudamos seriamente, la anécdota no podría nublar el valor simbólico de los versos.

Golpeé con mi voz, con mi palabra
—no sé dónde, ni lo sabré jamás—:
nadie me abrió. CSL, 1064.

La voz, en su versión "lenguaje escrito", también significa en *Cita sin límites*, la aventura de vivir. La vida es considerada un dictado sobre una página blanca —"desierto sin bordes"— que se va cumplimentando día a día. La vida puede verse como una aventura que se va escribiendo poco a poco y que concluye con la caracterización completa del protagonista. Mientras éste no esté retratado como un espejo responde fielmente a la imagen íntima, auténtica, del protagonista, entonces ha llegado el momento de poner punto final al dictado:

Tú, como al centro vivo de lo que siempre fuiste
viajando vas sin ti y contigo,
aún sin nombres.
Delante del espejo se mantiene la edad que va a
extinguirse.
¿Quieres mirar tu imagen?
Acércate, ¿la ves?
Punto final se llama su dictado. CSL, 996.

La muerte, obsesión real y motivo poético, está presente en la práctica totalidad de los poemas de *Cita sin límites*, siendo raro el que de una u otra forma no conduce a ella. El dictado, que no es aquí la inspiración del poeta *furens*, como pudiera suponerse, equivale al discurrir del tiempo, que va marcando su huella en cada viviente.

Pero el lenguaje escrito, el lenguaje poético, también puede ser el efecto de la inspiración:

Borra en tu lengua todo lo demás y sigue
al impulso inefable que te inquieta
tal vez por falta de equilibrio. Teje;
que el concepto de vida teja en ti,
acumulándose de cuerpo en cuerpo. CSL, 1059.

La acción de tejer que la mano efectúa enajenada, imagen tópica del furor, se repite en otros poemas de *Cita sin límites*²⁰, pero en muy pocos de ellos se advierte que el poeta se sienta satisfecho de la obra así conseguida. Bien al contrario, la palabra, aun entretejida por la noble acción del lenguaje, se muestra esquiva, ininteligible, contradictoria. La mano que teje parece independizarse del brazo que la sostiene y caminar a su antojo o detenerse sin permiso previo:

(20) Ver, por ejemplo, el de p. 1003, "Y si estuviera allí".

Tu mano vuelve a alzarse;
desaparece con sus signos...
Ya nada escribe...

¡Espera! CSL, 1000.

Los signos, inexcrutables, rebeldes, no son sino “astros muertos que giran,/ de lo mismo a lo mismo,/ sólo un lenguaje—: el límite” (CSL, 1003). A fin de cuentas las palabras se hacen ajenas a su creador, a su tejedor, y cobran vida nueva en el texto o desaparecen cuando nadie las lee. Y es que, como afirma L. de Luis, la poesía de Prados no es estática, sino un como “lenguaje del tiempo que no existe” y que “ese lenguaje deja un hombre que va y viene dando su relación completa en signos”²¹.

Si, como pretendía A. Machado, se canta lo que se pierde, Prados se encontraba en situación de perder lo único que conservaba, el lenguaje —poético— que parece resistírsele como nunca, haciéndosele prácticamente inservible para expresar sus sentimientos y sus pensamientos²². Las palabras son ahora “inútiles palabras” que no pueden devolver al poeta el hombre que fue ni guiarlo al hombre que llegará a ser.

Inmerso en una constelación caótica donde se entrecruzan las visiones oníricas con las de la vida real y donde los teoremas filosóficos pugnan por dominar la situación, la palabra, que podía ser salvadora —en casi todos los poetas de su generación lo es— se convierte en un estorbo más, por lo que el poeta prefiere mantenerse mudo:

Aun con lenguaje, mudo estás en ti;
sin idioma, sin palabra. ¿Acción? CSL, 1059.

Este pequeño texto nos introduce de lleno en el desdoblamiento que existe en la obra de Prados, especialmente en la de postguerra, entre el hombre y su voz lírica, lo que multiplica “las posibilidades de discutir, enfrentarse, vacilar, condenar decisiones tomadas por “la voz” ”²³.

Porque, efectivamente, este diálogo entre los dos Emilios²⁴ se mantiene en algunos textos donde la expresión dramática alcanza un nivel al menos tan importante como la expresión lírica. No se trata de sugerir, como hace García Lorca, “un am-

-
- (21) “La voz cautiva, por destino fiel, de Emilio Prados”, en *Información de las Artes y las Letras*, suplemento 566, 31-V-79, p. 2.
 - (22) Se supone que es en esta última etapa de continuas contradicciones en la poesía de Prados, pues en anteriores y en esta misma obra su palabra es “carne y bandera” (CSL, p. 1003).
 - (23) J. Cano Ballesta, art. cit., p. 247.
 - (24) Sobre este tema véase la citada “Introducción” de J. Sanchís Banus a *La piedra escrita*, de la que tomamos este párrafo: “Los dos Emilios, en *Río natural*, parecen simbolizarse en el mito cainita: “Sangre de Abel” se llama uno de los poemas. Pero el subtítulo de esta parte de *Río* es: *Luchas dídimas*, para significar que Caín y Abel, el Emilio del futuro y el del pasado, son los cotiledones gemelos de un solo germinar. Porque en esta lucha incruenta, el fratricida sabe que su víctima es parte de sí mismo” (p. 47).

biente, un clima, un traje, un sonido, en suma: una escenografía”²⁵, sino de replantear una cuestión vital del poeta que lleva camino de no solucionarse nunca: el hombre que contra su voluntad ha de romper con su pasado y el hombre que se enfrenta al futuro coexisten en el presente y se disgregan y permanecen en una lucha sin fin a través del tiempo:

*Te abriste en zanja la existencia
hacia dentro de ti —pensaste—,
y en ella estás: no interno,
no externo, no en mitad y mitad
—momento equilibrado,
perfección inocente de ti mismo—.
No hay redención de lo que fuiste,
ni de lo que serás. No estás pensando.
Este lugar es todo el tiempo. CSL, 1009.*

Las repetidas oposiciones afirmadas y negadas a la vez, propias del Emilio Prados contradictorio que hemos visto más arriba, se complican más y más: la posibilidad de un duplicado simétrico, oponible, a imagen y semejanza del original, no impide la unidad dual, pero tampoco supone la separación:

*Presencia singular
pluralizamos: somos. Este lugar
es todo el tiempo. En él
—sólo existencia— un lago.
Antes, sobre este lago... No; antes no
—este lugar es todo el tiempo—,
en él dos cisnes negros nadan,
juegan, cruzan sus cuellos sumergidos,
emergen —nos sujetan a verlos—: ¡se fecundan! CSL, 1010²⁶.*

Aún más: merced al diálogo que se entabla entre los dos entes, surge un verdadero apareamiento creador. Como los dos cisnes negros que se fecundan sobre el lago que es el tiempo, los dos Emilios, las dos manifestaciones antagónicas e inseparables del mismo Emilio, llevan a cabo una cópula singular:

(25) R. Yahni, "Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca: función del paréntesis", en *Federico García Lorca*, ed. de I.M. Gil, Taurus, M., 1975², p. 220. Este artículo está tomado de *Bulletin Hispanique* LXVI, 1964.

(26) Sobre este afán de posesión que se materializa en la imagen simbólica de los cisnes creemos que acierta plenamente P. Salinas en su estudio "El olímpico cisne", *La poesía de Rubén Darío*, Seix Barral, B., 1975. Véanse, en especial, las páginas 100-101.

Sin regresar. —Es todo el tiempo
este lugar escrito. —Su idioma
empujándonos va... ¿Irreversiblemente?
¡Acaecemos! ¡Vamos? Dejamos nuestros hábitos
a un lenguaje ya dicho...
¡Fecundamos! CSL, 1010.

Hemos abordado, sin duda, el dogma trinitario: el Padre (Emilio A) engendra al Hijo (Emilio B) y la comunicación amorosa entre ambos engendra al Espíritu (Emilio C). Sin embargo, el fruto de esta unión mística queda un tanto en suspenso y no se desarrolla suficientemente en *Cita sin límites* ²⁷, acaso porque no tuviese ocasión de elaborarlo, acaso porque Emilio Prados se contempla mejor en un único espejo. Pese a ello, el tratamiento existe en las "Transcripciones":

Ya no puedo pensar:
retumbo siempre yo, tú, él...
Mi retina es común...
Te observo en ella.
(...)
Ahora el rojo y el negro y el azul y el pajizo
nos revisten, nos piensan, humanos:
yo, tú, él, nos relatan.
(...)
Está bruñido el pensamiento
—intemporal, aderezada piel—...
Escucho en tres figuras una ²⁸.
(...)
Me escucho en ti y en mí y en él.
"Soy tu retina".
(...)
Al pie del monte: yo, tú, él,
nosotros, vosotros, ellos:
un corazón común
—no tiene nombre— es la laguna. CSL, 1022 y ss.

Como cabía esperar, la idea panteísta de Prados se impone a la idea trinitaria y al fin aparecen hermanados los tres Emilios y el resto de los miembros del Univer-

- (27) Sin embargo, parece que Prados tenía intención de desarrollarlo, conclusión a la que hemos llegado tras la lectura de algunas de las notas que acompañan a sus poemas. Véase como ejemplo el "Apéndice" a *La piedra escrita*, ed. cit., pp. 162-164.
- (28) El subrayado es nuestro.

so, con los cuales comparten esencia y existencia —“un corazón común”—²⁹. Habrá que suponerse, y así parecen confirmarlo versos como “Vuelvo a perder concéntrico mis límites” del mismo poema, que la idea trinitaria de Prados no se configura en un triángulo, sino en círculos concéntricos que se contienen, se superponen e intercambian sus posiciones, como impelidos al movimiento por los latidos del corazón compartido. Así estamos de nuevo, habiendo partido desde un punto distinto, en la tensión Emilio —cosas que resulta una invasión de Emilio en los seres y de los seres en Emilio.

Este ir y venir, este proceso de sístole-diástole sólo se puede efectuar en un cosmos donde coexisten pasado, presente y futuro, de ahí que el tratamiento del tiempo en la obra pradosiana, y algo ya hemos apuntado líneas atrás, cobre un relieve especial. Prados vive en un movimiento, en un fluir que no responde a la disposición del presente, sino en una reunión de los tres tiempos susceptible de ser denominada eternidad:

*De arriba cae —busca mi centro—
lo que no me conozco y me sostiene
opuesto a lo que sube a mí continuo.
¿En qué lugar me detendré? Conozco
mi total existencia, aún más útil
que la fijada relación del límite
sin realidad, que me ha llamado.
Mi distancia de ser no es dirección
de los caminos dichos. CSL, 1028.*

La conjunción de los tres tiempos se efectúa en ese estado de duermevela, de éxtasis, del que ya hemos hablado y que domina toda la expresión poética de Prados. Su obra mexicana se plantea como una lucha contra el presente y contra el futuro porque presente y futuro lo están obligando a alejarse del pasado, de un pasado que no quiere perder, porque su pérdida significaría la imposibilidad de volver al paraíso³⁰, infancia feliz que sigue viva:

(29) Recordemos sobre este tema lo que comenta M.P. Palomo: “En *Río natural* (...) Prados habita ya en esa unidad con el todo. Entonces explora en sí mismo, ya dominada la angustia de lo que “temió ser: Demonio de la Nada”. Y puede rememorar su propia voz que canta, que es él mismo, en definitiva: el *cuerpo* del mundo y el *cuerpo* del poeta fundidos gozosamente son *cuerpos de un hombre* , y a través del *río natural* de su vida y su palabra, vuelve al *misterio del agua* de su visión primera”. *Historia de la Literatura Española* , tomo VI, Gustavo Gili, B., 1983, p. 103.

(30) Véase al respecto P.J. Ellis, “In search of the lost Garden” en *Emilio Prados. A progression towards fertility* , University of Wales Press, Cardiff, 1981, pp. 221-259.

He sentido llegar a mí esta mano
desconocida y llena de mi raza
anterior —hoy otra raza en ella—,
a ofrecerme la fruta de un naranjo
que sembré cuando niño.

Allá quedó
mi huerto abandonado.

No recuerdo
exactamente el tiempo, y sí el lugar
en que hundi la semilla y vi su tallo
crecer hasta ser árbol. Pero el fruto
se fundió en mi memoria. CSL, 1055.

Este no es, probablemente, el árbol de la ciencia del Bien y del Mal plantado según la versión genesíaca en el centro del paraíso, sino otra imagen del paso del tiempo sobre el poeta que —“acumulado” suele ser su expresión favorita— se va desarrollando como por superposición de capas concéntricas. De esta manera el cilindro central del árbol supondría la infancia, y los estratos superiores, cada vez más alejados, pero siempre conteniendo al nuclear, las sucesivas etapas de la vida. Presente, pasado y futuro quedan así, en la imagen del tallo, perfectamente aprehensibles, y toda la compleja carga metafórica de *Cita sin límites* se nos resuelve con menor dificultad.

El tiempo pasado permanece vivo en el interior del poeta y con tal potencia que muchas veces domina al presente y al futuro ³¹:

Trozos de piel de tiempo aún vivo
—trozos de sus entrañas palpitantes;
nervios, como serpientes, retorcidos
y elásticos— envenenados de ansia
sin causa real; paisajes de otra historia,
aunque tuya, anterior, desconocida
—sin posible retina que restaure,
externa a tí, su avance y sus batallas. CSL, 1048.

Aunque el poeta no sea capaz de recuperar todos y cada uno de los acontecimientos de su infancia y de su juventud, el elemento básico constitutivo de su historia personal permanece en él y no quiere postergarlo al olvido, como confirma una carta escrita a J.L. Cano en 1958:

Hoy hace un día triste y húmedo que me hace recordar nuestra Málaga llena de sol de verdad y de alegría para mí... Tengo ya muchos

(31) Tal vez por eso M. Zambrano se plantea que E. Prados “renunció a recorrer el tiempo para quedarse así, dentro de él, a riesgo de ahogarse en su infinitud. Mas encontró el centro del tiempo, ese centro en que el tiempo se abre hacia dentro y hacia más allá”. Art. cit., p. 164.

años y por lo tanto mucho espacio vivo presente. No tengo capacidad de olvido, tú lo sabes. Tampoco cambio. Me voy volviendo blanco pero no duro. La edad me defiende la juventud que guarda, como la tierra, el fuego ³².

De ninguna manera la vida se resuelve en una sucesión temporal ininterrumpida que devora el futuro. La vida no tiene límites cronológicos ni espaciales. Para Prados es un rectángulo de dimensiones infinitas que ocupa todo el universo.

En definitiva, *Cita sin límites* es un conjunto de poemas incompleto, un borrador —Prados volvía reiteradamente sobre los textos antes de admitir la versión definitiva— que, como la vida misma del poeta, contiene los libros anteriores y se distancia de ellos.

Se ha dicho, y esto lo hemos leído en críticos de muy diversa catadura, que la poesía de Prados se pregona, se canta y se explica a sí misma, que lo que quiso decir está ahí y no necesita comentario. Pero si con L. de Luis hemos de coincidir en que el precursor de la poesía social contemporánea ³³ “es un poeta poco y mal leído, quizá el menos leído de los grandes del 27” ³⁴, se hace imprescindible volver sobre sus textos para que recobre el sitio que por categoría le corresponde.

Cita sin límites, que permanecía en el más oscuro de los olvidos, es la culminación de una poesía fatalmente mística, en la que el puesto de Dios es ocupado por el hombre y por todos los seres del Universo, pero es también un envite lírico profundamente humano en el que se retrata la inquietud, el dolor, las contradicciones de un hombre que busca su esencia a través de su existencia, una existencia que prevé de forma casi tangible el golpe definitivo.

En *Cita sin límites* las fronteras entre lo real y lo irreal quedan definitivamente abolidas, y la otredad del poeta se impone con tal fuerza que parece dominar el tiempo y el espacio. El poeta acecha a la muerte, la cita, y huye con ella a un más allá que se muestra más acogedor que el propio cuerpo —cada día más inhabitable— y la tierra que lo sostiene.

Cita sin límites puede ser considerado también un diario —casi todos los poemas llevan fecha de composición— en el que Prados iba anotando sus últimas vivencias, sus últimos interrogantes, sus últimas respuestas paradójicas. La palabra, que se resistía como nunca a ser vehículo de comunicación, cumple así su misión salvífica: el poeta puede traspasar sus fronteras materiales y permanecer en un cuerpo simbólico al que todos pueden acudir ³⁵.

- (32) J.L. Cano, “Emilio Prados: cartas desde el exilio”, *Litoral* nº 100-101-102, p. 154. El subrayado es nuestro.
- (33) Así es denominado por J. Lechner en *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, vol. I, p. 108.
- (34) Art. cit., p. 1.
- (35) Acaso entonces se cumplan unas palabras que en carta inédita, sobre un folio con membrete de Editorial Séneca, a lápiz, dirigió a D. Francisco Giner de los Ríos: “Todos quieren que yo vaya hacia ellos. Pero ¿podría estar con todos?... Además yo soy humano y espero como cualquier amigo”. La carta nos ha sido gentilmente cedida por su receptor.

LOS SONETOS DE *CLAMOR*

Francisco J. Díaz de Castro
(Universitat de les Illes Balears)



Clamor, como las series siguientes de **Aire Nuestro**, ha recibido una atención crítica mucho menor que **Cántico**. Como dice Víctor García de la Concha, "apenas se repasa el elenco bibliográfico guilleniano salta a la vista la parvedad de estudios críticos específicamente consagrados a cada uno de los libros de **Tiempo de Historia** o a su conjunto"¹. A pesar de los trabajos de síntesis de O. Macrí², I. Prat³, A. Debicki⁴ o MacCurdy⁵ y los estudios de aspectos particulares de la segunda serie de **Aire Nuestro** entre los que destacan los de Casalduero⁶, Darmangeat⁷, Palley⁸ y Zardoya⁹, quedan por analizar muchas cuestiones propias de esos tres libros cuya importancia va evidenciándose con la aparición de las series siguientes y llega hasta

-
- (1) García de la Concha, Víctor, en "Poesía de la generación de 1927: Pedro Salinas, Jorge Guillén". *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7. Ed. Crítica. Barcelona, 1984, pág. 303.
 - (2) Macrí, Oreste. *La obra poética de Jorge Guillén*, Ed. Ariel, Barcelona, 1976.
 - (3) Prat, Ignacio. "Aire nuestro", de Jorge Guillén. Ed. Planeta, Barcelona, 1974.
 - (4) Debicki, Andrew P. *La poesía de Jorge Guillén*. Ed. Gredos, Madrid, 1973.
 - (5) MacCurdy, G. Grant. *Jorge Guillén*. Twayne Publishers, Boston, 1982.
 - (6) Casalduero, Joaquín. "Lugar de Lázaro", en *A symposium on Jorge Guillén at 75*. En *Books abroad*, vol. 42, nº 1, 1968. Rep. en *Estudios de literatura española*, Ed. Gredos, Madrid, 1973, y en "Cántico", de Jorge Guillén, y "Aire nuestro", Ed. Gredos, Madrid, 1974. "La voz del poeta: Aire nuestro", en *Estudios de literatura española*. Ed. Gredos, Madrid, 1973. Y en "Cántico", de Jorge Guillén, y "Aire nuestro", Ed. Gredos, Madrid, 1974.
 - (7) Darmangeat, Pierre. "De Cántico à Clamor ou la continuité d'un poète", en *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*. Centre de Recherches d'Etudes Hispaniques. Paris, 1966. "Jorge Guillén ante el tiempo de historia", en *Revista de Occidente*, Homenaje a Jorge Guillén. Madrid, 1974.
 - (8) Palley, Julian. "Jorge Guillén and the poetry of Commitment". *Hispania*, 45, 1962. Rep. en Ciplijauskaitė, Birutė. *Jorge Guillén*. Ed. Taurus. Madrid, 1975.
 - (9) Zardoya, Concha. "Maremágnum: peculiaridades estilísticas", en Ivask, I. y Marichal, J., *Luminous reality. The poetry of Jorge Guillén*. Univ. of Oklahoma Press, Norman, 1969. Rep. en Zardoya, Concha. *Poesía española del siglo XX*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.

Final, la última. **Clamor**, que, como decía el poeta, nace como complemento de **Cántico**¹⁰, da entrada “de una manera concreta” a los temas del mal, el desorden, el azar, el paso destructor del tiempo, la muerte¹¹. Lo importante de esa segunda serie es que a partir de ella, en una medida al menos igual a la de **Cántico**, la poesía de Guillén apenas aporta novedades esenciales en temas, formas y tonos. La base de la intertextualidad guilleniana hasta **Final**, por lo tanto, la constituye la dialéctica entre los elementos diversos de ambas series, algunos de los cuales ya se integraban en la edición de **Cántico** de 1945. La estética de Guillén no llega a su complejidad definitiva hasta los libros de **Clamor**, que, como señala muy certeramente I. Prat¹², plantea y resuelve el problema de la integración de lo elegíaco y lo histórico en el universo ordenado, básico en la estética guilleniana, que se establece en **Cántico**.

En palabras de Octavio Paz, para Guillén, “*la Historia es el mal*”¹³. Por eso, en cuanto la presión de la realidad histórica y sus males concretos obliga al poeta a apartar en ocasiones la imaginación de las “maravillas concretas” del primer libro, irrumpe en la poesía guilleniana la constatación airada del desorden, el mal y la muerte, que adopta las formas de la elegía y la sátira en cuanto éstas tienen de distanciamiento —apenas presente en **Cántico**— y, en suma, de reconocimiento de que “*a la totalidad de las esencias sólo es posible llegar desde los accidentes del existir o, al menos, desde su implacable conciencia*”, como apunta J. Olivio Jiménez¹⁴.

Clamor, así, complementa la ontología guilleniana planteada en **Cántico** (“Ser, nada más. Y basta”) en el sentido de que el “ser” y el “estar” han de plantearse en los términos más existenciales de “vivir” y de “ser solidario”. O, en palabras de Darmangeat: “*Clamor es una revelación del hombre como artesano de su propio destino, creador de un ser nunca acabado y cada vez más hombre de su “señorío de piel”*”¹⁵.

Estas cuestiones generales y muchas otras de tipo estructural, temático y formal no han sido, hasta el momento, objeto de estudios de conjunto, y sólo algunos de los artículos citados dan cuenta de ellos. Particular interés ofrecen los libros de Debicki, Macrí e I. Prat, sobre todo el de éste último por lo que respecta a la organización general de los textos, las secciones y las partes de las cuatro primeras series¹⁶.

-
- (10) Palabras de Jorge Guillén en Couffon, Claude, *Dos encuentros con Jorge Guillén*. Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, Sin fecha. Vid. pág. 17.
 - (11) *Ibidem*. “En *Clamor* quisiera desarrollar esos temas, pero no ya en su forma general, como en *Cántico*, sino de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea y a la historia. Esto no implica por mi parte un cambio de actitud, sino sencillamente que ha llegado para mí el momento de evocar estas fuerzas”.
 - (12) Prat, Ignacio. Op. Cit., pág. 146 y ss.
 - (13) Paz, Octavio. “Horas situadas de Jorge Guillén”, en *Puertas al Campo*, Joaquín Mortiz, Universidad Autónoma de México, 1966, pp. 75-85.
 - (14) Jiménez, José Olivio, *Diez años de poesía española*. Insula, Madrid, 1972, pág. 88.
 - (15) Darmangeat, Pierre, “Jorge Guillén ante el tiempo de historia”, cit., pág. 75.
 - (16) Prat, Ignacio. “*Aire nuestro*”, de Jorge Guillén, cit. Analiza las tres primeras series. Para *Y otros poemas*, vid. “Estructura de *Y otros poemas*, de Jorge Guillén”, en *Prohemio*, VI, 2-3, 1975, Pp. 237-256. Rep. en Prat, Ignacio, *Estudios sobre poesía contemporánea*. Ed. Taurus, Madrid, 1982.

Fue Prat quien destacó, entre muchas otras cosas, la cerrada organización formal de los tres libros de *Clamor* como mundo poético ordenado y armónico que Guillén oponía a los temas del tiempo destructor y de lo que Navarro Tomás llama "los constantes desajustes y obstáculos de la convivencia humana" ¹⁷, que son los principales de la segunda serie.

Es en esa misma línea en la que las páginas que siguen pretenden analizar la función y el significado de los sonetos que se incluyen, con organización simétrica perfecta, en los tres libros de *Clamor* y que, a mi juicio, significan la recurrencia, en un terreno formal, del ideal poético que se expresaba jubilosamente en *Cántico*. Constituyen los principales soportes formales de la arquitectura del universo armónico al que Guillén se refiere en "Beato sillón", de la primera serie de *Aire nuestro*, como "mundo bien hecho". El soneto clásico, cuya estructura utiliza en todos los de *Cántico* y *Clamor*, refleja el mito edénico contemporáneo de Guillén. Los modelos barrocos se evidencian y también la distribución simétrica es clasicista.

La métrica es uno de los elementos de la poesía de Guillén menos estudiados. Exceptuando los ya clásicos trabajos de Tomás Navarro ¹⁸, Robert Havard ¹⁹, Pedro Salinas ²⁰, Raimundo Lida ²¹, Ignacio Prat ²² o Fernando Lázaro ²³, no encontramos en la amplísima bibliografía de Guillén más que breves referencias, a veces inexactas ²⁴, análisis de poemas individuales en estudios generales o comentarios a las influencias métricas que recibe, en ocasiones reiterativos.

Entre las estrofas tradicionales utilizadas por Guillén en *Aire nuestro* son las décimas las que más han llamado la atención por su gran calidad poética y por lo que su uso tiene, a la vez, de renovación de una estrofa prácticamente en desuso desde el siglo anterior, y de innovación, tanto en su uso de estrofa independiente no epigramática ni de circunstancias, como en la nueva estructura de rimas abbaacdeed, de influencia francesa —particularmente de Valéry—, que combina con la tradicional hispánica

-
- (17) Navarro Tomás, Tomás. "Maestría de Jorge Guillén", en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ed. Ariel, Barcelona, 1973.
- (18) Ibid.
- Havard, Robert G., "The early 'décimas' of Jorge Guillén", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, 1971. Traducción del autor para Ciplijauskaitė, Biruté, *Jorge Guillén*, cit.
- (20) Salinas, Pedro. "El romance y Jorge Guillén", en *Ensayos de literatura hispánica*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958.
- (21) Lida, Raimundo. "Sobre las décimas de Jorge Guillén", en *Cuadernos Americanos*, México, nº 100, 1958. Apud. Ciplijauskaitė, Biruté, *Jorge Guillén*, cit.
- (22) Aparte de los títulos citados en las notas 3 y 16, vid. "C1-C2" en *Homenaje a Jorge Guillén*, Insula, Madrid, 1978.
- (23) Lázaro Carreter, Fernando, "Una décima y la poética de Jorge Guillén", en *Homenaje a Jorge Guillén*, Ed. Insula, Madrid, 1978.
- (24) Citaría, por ejemplo, la afirmación de Francisco Javier Díez de Revenga, en el sentido de que "Sólo algunas veces aparece a lo largo de sus tres libros (de *Clamor*), estando casi ausente, con un sólo ejemplo, en el primero de ellos, *Maremágnum*. Cf. *La métrica de los poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1973, págs. 352-353.

abbaaccddc ²⁵. También la forma característica de los romances y de las silvas fue destacada tempranamente por Pedro Salinas y otros críticos, como expresión personal de una manera rigurosa de entender la métrica.

Una estrofa poco estudiada hasta la fecha en la poesía de Jorge Guillén es el soneto, y menos aún el soneto después de *Cántico*. Sobre los sonetos de esta primera serie algunos críticos analizan individualmente varios ejemplos, y se insiste en el papel estructurador ("diversidad de la unidad", dice Casaldueiro ²⁶) que juegan los veintidós sonetos agrupados en la parte III de "El pájaro en la mano", sección central y eje de significaciones de *Cántico* (tal vez el más estudiado sea "Muerte a lo lejos", una de las grandes creaciones del poeta). Sobre el resto de los sonetos de *Aire nuestro* no hay más que comentarios breves y aislados ²⁷ y las referencias generales a la composición métrica de *Aire nuestro* que proporciona Ignacio Prat ²⁸.

Como en *Cántico*, los sonetos cumplen en *Clamor* una función estructuradora. En aquél, se reúnen en su parte central y recogen todos sus temas en una síntesis que es muy significativa al estar incluida en la parte del libro en que con mayor equilibrio y amplitud se desarrolla el tema de la instalación del protagonista único en el disfrute de la naturaleza concreta, en el ritmo vital del universo ²⁹. Los catorce sonetos de *Clamor* se reparten simétricamente a lo largo de las tres partes ("Maremágnum", "Que van a dar en la mar" y "A la altura de las circunstancias"). En una serie como ésta, en la que el poeta expresa principalmente ³⁰ su compromiso humanista frente a la guerra, la muerte, la opresión y la injusticia históricas, los sonetos son las princi-

-
- (25) Vid. Havard, Robert, artículo citado. Para una síntesis de las opiniones sobre las hipotéticas influencias de Paul Valéry en Jorge Guillén, véase Zardoya, Concha, "Jorge Guillén y Paul Valéry", en *Comparative Literature Studies, Special Advance Number*, University of Maryland, 1963. Incluido en *Poesía española del siglo XX*, cit. Págs. 168-219. También analiza con detenimiento la cuestión Blanch, Antonio, en *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Ed. Gredos, Madrid, 1976.
- (26) Casaldueiro, Joaquín. "*Cántico*", de Jorge Guillén y "*Aire nuestro*", cit. "Como si fueran pétalos, los versos de *Cántico* forman esa corola que en su centro encierra al amor. En la reconcentrada parte de los sonetos, el mundo y la palabra se tejen y entretejen, colocando en su centro al ser fruto del amor, amor que se opone a la nada, amor en el que se compendia el sentido de la vida como círculo de Guillén". Pág. 190.
- (27) Recojo en las notas a los sonetos de *Clamor* aquellos comentarios que me han parecido más certeros o sugestivos.
- (28) Prat, Ignacio. Vid. referencias anteriores. Hay que destacar el laboriosísimo trabajo del crítico tempranamente desaparecido cuyos estudios sobre Guillén destacan por lo riguroso de las síntesis y por las simetrías y peculiaridades esenciales de la poesía guilleniana, que nadie antes había puesto de relieve con tanta exactitud.
- (29) Vid. Casaldueiro, (1974).
- (30) Cuevas, Cristóbal, "El compromiso en la poesía de Jorge Guillén" en *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, Vol. VI, 2 1983, pp. 319-338. "La historia, como apunta gráficamente el propio poeta, "chirría" en su penoso devenir, y consecuentemente en los versos que la reflejan. En *Cántico* lo hace como un germen de desarmonía, voces desafinadas que rompen la pureza melódica de un coro en general bien entonado, y nos hace sentirnos extrañamente inquietos. Pero las terribles experiencias que conmueven a España

pales estrofas que, en el terreno formal, mantienen el ideal de perfección y de armonía del mundo natural que da lugar a la exaltación y al cántico a partir de los primeros poemas de *Cántico*³¹.

Ignacio Prat mostró detalladamente en su libro cómo Clamor, que introduce decisivamente el desorden y el desconcierto en el orbe guilléniano era, por ello mismo, su libro más rígidamente estructurado en lo formal³², corrigiendo así el error de apreciación de Palley a este respecto³³. Hay, en efecto, un sistema casi obsesivo de simetrías que no puede sorprender al lector si recuerda la afirmación de "Hacia el poema", soneto —precisamente—, de *Cántico*: "La forma se me vuelve salvavidas". En *Clamor* hallamos otras formas estróficas tradicionales, como el romance y la décima, pero su uso es más ambiguo desde el punto de vista estructural porque sus tonos y temas, como los de las series de "tréboles", son muy variados. Si en *Cántico* y *Clamor* es evidente la importancia estructural de los sonetos, en el resto de las series de *Aire nuestro* resulta considerablemente menor, sobre todo en las dos últimas, *Y otros poemas* y *Final*³⁴.

Respecto a su repartición simétrica y a su esquema de rimas y de estructura,

de 1936 a 1939, y al mundo de 1939 a 1945, encrespan lo inarmónico y plantean al poeta nuevas y radicales cuestiones. Sus versos se arremojinan entonces, convirtiéndose en voces de angustia, que, si cantan, lo hacen uniéndose a la elegía y al treno para dar a luz un *clamor*. Este clamor brota de un indescriptible *maremágnum*, de esas heridas lorquiánas en las que la muerte gusta de poner sus huevos, de circunstancias en que la historia alumbró "ratas a un sol de cólera y de vómito". Es el clamor que, ya en 1611, definía Covarrubias como "voz lamentable; voces amonestando y previniendo; otras, pidiendo venganza; toque de campana o campanas cuando tañen a finados" - "voz de dolor y canto de gemido (las llamó el sevillano Herrera), y espíritu de miedo envuelto en ira", que tiene como fondo un doblar de campanas funerales" (págs. 323-324).

- (31) Las décimas de *Clamor* no pueden interpretarse en el mismo sentido, porque dan cabida a temas muy diversos, y son frecuentes los tonos irónicos o sarcásticos.
- (32) "En la poesía de Guillén, al desequilibrio (sea exterior o interior), sucede siempre la lucha por restaurar el equilibrio. Guillén toma partido, junto con las excepciones, en favor del verdadero Orden, del verdadero lenguaje. De acuerdo con esto, la segunda serie se construye multiplicando formalmente el mensaje positivo y armónico de la primera. Las medidas más cerradas significan la mayor exaltación: las estructuras más perfectas y complejas suponen la actitud más pugnaz". Prat, Ignacio. "*Aire nuestro*", de Jorge Guillén, cit. pág. 191.
- (33) "En *Maremágnum* la forma de los poemas tiende a ser mucho más libre que las décimas y sonetos de *Cántico*". Palley, op. cit., en Ciplijauskaité, Biruté, *Jorge Guillén*, cit. pág. 145.
- (34) En las restantes series de *Aire nuestro*, Jorge Guillén utiliza esta estrofa de manera desigual. *Homenaje* reúne un total de 33 sonetos, casi la misma cantidad de los publicados en los dos primeros libros (22 en *Cántico* y 14 en *Clamor*). A diferencia de éstos, los sonetos de *Homenaje* son de una gran variedad de medidas y rimas, no cumplen una función estructuradora en lo formal, se reparten desigualmente en las distintas partes del libro (4 en 1. "Al margen", 2 en 2. "Atenciones", 8 en 4. "Alrededor", 15 en 5. "Variaciones" y 4 en 6. "Fin"), se alternan sonetos en alejandrinos con sonetos en endecasílabos, aunque predominando éstos (24 frente a 9). El molde clásico del soneto se desborda aquí en aras de una expresión no siempre tan tensa como en los sonetos de las primeras series. Sucede lo mismo con los esquemas de las rimas. En 10 de los sonetos se mantiene la for-

muy clasicista, no creo que pueda interpretarse como un manierismo del poeta. Ya Juan M. Rozas señaló —y ha sido repetido por los críticos— que tanto la coherencia y honestidad de Guillén a lo largo de toda una vida como la profunda integración de su poesía en la tradición literaria “justifican las semejanzas con otras estructuras simbólicas que van de Berceo y Dante a Calderón y Gracián e indican que Guillén no es un mero escritor de poesías, sino el creador de un mundo poético cerrado, completo, clásico, que sólo consiguen algunos poetas en toda la historia de la literatura”³⁵.

Los catorce sonetos se disponen simétricamente: Cuatro de ellos inician y finalizan una sección, la V de “Maremágnum” y la I de “A la altura de las circunstancias”³⁶. Los restantes se distribuyen de manera casi idéntica y simétrica en las secciones en que se integran, como muestra el esquema:

M.,	I:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
M.,	V:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Q.,	II:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
Q.,	IV:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
Q.,	VI:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20				
A.,	I:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22		
A.,	V:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20				

ma clásica predominante (ABBA: ABBA: CDE: CDE) y tres usan la variante de Cántico (ABBA: ABBA: CDC: EDE). Otras modalidades: 2 en ABBA: ABBA: CCD: EED: 1 en ABBA: ABBA: CDC: DCD. En I usa tres rimas en los cuartetos (ABBA: CBBC: DDE: FFE) y en 8 cuatro rimas en los cuartetos (ABBA: CDDC, o ABBA: CDCD, o ABAB: CCDD, o ABAB: CDDC, con variedad en los tercetos. Hay 10 sonetos en versos blancos y alguno en que los catorce versos se agrupan diversamente. Quince de los sonetos son traducciones de diversos autores (Shakespeare, Quental, Santayana, Valéry, Carner y Cassou). Si algún tema se repite en los sonetos originales (y en alguna de las “variaciones”) es el tema del paso del tiempo, que encuentra en el soneto, desde *Cántico*, un molde especialmente adecuado para Guillén.

Contrastando con la relativa abundancia de sonetos en *Homenaje* (también respecto de las series anteriores), destaca la escasez de ellos en las series restantes: sólo 4 en *Y otros poemas*, todos ellos traducciones (de Cavalcanti, en endecasílabos, dos variaciones sobre el soneto “Night and Death”, de Blanco White, ambos en alejandrinos (unos blancos y los otros en ABBA: CDDC: EFE: GFG), y una composición de 14 versos alejandrinos blancos, traducida de Victor Hugo. En *Final* sólo una composición de 14 versos (3 + 3 + 4 + 4) en endecasílabos blancos. La importante reducción de la estrofa en las dos últimas series (también pasa, aunque en menor medida, con las décimas “clásicas” de Guillén) hace pensar que el relajamiento de la tensión estrófica es una característica de ese “estilo de la vejez” de que se viene hablando. En cualquier caso, los sonetos quedan como estrofas características del primer *Aire nuestro*.

- (35) Rozas, Juan Manuel, “Jorge Guillén”: “Que sean tres los libros e uno el dictado”, en *El 27 como generación*. La isla de los ratones, Santander, 1978, Págs. 68-69.
- (36) Las citas de los poemas son de *Aire nuestro*, All'insegna del pesce d'oro. Milano, MCMLXVIII, para *Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*. De Barral editores, para *Y otros poemas* (1979) y *Final* (1981).

Los sonetos se agrupan organizando **Clamor** en un conjunto de correspondencias formales —ya Prat mostró la fuerte simetría de todas las formas estróficas— temáticas y tonales. Es de destacar que en las secciones en que hay sonetos no hay décimas (las otras formas cerradas que usa Guillén en la serie) y además abundan las formas más abiertas, los textos en prosa y las formas libres. Otro detalle es que sólo en la sección IV de “Que van a dar en la mar”, el centro de **Clamor**, los sonetos se combinan con los tréboles, que son otras formas cerradas (y que, en las secciones donde aparecen, se combinan siempre, menos aquí, con las décimas). Desde el punto de vista de la repartición de los sonetos, por lo tanto, la organización es totalmente simétrica como muestra el gráfico:

Parte	Maremágnum					Que van a dar en la mar							A la altura de ...					
	Sección	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V
lugar que ocupa	9-13					1-24	3-19			7-15			7-14	1-22				7-14
nº de poemas	21					24	21			21			20	22				20

Todos los sonetos tienen el mismo esquema de rimas, lo que dota de unidad a los textos: ABBA: ABBA: CDE: CDE. La de los cuartetos es la rígidamente usada desde Garcilaso (el Marqués de Santillana sólo la usa en el soneto XVI) hasta el Modernismo, que multiplicó sus combinaciones. La rima de los tercetos, preferida de Garcilaso, Herrera y Góngora, es también la preferida de Guillén, aunque en los demás libros la combina con otras³⁷. Guillén muestra desde **Cántico** un admirable dominio de las diversas estrofas, y el soneto y la décima son las más destacadas. Un aspecto del conjunto, que puede destacarse ahora, es la riqueza y variedad de las rimas, sobre las que ironiza en el soneto “Sólo por juego, nunca”, de **Homenaje**:

A violante

Al principio diré... ¿quizá “montaña”?
Columbro una montaña mientras siento
La conversión del aire en elemento
Que afirma la eminencia como hazaña.

Por el eco viene un “...aña” casi “braña”,
Y aquel aire me infunde nuevo aliento.
¿No veré así la braña bajo el viento
Removedor de la suprema España?

(37) En **Cántico** es la más frecuente, pero no la única: 4 de los 22 sonetos usan la rima CDC: EDE en los tercetos, manteniendo las rimas abrazadas de los cuartetos.

Libre respiro. ¿Qué propone alarde
Tan soberbio de tanta cumbre? Tarde
Muy pura se me ofrece sin promesa

De misterioso resto acaso en ronda.
¿La captaré si digo "luz redonda"?
Juego tras juego, realidad ileña³⁸.

Riqueza y variedad de las rimas son valores de toda la poesía rimada de Guillén y no sólo de los sonetos, como es obvio. Pero no está de más insistir en la precisión con que el poeta elige la palabra adecuada, creando momentos de sorpresa al final de algún verso³⁹ con una palabra inesperada o con un encabalgamiento que deja el sentido del verso en la ambigüedad, y rematando espléndidamente la serie de rimas o el poema entero, en ocasiones con lapidarios versos bi o trimembres. Alvar⁴⁰ y Blecua⁴¹ han mostrado cómo Guillén anota cuidadosamente las posibilidades de un verso o una rima, sin despreciar ninguna, hasta que la propia lógica del poema guía su instinto hacia la elección más afortunada. También en este aspecto cada palabra de Guillén posee un valor propio en el texto poético. Respecto a la riqueza de las rimas, el análisis de las de los sonetos de *Clamor* corrobora la observación de Lázaro Carreter⁴² sobre la variedad categorial característica. La proporción de sustantivos,

(38) *Aire nuestro*, p. 1592.

(39) La poesía de Guillén está escrita para ser leída en mucha mayor medida que para ser escuchada. Desde la cuidada disposición de los poemas en cada página, hasta recursos como espacios en blanco, márgenes diversos, escalamiento de un verso (Vid. "Apéndices" de Prat en "*Aire nuestro*", de Jorge Guillén, cit.) y, desde luego, los juegos con las rimas, que muy a menudo producen efectos de sorpresa o humor, resulta imposible percibir toda la riqueza de los poemas sin pasar por la lectura de todos los elementos de la página. Gil de Biedma dice: "Guillén es un poeta que pierde leído en voz alta (...), porque su poesía no está pensada y escrita para ser leída en voz alta (...). El componía sus poemas como un mosaico; un mosaico cuya tesera era la concepción poética, la idea formal del poema, sobre la cual iba colocando las piezas una a una. Probablemente por eso, el ritmo de sus poemas es menos auditivo que mental y una parte importante de la satisfacción rítmica que produce un poema de Guillén es visual. La estrofa vista sobre la página tiene un ritmo que no es sólo el de una fluencia verbal, sino que es sobre todo gráfico, y que incluso parece manifestarse en los espacios, en las distancias que separan las palabras-clave". En "Lean ustedes a Jorge Guillén", en *Poetas del siglo XX*, faig, colección literaria. Eds. Intercomarcales, S.A.- Ediciones del Mall, S.A., 1984, pp. 69-84. Pág. 73.

(40) Alvar, Manuel, "Texto y pre-textos en un poema de Jorge Guillén", en *Visión en claridad. Estudios sobre "Cántico"*, Ed. Gredos, 1976, págs. 99-189. 44 facsímiles del manuscrito guilleniano de "Doble amanecer".

(41) Blecua, José Manuel, "Introducción" a *Cántico*, Labor, 1970, págs. 7-68. En pp. 14-23 se reproducen las fases y variantes consideradas por Guillén en el poema "Plaza Mayor". En todo el libro hay distintas versiones de los poemas de *Cántico*, aunque no todas, como muestra K.M. Sibbald en "Some early versions of the poems of *Cántico* (1919-1928): progress towards "Claridad". *Bulletin of Hispanic Studies*, L. 1973, págs. 23-44.

adjetivos y verbos en el total de las rimas es considerablemente mayor en el caso de los sustantivos (53'22 0/o) que en el de los adjetivos (23'65 0/o) y verbos (23'11 0/o). La predominancia de los sustantivos evita la rima pobre que suelen producir adjetivos y verbos e introduce variedad en las series de rimas. Además, si la palabra final de cada verso se realiza por su papel en la rima, la abundancia de sustantivos en éstas contribuye a destacar considerablemente seres, objetos y realidades, presentes con gran profusión en la imaginación poética guilleniana.

A veces el poeta juega con las rimas, como ya hemos visto, utilizando, por ejemplo, "muda" en su significado como forma verbal y como adjetivo, o no evitando el parecido entre dos vocablos que hubiesen podido rimar fácilmente con muchos otros, como "advino" y "adivino". Es patente también el cuidado del poeta por evitar la repetición de terminaciones en el conjunto de los sonetos. Sólo se repite tres veces una misma rima en ellos (-fa), y sólo siete se repiten dos veces (iva, -ales, -ada, -ente, -ino, -ora, -uma). En todas las rimas (196 palabras), sólo se repiten tres: "espuma", "arriba" y "muda". Usa, además, casi toda la gama de posibilidades combinatorias de vocales en terminaciones paroxítonas, prefiriendo "i-a", "e-o", "a-o", "e-a" y "e-e", todas ellas más de cinco veces. Destaca el uso exclusivo de palabras paroxítonas, excepto en el soneto "A pique", donde, en relación estrecha con el contenido, como veremos, combina en los tercetos proparoxítonas y oxítonas. Esas combinaciones mantienen una gran variedad dentro de una organización acentual unitaria de las rimas y, aunque la lectura de cada soneto debe hacerse en el lugar que ocupa y en relación con los textos cercanos y el conjunto de la sección correspondiente, la recurrencia de los sonetos a lo largo del libro con una organización unitaria puede interpretarse como la recurrencia simbólica de un arquetipo edénico renacentista, que marca un ritmo en la lectura del libro y, en todo caso, tiene un valor estético importante dentro del conjunto formal fuertemente trabado que es **Clamor**.

MAREMAGNUM

El primer libro de **Clamor**, publicado en Buenos Aires en 1957, representa, como es sabido, un cambio muy brusco respecto de la última edición de *Cántico*, de 1950. En él, como contaba el poeta a Claude Couffon, se alude "de una manera particular a la confusión y al desorden social en que vivimos"⁴³. Sin haber rupturas en el mundo poético de "Maremagnum" respecto del de *Cántico*, una de las novedades, aparte de las temáticas, es el uso de una multiplicidad de perspectivas, que sustituye a la voz unitaria del protagonista del primer libro. Pero un somero repaso a

(42) Esa voluntad de liberación del material lingüístico que venimos proponiendo como característica del poeta (...) alcanza una de sus manifestaciones más notables en el tratamiento de las rimas (...). Sus rimas son (...) acategoriales o aparádigmáticas. Y ello sigue rompiendo las condiciones normales en que el idioma se ordena en la mente, y produciendo a la vez nuevas y extrañas relaciones; respeta y burla a la vez los tenaces obstáculos de la rima, para procurar al lenguaje la libertad en que parece consistir buena parte del misterio que llamamos poesía" Lázaro, op. cit., pág. 321-322.

(43) Couffon, Claude. *Dos encuentros...* cit. Pág. 17.

"Maremágnum" revela que esa voz personal no sólo se mantiene, sino que es constante y que es la que expresa los contenidos de los cuatro sonetos del libro.

Los sonetos de la sección I, que contiene 21 textos, están colocados simétricamente muy cerca del centro. Rodean tres textos centrales, el (10) y el (12), que son prosas, y el largo y variado poema "Potencia de Pérez", una de sus primeras denuncias de la sociedad española de la postguerra. Los sonetos son las únicas formas estróficas cerradas de toda la sección. El resto son seis prosas, cinco composiciones en formas libres, dos composiciones en pareados, dos más en alejandrinos blancos, dos romances y dos composiciones de eneasílabos y pentasílabos. Abunda, por lo tanto, la anisometría, y de las pocas composiciones isométricas, dos de ellas son sonetos.

"Maremágnum" se inicia con una cita de Juan Ruiz, cuya colocación puede interpretarse como la sustitución del mundo idílico de corte renacentista que constituía el modelo básico de *Cántico* por un molde medieval y realista, que sostiene una visión pesimista o irónica del presente histórico. El soneto primero, "Europa", sin embargo, introduce el tema mitológico y el arquetipo idealista, y contrarresta así, en parte, la acumulación de motivos bélicos, sociales e históricos, y los tonos oscuros que caracterizan todos los textos anteriores. Sólo uno de éstos, "Adoración de la criatura", destaca el valor de la ingenuidad humana e introduce ya la alusión a su tratamiento mítico:

*"Y el baile se desaliña:
Isabel, si diosa, niña.
Un paraíso está ileso.
Adoración, embeleso"*⁴⁴.

El soneto desarrolla el tema de la naturaleza mitificada a través de la alusión al mito de Europa y el Toro, en un plano, por lo tanto, diferente al de los textos que proceden y fuertemente cargado de afirmación del mundo natural frente a la introspección pesimista o la descripción urbana de los textos anteriores. El mundo que se nos presenta, sin embargo, no es el jardín edénico del *Cántico* de 1928 y 1936, sino el amenazado por la intrusión de los males históricos, y eso crea una especial tensión simbólica en la descripción de la naturaleza, como, por ejemplo, la oposición "oleaje/roca", que recuerda la becqueriana "huracán/roca" de la Rima XLI.

EUROPA

(CALA MEDITERRANEA)

*Las orillas no llegan a la espuma
Por transición de playas amarillas
Sino por esos grises en que brillas,
Sol de las doce, para que resuma*

(44) "Adoración de la criatura", *Aire nuestro*, pág. 564.

*La permanente roca tanta suma
De ilustres siglos y de maravillas
Alzadas hacia el sol en las orillas
Donde Europa se yergue y se consuma.*

*Es más fino el azul del oleaje
Cuando más espumoso el choque embiste
Contra la roca al tiempo indiferente.*

*No hay cataclismo que por fin descuaje
Tierra tan embestida y nada triste.
De nuevo Europa y Toro frente a frente ⁴⁵.*

Un primer acercamiento al soneto nos muestra el uso intertextual interno de los elementos descriptivos característicos de este tipo de poema en *Cántico*, transfigurando la realidad inmediata (cala mediterránea). Ese uso, que se mantiene e incrementa a lo largo de todo *Aire nuestro*, es manifestación importante de lo que constituye lo que Guillén llama "lenguaje de poema" ⁴⁶. En efecto, el "sol de las doce", el tratamiento de la luz y de los brillos, la "suma de ilustres siglos", etc., reorganizan el espacio observado en una imagen intemporal ("tiempo indiferente") y arquetípica, en la que la voluntad de afirmación del valor ético lleva a la utilización del mito erótico de la naturaleza. Frente al tiempo histórico de los textos anteriores, entreverado del simbolismo del ciclo diurno ("Despertar: renacer" ⁴⁷ "Tanta creación proclama/ Divino el eje de la luz" ⁴⁸), se sitúa la luz del mediodía exacto, sin sombras, que conduce al mito: Europa es el continente y es la ninfa y es, a la vez, la bañista en la cala.

El léxico se organiza para construir ese conjunto mítico intemporal. La mayor parte la constituye la descripción de la naturaleza: una costa al sol ("orillas", "espuma", "playas", "brillas", "sol", "roca", "orillas", "oleaje", "espumoso", "roca", "tierra"). La adjetivación plasma un tratamiento postimpresionista de la representación: "azul", "amarillo", "grises", y la perspectiva intemporal necesaria para la sugerencia final del mito: "sol de las doce", "permanente roca", "suma de ilustres siglos y de maravillas", "tiempo indiferente". Un mito que se sugiere sólo en el verso 14, muy sencillamente: "De nuevo Europa y Toro frente a frente", con el único indicio del verso 10: "embiste".

El poema tiene dos partes diferenciadas: los dos cuartetos constituyen una sola frase que, como la imagen de las olas, avanza y retrocede: (no llegan... por... sino por... para que... de... y de... hacia... en... donde se... y se...) En los cuartetos se fija toda la complejidad del cuadro mítico y la alusión final a Europa. Los tercetos introducen

(45) *Aire nuestro*, pág. 570.

(46) Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pág. 252.

(47) "Mañana no será otro día", *Aire nuestro*, pág. 557.

(48) "La "ú" maléfica", *Aire nuestro*, pág. 568.

el léxico de la violencia y la tensión: “choque”, “embiste”, “cataclismo”, “descuaje”, “embestida”. El primer terceto estiliza la descripción de las olas (“es más fino el azul del oleaje”) y el espumoso romper de éstas contra las rocas. Esa estilización añade una nueva posibilidad de lectura simbólica del soneto. Estamos aún en el terreno del paisaje mítico en el que la oposición espuma/roca no representa necesariamente una trasposición ética o histórica. Es en el segundo terceto en el que, paradójicamente, al mencionar el mito de Europa y el Toro, éste, modelo clásico, se sobrepone a la alusión a la historia como “cataclismo”. Así, los dos planos que conjuga Guillén se presentan en oposición, al final del soneto y tras la larga descripción del panorama con bañista, afirmándose la supremacía de lo mítico al contraponerlo a la alusión histórica: “No hay cataclismo que por fin descuaje/ Tierra tan embestida y nada triste/. De nuevo Europa y Toro frente a frente”.

El lento avance de la expresión, que incluye toda clase de complementos en los cuartetos, evoca la expresión barroca, con lo que se presenta en el texto la doble serie mitológica y estilística del gongorismo. El recurso de la identificación bañista-ninfa, como en el soneto siguiente, es claramente renacentista. La descripción se construye con sencillez centrada en tres sensaciones cromáticas básicas: amarillo y gris (playa y roca) y azul (mediterráneo). La experiencia del observador transmuta la realidad en ese mundo arcádico que es el de las raíces de su poesía y que, ya desde el poema introductorio de *Clamor*, “El acorde”, el lector de *Aire nuestro* conoce como alternativa válida y victoriosa por encima de la erosión del tiempo y de los ejemplos históricos.

Los textos que siguen son los más duros de la sección, enmarcados como están por dos sonetos de afirmación del mundo natural y de expresión de la sensualidad más ingenua: “Tácito clamor”, una prosa, evoca la impresión de ahogo del observador ante la miseria y el dolor de los campesinos andaluces. “Potencia de Pérez”, dividido en nueve partes polimétricas, centro de la sección, es un alegato sin atenuantes contra la dictadura, y “Ruinas con miedo”, otra prosa, describe la destrucción física y moral resultante de la guerra y de la violencia humana en general. El soneto siguiente, “Mediterráneo”, es simétrico con el anterior, por el lugar que ocupa encerrando los textos centrales y contrastando con ellos, y por la identidad temática y hasta léxica (playa, mediodía, oleaje, sol):

MEDITERRANEO

(Versilia)

*Sobre la playa de este mediodía,
Arena o luz con oleaje denso,
Al sol que es ya cruel un indefenso
Casi-desnudo busca y se confía.*

*La dama ofrece entonces su armonía
De salud y hermosura en un incienso
De culto al dios solar. (Y mientras, pienso
Cómo yo a tanta fe respondería).*

*Siempre feliz, el cuerpo da señales
De la atención muy tensa que los rayos
Desde el cenit consagran a la hermosa.*

*Inmóvil, ella acepta las brutales
Caricias de este cielo como ensayos
De un amor mitológico a una diosa*⁴⁹.

Los dos sonetos rodean los textos-eje de la sección I, sobre la miseria, la opresión y la guerra y separan, de manera muy acorde con la realidad del poeta Guillén inmerso en la perspectiva histórica, lo que es reflexión social y comprometida⁵⁰ de lo que es efusión lírica de aceptación y cántico a la belleza del cuerpo femenino y de la naturaleza. El ritmo del soneto está adaptado a las divisiones métricas: cada secuencia es una unidad sintáctica. El primer cuarteto progresa con lentitud semejante a la de la primera secuencia del soneto anterior, retrasando la descripción de un cuerpo femenino tendido al sol en la playa. A partir del segundo cuarteto la descripción es más rápida: la bañista se reelabora en el poema como la imagen de un ofrecimiento erótico al dios solar. En el centro del poema, Guillén introduce una acotación en primera persona que expresa un saludable humorismo, en contraste con los contenidos de los tres textos anteriores. Los tercetos se centran en la doble relación imaginaria del cuerpo *casi*-desnudo (restricción que limita la fabulación mítica) hacia la divinidad solar y de ésta hacia la mujer tendida (“al sol que es ya cruel”). El verso final, como en “Europa”, alude directamente a lo mítico, aunque en los versos anteriores este nivel ya se había explicitado y, además, el grado de elevación a lo mítico es inferior: “... como ensayos/ De un amor mitológico a una diosa”.

Contrastando mucho con el tono de los poemas anteriores, e incluso del soneto, Guillén se permite introducir un tono de humor erótico al expresar entre paréntesis, justo en el centro, lo que su propio deseo erótico ante la contemplación real le lleva a imaginar: “Y mientras, pienso/ Cómo yo a tanta fe respondería”. El soneto completa el sentido y el alcance del anterior. Si en “Europa” la escena descrita remite al arquetipo renacentista, en el que la figura femenina encarna una depurada pro-

(49) *Aire nuestro*, pág. 587.

(50) Conviene precisar que lo que llamo aquí “reflexión social y comprometida” no lo distingo genéricamente de lo que llamo “efusión lírica”, en el sentido de que aquélla sea poco poético, sino que me refiero, obviamente, a diferencias de tipo temático dentro del habla poética con diversos registros que se da en *Maremágnum*. El mismo Guillén precisó: “a mí me gustaría que antes que todo mi libro fuera considerado como lo que es: un libro de poesía. Su contenido es a veces social, e incluso político, pero se trata siempre de poemas. Hay lectores que consideran estos textos de inspiración social como si estuviesen escritos en prosa y sólo fuesen un documento y no obra lírica. Se equivocan los que buscan en *Maremágnum* sólo un manifiesto de protesta, como se equivocan los que lo rechazan por no ser “poesía pura”. Yo quisiera que en mis poemas se consideraran como indisolubles contenido y forma, sentimiento y lenguaje”. *Dos encuentros...* pág. 24.

yección mítica, en “Mediterráneo”, menos estático, más barroquista, el tiempo es vivencial: se sigue tratando del momento diurno preferido de Guillén, el mediodía, pero su formulación se determina con el uso del demostrativo (“este mediodía”). Hay un proceso de mitificación, pero complementado —y rebajado— por el deseo y atracción que manifiesta, central, el hablante poético hacia una bañista que, siéndolo, “juega un papel”seudomitológico. En este sentido tiene razón O. Macrí: “*La mujer de Clamor queda separada, inaccesible como las demás mujeres de Cántico, más suspirada y contemplada, objeto de madrigal, disolviéndose la forma plástica en la palabra poética, bastante potenciada en este sentido*”⁵¹. Las bañistas son muy frecuentes en la poesía de Guillén, desde Cántico a Final, pero creo que el sentido del poema no se agota en la anécdota narrada sino que estriba en la actitud del escritor que describe así un lugar evocado o contemplado. Es en ese sentido en el que podríamos hallar mayor conexión entre los dos sonetos, pues lo que importa más es la comunicación poética de una vivencia amorosa y placentera, mitificada también, del espacio mediterráneo. Reafirma esta visión la glosa que hace al soneto “Mediterráneo” en un poema actualizador de la sección “Al margen”, de *Y otros poemas*, el nº 19:

MEDITERRANEO

*Viendo este mar cada mañana
Se me remueve mi placer
 Más espontáneo.
Hasta del propio nombre mana
Claridad de hoy y de ayer.
 Mediterráneo.*

*A su oleaje entre unas rocas
Va retirando la marea.
 Gruta ya mía.*

*¿Siempre en fábula desembocas,
Mar de Odiseo? Os recrea
 Real armonía*⁵².

Con la ayuda de este poema se advierte que la fabulación es un proceso casi inevitable de la contemplación de ese mar, suministrada por el placer de contemplarlo, de estar allí. Por lo demás, hay que destacar el carácter masculino que se atribuye al sol, el cual, además de ser presentado por Guillén como dios, señor y padre en múltiples poemas, aparece aquí como el amante, además de dios mitológico, como se desprende de la doble alusión al calor intenso y al Toro, que vehicula la adjetivación: “Ella acepta las brutales/ Caricias de ese cielo”.

(51) Macrí, Oreste, *La obra poética de Jorge Guillén*, cit. Pág. 320.

(52) *Y otros poemas*, pág. 351.

Los restantes poemas de la sección son muy diferentes, volviéndose, en tono y tema, a los anteriores a "Europa": ironía social en "Los intranquilos", animalización y subsiguiente humorismo sarcástico en "El gorila", intimismo que a veces lleva a la sugerencia mitológica ("Mis cabellos se mueven con susurros de hojas./ Mi brazo vegetal concluye en mano humana"), en "Dafne a medias", o al voluntarismo social, en "Pueblo soberano".

En la sección V de "Maremágnum", los sonetos "Vida entera y "Sueño común" abren y cierran, respectivamente, la sección, sirviendo de marco a los demás poemas, que son formas libres y prosas, excepto varios poemas en cuartetas octosílabas, dos romances y un poema en pareados octosílabos. Como en la sección primera, en esta última los dos sonetos son complementarios: ambos marcan los polos del ciclo diurno ("Vida entera", el amanecer, y "Sueño común" la rendición nocturna al sueño⁵³). En el primero, dos pájaros son los protagonistas y en el segundo se integran todos los seres ("—humanos, animales, vegetales—") en un sueño común. En ambos casos se trata de la integración en la armonía del cosmos. Los dos poemas mantienen una perspectiva externa, sin interiorizaciones en primera persona, objetivando así la visión de la realidad, una visión, por lo demás, homogénea en los dos sonetos, en la que el espacio, complementario (natural-edénico en "Vida entera" y urbano en "Sueño común") no se detalla, sino que se presenta muy en abstracto. En lo primero, las referencias son: "espacio", "sombra", "destellos", "alba muda", "distancias". En el segundo: "enormes las casas".

"Vida entera", a diferencia de los amaneceres de los que "Más allá" es el paradigma, y de los otros, cargados de presagios negativos, del tipo de "Los balcones del Oriente", también de Cántico, presenta un espacio al amanecer sin referencia al yo. De los amaneceres guillenianos podría decirse que éste pertenece al tercer tipo, el de la descripción objetiva cargada de simbolismo:

VIDA ENTERA

*Se contestan dos pájaros. Son ellos
Solos quienes presiden el espacio,
Profundo de un silencio aún reacio
Desde su sombra a los propicios cuellos,*

*Propicios a enlazar con los destellos
Del sol, señor de tierra que es palacio,
—"Carpe diem", así lo entiende Horacio—
Sus murmullos, por bien unidos bellos.*

(53) "En *Maremágnum* dura el ritmo solar-diurno de *Cántico* en cada serie poemática (...). De los dos pájaros del alba en "Vida entera" a la Nueva York adormecida de "Sueño común". Macrí, op. cit. Pág. 164.

*Las aves enmudecen. Es más honda
Como una espera nuestra el alba muda
Bajo su libertad no decidida.*

*Tránsito corto. Va a sonar la onda
Que a las distancias en conjunto muda.
Pesará al sol de hoy la entera vida*⁵⁴.

El poeta no describe las “maravillas concretas” iluminadas por la aurora sino que establece una correspondencia muy estilizada entre la imagen visual del amanecer y la forma armoniosa de los pájaros: “... los propicios cuellos, // Propicios a enlazar con los destellos/ Del sol”.

El texto se organiza en torno al centro, como en el caso anterior. Los cuartetos desarrollan la descripción, con imágenes auditivas y visuales, del diálogo de los pájaros al amanecer. Los tercetos, con predominio de la sensibilidad auditiva, se centran en la solemnidad del silencio previo al sonido superior de la “onda/ Que a las distancias en conjunto muda”. En esa organización en dos partes las frases mantienen un ritmo paralelo. Los cuartetos comienzan con una breve oración: “Se contestan dos pájaros”. Luego sigue una frase que abarca hasta el verso ocho, que desarrolla la descripción muy vaga del amanecer. El primer terceto, paralelamente, arranca con una oración simple: “Las aves enmudecen”, amplificada en los versos 9-11. El segundo terceto es aún más sintético. Tras una breve frase, “tránsito corto”, una corta amplificación. El verso final resume y concreta el sentido del poema, concretándose la temporalidad: “Pesará al sol *de hoy* la entera vida”. Observamos que se repiten al final las dos palabras del título en orden inverso, como en el ejemplo estudiado por Lázaro Carreter⁵⁵. Los núcleos de las imágenes los constituyen esas tres frases simples que, destacadas del resto, podrían leerse como un haikú:

“Se contestan dos pájaros.

*Las aves enmudecen.
Tránsito corto”.*

El desarrollo de esos núcleos, sin embargo, es mucho más elaborado, con momentos barrocos como el segundo cuarteto, donde el desajuste del orden sintáctico

(54) *Aire nuestro*, pág. 690.

(55) Estudia la décima “Verde hacia el río”, que se inicia con “Pasa cerca” y termina con “¡Cerca pasa!”. Comenta Lázaro: “El carácter de unidad clausurada por un cierre previsto que un poema posee, se refuerza en éste por la repetición simétrica de la primera oración (Pasa cerca) al final (¡Cerca pasa!). Esa reiteración actúa a modo de marco que aprieta el contenido y lo deslinda como mensaje de pretensión literal”. Lázaro, op. cit., pág. 323.

recuerda el hipérbaton culterano. En esos versos, al final del segundo cuarteto, Guillén introduce una acotación entre guiones, en un segundo nivel discursivo, que es también de carácter culto, y alude al clasicismo y a la expansión de algunos tópicos en el Siglo de Oro: “—“Carpe diem”, así lo entiende Horacio—”. Esa acotación central es estructuralmente coincidente con otras de varios sonetos de *Clamor* (“Mediterráneo”, “Sueño común”, “A pique”, “Ars vivendi”, “Hombre volador”) y frecuente en los de *Cántico*, así como, en general, en muchos romances, décimas y poemas cortos de *Aire nuestro*, dividiendo el poema en dos partes simétricas. Con la acotación de “Vida entera” Guillén establece un nivel explícito de relaciones del texto poético con la época literaria a la que me estoy refiriendo, como modelo permanente de su mundo ideal. Podría decirse, por lo tanto, que se dan aquí unos niveles de intertextualidad complejos: los internos, todos los elementos estilísticos de la descripción, frecuentes en *Cántico*, y los externos (la alusión a Horacio, y, por ende, al clasicismo), que aquí son explícitos (“Carpe diem”, así lo entiende Horacio—”) e implícitos (el uso del soneto clásico, el hipérbaton, el “locus amoenus”).

En la disposición bipartita del soneto hay un proceso afirmativo en dos tiempos, del tipo “A, sí; B, más aún”. El primer tiempo lo constituye la detallada descripción del canto de los pájaros, muy estilizado y encaminado a recrear la armonía de la naturaleza: los pájaros, seres elementales, acordes en su murmullo primero con las primeras luces del alba. En esa armonización se sugiere un proceso sinestésico que es el que, en el terreno de la expresión, produce el efecto que se expresa en las imágenes: en la sinécdoque (“propicios cuellos”), se destaca del canto de los pájaros, como cualidad esencial de los cuellos (uso del epíteto) la de ser “propicios a enlazar con los destellos del sol”. El segundo momento, que se inicia con la imagen del silencio repentino de las aves, da lugar a la manifestación, a la vez, de la esperanza (“espera *nuestra*”, en la que el plural de la primera persona ya compromete la voz del poeta, haciéndola colectiva) y de la superior y mística armonía de todos los seres (“*nuestra*”) bajo el efecto de la luz solar: “la onda que a las distancias en conjunto muda”. Tras esa afirmación de una armonía superior a la del hermoso murmullo de los pájaros, el verso final actualiza y concreta en la vivencia realista, existencial, la descripción ambigua, clasicista e intemporal de los versos anteriores: “Pesará al sol de hoy la entera vida”.

Los poemas que integran el resto de la sección V. final de “*Maremágnum*”, significan una superación temática del mal, en esa última jornada del libro, gracias a la actitud de obstinación voluntarista del poeta. Hay un mayor y mucho más claro equilibrio entre las dos fuerzas opuestas. Incluso poemas tan desolados en su inicio como “Guerra en la paz”, culminan en la afirmación de la posibilidad de otras formas de convivencia superiores a la constatable por la experiencia histórica: “Feroz, feroz la vida/ Tras su esperanza siempre”⁵⁶. En esa afirmación, por precaria que sea, se supera la ambigüedad de textos anteriores y desaparece la distancia irónica de muchos poemas. Abundan textos de afirmación vitalista: “Nadadoras”, “Mar que está ahí”, “Tiempo de volar”, “Subida” (“Respirar, respirar, la mayor aventura”), “El viento, el viento”, “Mirar y admirar” o “La partida de baile”.

(56) *Aire nuestro*, pág. 698.

“Sueño común” cierra la sección V y “Maremágnum” concentrando en el marco del soneto una realidad humana más abierta a una difícil esperanza en la convivencia armónica, menos abstracta y general que en “Vida entera”, pero, por ello, más honda y abarcadora:

SUEÑO COMUN

*Aunque enormes las casas, de más bulto
Son los sueños a coro en esta hora
De tanta paz que a coro se demora
Sobre la sien del niño y del adulto.*

*No hay cólera que sienta ya el insulto
Justificado frente a quien implora
Con semblante de paz serenadora
—El dormido no es vil— nocturno indulto.*

*Este sueño común de muchos seres
—Humanos, vegetales, animales—
Crea, por fin, la paz tan deseada.*

*Cuerpo tendido: todo en paz te mueres
Negando con tu noche tantos males,
Rumbo provisional hacia la nada ⁵⁷.*

Dentro de la línea evolutiva de la poesía guillieniana desde *Cántico*, donde, como señala Casaldüero, “el sueño no se presenta, como aquí, equiparado a la muerte ⁵⁸”, el soñar pasa por distintos enfoques, desde la pesadilla amenazante hasta el sueño en armonía acorde con la realidad, sea ésta diurna y de vigilia, o nocturna e imprecisa. González Muela abunda en este aspecto ⁵⁹ y diversos críticos, al comentar el soneto, insisten en la caracterización del sueño, aquí, como una vía expresiva de la difícil esperanza de salvación histórica. Macrí señala que en algunos poemas de “Maremágnum”, “los elementos negativos quedan acolchados en una zona metapoética donde el poeta, siguiendo la huella de *Cántico*, se abandona, con breve y fugaz hedonismo en contrapunto con el abismo, a la descripción de la metrópolis americana, de su terrible vida anónima, que fluye, colectiva, racional, especialmente nocturna. Es impresionante, por ejemplo, el sueño común de todos los cuerpos de Nueva York con el mismo sentido de deslizamiento camino hacia algo” ⁶⁰. Más allá de este co-

(57) *Aire nuestro*, pág. 729.

(58) Casaldüero, Joaquín, “La voz del poeta: *Aire nuestro*”, en “*Cántico*”, de Jorge Guillén, y “*Aire nuestro*”, cit. Pág. 255.

(59) González Muela, Joaquín, *La realidad y Jorge Guillén*, Ed. Insula, Madrid, 1962. pág. 71 y ss.

(60) Macrí, Oreste, op. cit. Pág. 312.

mentario llega Prat, quien destaca que, en este caso, "es un auténtico soñar —y dormir— a secas y en soledad. Es cierto que distingue la comunidad de los sueños "de muchos seres/ Humanos, animales, vegetales", pero de nuevo la historicidad de este sueño pone como condición de la paz individual la paz colectiva. La conciencia no descansa, a pesar del "nocturno indulto" y de que en la noche, "el dormido no es vil" (habría que formular esto último, prudentemente, como interrogación). No se parece el sueño a la muerte, es muerte. "Maremagnum" finaliza con un soneto quevedesco y una tregua brevísima entre dos luces que en el lenguaje abominable, quieren decir dos sombras" ⁶¹.

A mi ver, el soneto busca expresar la única posible vía de salida a la crisis contemporánea a través del uso bivalente de sueño como acción de dormir y como deseo. La única alternativa es la aspiración a la paz, vocablo que se repite cuatro veces a lo largo del poema, una por estrofa. El escenario elegido es el adecuado, puesto que la metrópoli norteamericana es un inmenso microcosmos en cuyo interior una multitud se agita durante el día simbólico en medio de las fuerzas representadas en el poema por los conceptos "cólera", "vil", "mal". El poema plantea una cierta ambigüedad resultado de la concisión de la estrofa y de la abstracción de los conceptos que domina en todo el poema. Ni siquiera se alude a la ciudad, sólo una referencia a las "casas enormes". Todo el resto se mueve en un nivel semántico de imprecisión, que aumenta en el último verso, donde, como dice Prat, el sueño es muerte. El uso del hipérbaton y de la anfibología complican aún más el sentido del poema que, como recuerda Casaldueiro, cierra el libro. En esa aparente dificultad radica la poética del texto, uno de los más hondamente barrocos de Guillén. El ritmo sintáctico se adecúa a las unidades estróficas, contenido durante todo el poema, solemne en el último verso. El primer cuarteto se inicia, con un registro de "voz hablada" ⁶² brusco: "Aunque enormes las casas", que nos remite, saltando por encima del alegre y afirmativo poema anterior, "La partida de baile", al caos urbano de "Dolor tras dolor", en el que, de día, en medio del "gentío", de la "masa" urbana, una sirena se abre paso acercándonos a un accidente particular que se expresa como simbólico y universal sentimiento de dolor: "A toda la ciudad/ Recorre por la entraña/ De cimientos, olvidos,/ Tinieblas,/ Algo que escalofría,/ Común" ⁶³. Las casas de "Sueño común" tienen como referente más cercano la ciudad de ese poema. El verso inicial del soneto alude a una ciudad de rascacielos como imagen de lo concreto, frente a la cual abultan más los sueños colectivos de la noche. Es la noche la que en principio infunde paz física a los durmientes: descanso, olvido, relajamiento muscular. El segundo cuarteto introduce otro elemento común a "Dolor tras dolor", el mal, que Guillén presenta precariamente alejado de quienes duermen —"el dormido no es vil"—. El dormir exige "nocturno indulto". Aquí, nocturno, en función de epíteto, limita el alcance del indulto a que se refiere, como tregua. Los tercetos se inician, desde el ritmo retardado al final del segundo cuarteto por la acotación, con una nueva acotación generalizadora.

(61) Prat, Ignacio, "Aire nuestro", de Jorge Guillén, cit. Págs. 144-45.

(62) Casaldueiro, Joaquín, "Cántico", de Jorge Guillén... Cit. Págs. 122-125 y ss.

(63) "Dolor tras dolor", Aire nuestro, pág. 723.

Tras el verso once, que resume lo anterior, el poeta se dirige en segunda persona al conjunto unitario de los dormidos en una lenta y solemne imprecación en la que la aliteración completa el sentido de la reflexión final del poema y del libro: "Cuerpo tendido: todo en paz te mueres/ Negando con tu noche tantos males,/ Rumbo provisional hacia la nada". Al mismo tiempo, los tercetos introducen un sentido distinto de "sueño" y de "paz", abiertos ahora hacia la ambigüedad. Por un lado, podría pensarse que es la integración en el ritmo del planeta, en este caso el ritmo nocturno, la única que restituye "la paz tan deseada" a todos los seres, del vegetal al humano. Sin embargo, el último terceto añade una nota más grave, una oscura referencia quevedesca: el cuerpo tendido (la ciudad) descansa en la paz provisional del sueño que se representa, más que como "imagen" (Argensola) de la muerte, como "muerte" verdadera.

QUE VAN A DAR EN LA MAR

"Que van a dar en la mar", centro de *Clamor* y del primer *Aire* nuestro, es un libro elegíaco, de poesía contenida, reflexiva e introspectiva, aunque sigan presentes los temas de "Maremágnun" como fondo. En su aspecto principal de libro subjetivo y autobiográfico, nos presenta un modelo humano que es el protagonista de *Cántico*. No se da aquí la multiplicidad de voces de "Maremágnun" y, en menor medida, la de "A la altura de las circunstancias", excepto en las secciones alegóricas I y VII, ocupadas por los largos poemas "Lugar de Lázaro" y "Huerto de Melibea", con cuyo protagonista se identifica Guillén, a diferencia de lo que ocurre en el caso de los poemas extensos de "Maremágnun": "Potencia de Pérez", "Luzbel desconcertado", "La hermosa y los excéntricos" y en el de los de "A la altura de las circunstancias", "Dimisión de Sancho" y "Las tentaciones de Antonio", aunque en éstos el narrador es también el de *Cántico*.

La única diferencia con el protagonista de *Cántico* estriba en que el de "Que van a dar en la mar" presenta más desarrollados los aspectos éticos de su personalidad biográfica, al insistir el poeta en el tema existencial⁶⁴. El protagonista de "Maremágnun" se siente abrumado por agentes externos: la guerra, la opresión, el desor-

 (64) En *Que van a dar en la mar* hay una cierta recuperación de los planteamientos del protagonista de *Cántico* desde la elegía y con técnicas diferentes, que el mismo Guillén enumeraba: "... Es un libro elegíaco, aunque no precisamente triste ni monótono. Encierra meditaciones sobre el pasado, la memoria, la juventud perdida, el acercamiento a la vejez, a los muertos (...) (La) utilización de fábulas tradicionales (Manrique, Lázaro, La Celestina) no se había hecho en *Cántico*. Por otra parte, hay en "Que van a dar en la mar" elementos dramáticos en monólogos y diálogos que tampoco existían en aquel libro. Desde el punto de vista formal se puede constatar que en los dos volúmenes de *Clamor* publicados hasta hoy existen géneros y estilos que no figuraban en el primer ciclo. Por ejemplo, esta poesía gnómica, de carácter muy apretado, en la cual la moraleja se expresa en forma muy concisa, un poco como la concebía Sem Tob o, en nuestra época, Antonio Machado, con sus proverbios y cantares". *Dos encuentros...* Cit., págs. 25-26.

den. El de "Que van a dar en la mar", se siente limitado y derrotado por el tiempo y la muerte. La alternativa válida de "Maremagnum" a ese asedio de la Historia es la búsqueda del modelo natural de Cántico. La de "Que van a dar en la mar" se halla en la superación de lo puramente elegíaco, en la afirmación del amor frente a la muerte. Como dice Debicki "Aunque aquí se acentúa la tragedia de la muerte, apunta a maneras de sobreponérsele. Amor y poesía surgen como modos de detener el tiempo y de preservar valores perecederos. La labor del artista creador ayuda a combatir el tiempo y a restablecer la afirmación que se había ofrecido en Cántico.

Después de "Lugar de Lázaro", alegórico del acceso a una manriqueña "vida superior", la sección segunda introduce el tema central del libro, la propia existencia histórica y la ineludibilidad de la muerte. Destaca el punto de vista ético, sobre cuyos valores Guillén insiste en los poemas autobiográficos, que son la mayoría. En el conjunto de esta sección, los dos sonetos juegan también un papel de marco estructural, aunque vayan en tercer y en antepenúltimo lugar. Tanto los poemas (1) y (2), como el (20) y el (21), que quedan fuera de ese marco, sirven para marcar los momentos de comienzo y final de la jornada simbólica: el amanecer y la llegada de la noche, el ciclo diurno que divide cada sección —y, en los tréboles, cada subsección—. Tras el despertar, difícil y pesimista ("Alba del cansado"), en que es necesario el esfuerzo reflexivo para que la maravilla del mundo del que participa el protagonista venza su sensación de cansancio y vejez aumentada por los malos sueños ("Soñoliento despertar"), el poeta sintetiza en el primer soneto, "Del trascurso", lo que va a ser su reflexión existencial de la "jornada" segunda:

DEL TRASCURSO

*Miro hacia atrás, hacia los años, lejos,
Y se me ahonda tanta perspectiva
Que del confin apenas sigue viva
La vaga imagen sobre mis espejos.*

*Aun vuelan, sin embargo, los vencejos
En torno de unas torres, y allá arriba
Persiste mi niñez contemplativa.
Ya son buen vino mis viñedos viejos.*

*Fortuna adversa o próspera no auguro.
Por ahora me ahínco en mi presente,
Y aunque sé lo que sé, mi afán no taso.*

*Ante los ojos, mientras, el futuro
Se me adelgaza delicadamente,
Más difícil, más frágil, más escaso ⁶⁵.*

(65) *Aire nuestro*, pág. 757.

El tono grave del poema, que se mantiene a lo largo de todos los que siguen, no impide la afirmación segura de la propia trayectoria vital. La vida va madurando y da sus frutos mejores en un presente al que el protagonista se aferra obstinadamente, sin cálculos de futuro. La línea que une todos los poemas de la sección es la del recuerdo del pasado y la contemplación del presente a la luz, ambos, de los valores personales, que han ido salvándose a lo largo de esa trayectoria hacia una vida "superior", de la que tomaba conciencia el simbólico Lázaro de la sección anterior:

... este Lázaro
De esperanzas y de esfuerzos
Que entre suspiro y suspiro
Respira con un aliento
Forzosamente apegado
Sin opción al aire, dentro
De una atmósfera con ríos,
Y con montes y con brezos
Y, —pareciéndose a mí—
Con muchachos y con viejos
Que saben resucitar
Cada mañana (...)''⁶⁶.

Guillén reúne en el poema la observación del pasado, del presente y del futuro. Al reunir las tres perspectivas lo que consigue es una reafirmación del hoy superando las nostalgias, huyendo de la melancolía y fortaleciéndose frente al incierto porvenir. Para expresar esa idea poética, elige el molde renacentista, más directamente petrarquista ("Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni") que garcilasiano ("Cuando me paro a contemplar mi estado"). El ritmo de las frases se adapta al lento avance de las estrofas. La primera de ellas sugiere la longevidad al señalar la profunda perspectiva del recuerdo. El segundo cuarteto concentra, en la valoración del presente a la luz de la continuidad del pasado, las únicas imágenes concretas (vencejos, torres, vino, viñedos) del soneto, también muy abstracto en su conjunto, y muy directo. Se concentra el tema en torno a la plenitud y al dominio guilleniano de su propio presente, y se organiza en el texto en forma de gradación (aún... perduran... ya son)⁶⁷ que cierra la primera mitad del soneto.

Así como hay una suave transición del pasado al presente, la transición del pre-

(66) *Aire nuestro*, págs. 749-750.

(67) Cf. el análisis de Biruté Cipijauskaitė en "Tensión adverbial *aún-ya* en la perfección del círculo guilleniano", *Homenaje a Jorge Guillén*, Insula, 1978, Págs. 103-120: "La tensión adverbial "aún-ya" que abarca toda la obra poética de Jorge Guillén parece presentarse sobre todo desde tres enfoques esenciales, conservando en los tres la misma actitud básica: describe la trayectoria completa del proceso de *llegar a ser más*. Esto se revela posible bajo tres modalidades distintas que se complementan (...): 1) a través del contacto con la realidad, con el mundo: el factor dominante aquí es la luz del alba; 2) por medio de la unión amorosa: iluminación-revelación de un ser nuevo; 3) al encontrar la expre-

sente al futuro, que comienza en el verso 9, con léxico clasicista, se delimita mejor con el cambio de estrofa, y se trata con un ritmo más cortado. El hablante renuncia a estar a la expectativa, e insiste, en cambio, sobre la profundización en el presente: "me ahínco". El futuro, por lo demás, sólo puede producir temor y tristeza, que se expresan muy contenidamente, reforzando la organización sintáctica del segundo terceto, rematado por un magnífico endecasílabo trimembre, que nos vuelve a remitir a la sobriedad clasicista y se enlaza, por ello, con la alusión literaria del primer verso:

*"Ante los ojos, mientras, el futuro
Se me adelgaza delicadamente,
Más difícil, más frágil, más escaso".*

Aunque todavía no estamos ante la elegía (Q., IV), ya se nos presenta el enfrentamiento a la muerte con pena pero con orgullo ⁶⁸, dentro de la línea iniciada en el Cántico de 1945 con la versión definitiva del soneto "Muerte a lo lejos":

*...Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya lo descortez. (...)*

*... Y acatando el inminente
Poder, diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente" ⁶⁹*

Este soneto es el germen de toda la variada poesía guilleniana de la existencia, que no se desprende nunca de los ideales horacianos de Cántico y que se modula con matices muy diversos a lo largo de todo Aire nuestro. Eso es lo que apreciamos en un libro tan grave como éste. La afirmación de la vida subyace en todos los poemas existenciales de la sección, en "Muerte y juventud", "A todo correr", "Muerte de la rosa", "Mar-Olvido", o "La tarde en la cima", cuyos versos finales están en estrecha relación con los de "Ya se alargan las tardes", de Cántico, (y que alcanzan hasta el poema "Ya se acortan las tardes", de Final):

sión exacta: no hay posible "del todo vivir" sin "decir del todo". En los tres casos, la búsqueda del contacto fecundante que lleva a la plenitud no es arbitraria: se entiende como destino y, por consiguiente, deber de cumplirlo". Pág. 106. Resulta difícil encajar el soneto en una de las tres categorías, y puede establecerse alguna otra, pero es indudable el sentido de "destino" que alienta en el poema con gran fuerza.

- (68) Vid. Gil de Biedma, Jaime, "Cántico", cit. Pág. 126: "Para Guillén, la muerte no da sentido a la vida: es nada más el precio de ella y su obligado final. En cierto sentido, el hombre no muere: algo ajeno y brutal le da muerte. Pero, ya que nos es dada, no queda otro remedio que aceptarla y que apropiárnosla muriendo dignamente, para que ella sea la mejor demostración de que merecimos la vida. Le sale al poeta una seriedad de ajusticiado que es profundamente española, y se prepara a morir con más orgullo que don Rodrigo en la horca".
- (69) *Aire nuestro*, pág. 291.

Los días,
No acordes a esta luz de panorama,
Se acortan
Frente a mí. ¿No se ajustan
Los latidos del mundo a mis latidos.
Que en esta cima de la edad yo siento
Cada vez más mortales, tras los años
De esperanzas sin límites? ⁷⁰

“El descaminado”, simétrico de “Del trascurso”, es uno de los poemas característicos del insomnio en *Clamor*. En este soneto, de 1954, alude Guillén al soneto gongorino de 1594:

*Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino* ⁷¹.

En el insomnio, descrito a lo largo de los cuartetos, se le acude a la mente la imagen sonoro-visual del soneto de Góngora, que provoca, en los tercetos, la definición de su propio ideal de virtud y orden espiritual. El mal (histórico) le “parte”, lo que le lleva, en el único terceto, a enunciar el deseo de plenitud, la coherencia y el ajuste de cuerpo y alma. Su “gran arte” es, también, el equilibrio ordinario, la luz humilde, menos altanera que la del maestro don Luis, pero más propia:

EL DESCAMINADO

*¡Si pudiese dormir! Aun me extravió
Por ese insomnio que se me rebela.
No sé lo que detrás de la cancela
Me ocurre en mi interior aun más sombrío.*

*Dentro, confuso y torpe, me desvío
De lo que el alma sobre todo anhela:
Mantener encendida esa candela
Propia sin cuya luz yo no soy mío.*

*¡“Descaminado enfermo”! Peregrina
Tras mi norma hacia un orden, tras mi polo
De virtud va esta voz. El mal me parte.*

(70) *Aire nuestro*, pág. 774.

(71) Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Ed. Castalia, 197.

Quiero la luz humilde que ilumina
Cuerpo y alma en un ser, en uno solo.
Mi equilibrio ordinario es mi gran arte ⁷².

Sin duda, lo más importante del soneto —la referencia a Góngora me parece anecdótica— es la afirmación del último verso: “Mi equilibrio ordinario es mi gran arte”. El protagonista se presenta como artista, estableciendo un paralelo con Góngora. Pero lo que le interesa destacar es que lo que para éste era “gran arte” tiene poco que ver con los ideales vitales y literarios de Jorge Guillén. Dejando aparte que el arte guilleniano sea de los mayores de la literatura española de todos los tiempos, lo que hay que advertir aquí en la palabra de Guillén es, no ya la humildad, bien conocida, sino la voluntad de contrastar literatura y vida. Se trata de buscar permanentemente la “luz humilde que ilumina cuerpo y alma en un ser”: el equilibrio ordinario. Ordinario en su sentido de orden, de cotidiano, de no excepcional. Así, el contraste “ordinario/gran arte” que crean los adjetivos, es el mejor logro expresivo del soneto, cuyo estilo busca el contraste entre el grandilocuente de inspiración gongorina y el corriente y cotidiano propio de esa etapa de la poesía guilleniana ⁷³: la “cancela”, la “candela propia”. La lucha entre la conciencia y las fuerzas desconocidas de la angustia en el inconsciente (“Dentro, confuso y torpe, me desvío”; introversión, opuesta a la “salida al camino” de Góngora) da relevancia al valor existencial de su objetivo ético: la personal “norma hacia un orden”.

Hay constancia del esfuerzo cotidiano en este poema de las postrimerías de la sección. A lo largo de los poemas enmarcados por los dos sonetos se nos ha dado a conocer una gran parte de los motivos concretos de esa inquietud y angustia (paso del tiempo, cansancio, vecindad de la muerte, caducidad de los seres, olvido) a que se alude vagamente en ese estado de insomnio que se salva con la evocación concreta de un poema de Góngora y que, como ya demostró Dámaso Alonso ⁷⁴ contiene una dimen-

(72) *Aire nuestro*, pág. 784.

(73) El empleo frecuente de un lenguaje prosaico en *Clamor* ha llevado a Debicki a defender que no hay una evolución de Guillén desde la “poesía pura” a la “poesía social”, o hacia el “realismo”: “Los elementos comunes, el lenguaje cotidiano, el tono anecdótico y a veces hasta irónico, se utilizan para crear obras a la vez concretas y universales. Una y otra vez sirven para indicar dramáticamente cómo dentro de la realidad más ordinaria de nuestro mundo se pueden hallar los asuntos y los temas más esenciales de la vida humana”. “Lo particular y lo universal: *Cántico, Clamor y Homenaje*”, en *La poesía de Jorge Guillén*, cit. Pág. 33. En el soneto, el contraste con lo gongorino expresa un deseo de tocar con las palabras cotidianas de la vida corriente la humilde y magnífica realidad cotidiana de quien, sintiéndose poeta, se siente hombre corriente, “trozo humano”.

(74) Alonso, Dámaso, “Pasión elemental en la poesía de Jorge Guillén”, *Insula*, 26, 1948, págs. 1-2. Refundido en “Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén”, en *Poetas españoles contemporáneos*, págs. 201-232. Los valores de claridad última que destaca en la poesía de Guillén —comparándolo, en cuanto a la dificultad de sus primeros poemas, con Góngora— son distintos, en parte, a los que yo destaco en la nota anterior, pues Alonso se centra en *Cántico*.

sión, un sentido general, sobre el valor salvador del individuo que puede tener el arte. El soneto cierra, así, en tensión y relación estructural con el soneto anterior y concentrando, como aquel, todos los contenidos de la sección, esta parte de "Que van a dar en la mar", y desarrolla con amplitud y por primera vez en la obra guilleniana, con variedad de incidentes y motivos anecdóticos (muerte de la rosa, la Venus de Itálica...), el tema global del paso del tiempo. Los dos sonetos de esta sección están en primera persona, y en un tono reflexivo, como hemos visto. En ambos casos, como era frecuente también en los sonetos de "Maremágnum", hay escasez de imágenes concretas y un nivel de abstracción simbólica e intelectual muy elevado. El soneto "El descaminado", que se inicia con una exclamación emotiva, desarrolla el movimiento del espíritu desde el desorden del desaliento al progresivo redescubrimiento, a la vez emotivo y racional de la norma propia, del objeto de la poesía: el segundo terceto, tras el relativo desorden anterior, establece en síntesis equilibrada los objetivos vitales y artísticos de Guillén.

La sección IV de "Que van a dar en la mar", es un "cancionero amoroso a la memoria" ⁷⁵ de su primera mujer, muerta en 1947 y, como se ha visto, constituye el centro de "Que van a dar en la mar", de *Clamor* y del *Aire nuestro* de 1968. Los poemas de esta sección son un impresionante conjunto en el que el poeta alcanza la "salvación de la primavera" de la felicidad pasada. Impresionante, sobre todo, por la serenidad, la sencillez y la hondura con que el presente, solitario, ("¡Ah!/ Me afecta al despertar/ El vacío de blancura/ Que se extiende en tu lugar" ⁷⁶) se manifiesta enriquecido por la presencia viva y vivificadora del pasado:

*"El alba sobre la almohada.
Así empieza el nuevo día
Para que tu amor me invada" ⁷⁷*

La estructura de esta sección fue analizada en sus aspectos principales por Ignacio Prat, quien señalaba que Guillén consigue en ella superar los límites impuestos por la estructura temporal de la perspectiva elegíaca de conflictiva integración en la "filosofía" guilleniana del tiempo, "exigencia del autor de *Cántico* de permanecer a toda

(75) "El centro de la segunda serie es un poema de amor en forma de elegía, en relación simétrica con los centros de *Cántico* y de *Homenaje*, que contienen también textos amorosos (...) La realidad se inflama hasta el extremo de llamar vida a la muerte y aurora eterna a la noche. En los poemas de la sección elegíaca IV, *In memoriam*, la muerte del cuerpo no impide la continuidad —y el progreso— del idilio, ni las sombras entenebrecen una mañana espiritual constante". Prat, Ignacio. "*Aire nuestro*"; de Jorge Guillén, cit. Pág. 12. Vid. sobre esta sección las págs. 146-172. Esa disposición de los centros a que alude Prat no se mantiene ni en *Y otros poemas* ni en *Final*, cuyos centros están compuestos por poemas cortos de tema variado (*YOP*) o epigramático (*Final*).

(76) *Aire nuestro*, pág. 814.

(77) *Aire nuestro*, pág. 832.

costa en el "aire nuestro", en la realidad común a los seres vivos y de no mezclar arbitrariamente, en ningún momento, vida con muerte bajo totalizadores tan reales como la luz del sol y la atmósfera iluminada y visible" ⁷⁸. Mostraba también cómo hay en la sección un eje central, constituido por los tréboles (11) centrales y flanqueado por dos poemas de idéntico título ("El amor y la música") y ciertas diferencias en las leves alusiones que los relacionan con el tema principal. Estos poemas pueden considerarse "interiores" de la misma forma que los poemas extremos pueden considerarse "exteriores", particularmente los últimos, de tipo resolutivo, donde se consigue superar los límites de la elegía e integrar la presencia enriquecedora del pasado junto a la amada en el presente inmediato al que remiten. Si, como mantiene Prat, la sección tiene una organización argumental, con un principio ("Hacia...") y un final ("Conmigo"), que son los narrados por los poemas exteriores, yo creo que los sonetos, "Rosa estrellada" y "Entonces", circundan la parte interior sirviendo de puerta entre la sección central (poemas 8-14) y los poemas más alusivos al principio y al final de la historia de amor. En efecto, los primeros seis textos aluden, con los verbos de los núcleos en pasado, a los días del encuentro. En algún caso se dan tiempos verbales en presente para marcar la distancia cronológica y la actitud elegiaca:

*"Hoy que nuestra doble vida
Ya es un sólo río impar.
No hay poder que lo divida
Antes de rendirse al mar" ⁷⁹.*

Los textos 5 y 6, compuestos por nueve tréboles cada uno, abarcan dos ciclos diurnos en los que desde el presente se evocan vivencias del pasado y se afirma la ple-

(78) Prat, Ignacio. *"Aire nuestro", de Jorge Guillén*, cit. Pág. 152 y ss. Cito algunas líneas más en las que argumenta su análisis de la estructura de esta sección IV a partir de los títulos de los poemas: "Los poemas señalan pasos cruciales de la historia amorosa y su trabazón en una continuidad temporal, con un comienzo y un final. El poeta actúa sobre el recuerdo, reconstruyéndolo en su linealidad, pero es consciente de su peligro máximo, la confusión y la despersonalización de los planos temporales (lo que equivale a perder la conciencia de la actualidad). En los poemas posteriores al eje es el pasado, sin otro pormenor cronológico, el que se impone al poeta. La explicitación del alejamiento en los títulos ("Entonces", "Aquel...") salvaguarda también de la mezcla irreal de los tiempos. La historia reconstruida y la actividad del recuerdo coinciden con los rasgos del primer presente elegiaco. Sin embargo, títulos y poemas finales de la sección ("Culminación", "Conmigo") parecen referirse a una continuación de la historia en el presente mismo del poema (y del poeta). Tras la reconstrucción y la evocación, de nuevo el suceso vivido viene a completarse y a tener su fin "conmigo", es decir, con el yo actual. ¿Es el segundo presente de la elegía canónica, la pervivencia irreal de la esposa muerta? Veremos que no. El artificio de que se sirve Guillén para respetar sus supuestos de la elegía y la presencia —ineludible— del ser querido consiste en aplicar aquí, simplemente, la práctica de la realidad tal y como viene expuesta desde el primer poema de la primera serie". Págs. 152-153.

(79) "Encuentro". *Aire nuestro*, pág. 808.

nitud lograda y definitiva. "Rosa estrellada" resume, en los moldes del soneto, los contenidos anteriores, como hemos visto en otros casos:

ROSA ESTRELLADA

*Mi libertad buscaba su destino
Por el caos peor del mal artista,
Y creyendo entrever mi propia pista
Vagaba aún sin inventar camino.*

*De pronto, suerte, sin milagro advino
Como una aparición, y fue prevista
Sin ningún titubeo la conquista
De un orbe tan oculto al adivino.*

*La suerte nos trabó con tanta fuerza
Que nuestras vidas, libres siempre y juntas,
Siguieron rumbo cada vez más claro.*

*Sólo destino al fin. No hay quien lo tuerza.
La rosa de los vientos da las puntas
De mi estrella contigo: nuestro faro.*

Es uno de los mejores ejemplos de elaboración artística y de elevación a experiencia humana y estética general de una historia particular, de un acontecimiento privado de Guillén, como ha mostrado Debicki⁸⁰. Es una síntesis muy trabajada, con perfecta gradación de los aspectos temporales, de los motivos de todos los poemas anteriores. La elevación artística se consigue, además de con el uso de símbolos arquetípicos (estrella, rosa de los vientos, faro), mediante la selección cuidadosa del resto de las palabras. El mismo título ya es una bella imagen de la amada. Con la sola excepción de "artista", todos los conceptos son abstractos y remiten a una esfera semán-

(80) Debicki, Andrew, op. cit. "Los episodios del pasado vienen a ser ejemplos de un amor visto en su totalidad, desde una perspectiva ya completa. Así resultan especialmente valiosos para dar concreción a una visión amplia del amor como manera de elevar y universalizar la vida. Enfoca desde el principio el significado trascendente del hecho. Lo hace convirtiendo en símbolos o estilizando varios aspectos del momento. El camino representa el propósito de la vida del protagonista, se relaciona con la imagen de la suerte que liga a los amantes en un rumbo común. El destino anhelado por ellos se representa por el orbe conquistado (v. 8) y por la estrella (v. 14), su ruta por la rosa de los vientos (v. 13). El anhelo del protagonista se estiliza al presentarse como la búsqueda del destino por parte de una libertad personificada. La amada, cuando aparece, no se particulariza. La índole geométrica del camino y del orbe apoya la impresión de esencialidad creada por el poema. Todo, en suma, sirve para elevar el episodio". Págs. 117-118. Por lo demás, "destino" y "fatal" son importantes desde *Cántico* (1920).

tica de creación superior excepcional y azarosa, de hallazgo definitivo y orientador de toda una trayectoria vital. La historia que se narra, personalizada en el narrador y en la amada ("*Mi libertad*", "*mi propia pista*", "*nos trabó*", "*nuestras vidas*", "*mi estrella contigo*", "*nuestro faro*"; obsérvese el paso al plural a partir del segundo tiempo representado por los tercetos), se expresa con conceptos generales que lo que comunican es una experiencia amorosa y creativa idealizada y generalizada, enfocada destacando los aspectos artísticos. La estructura del poema es cerrada y se consigue mediante la repetición en los versos 1 y 12 de la palabra "destino". Pese a la estructura cerrada, sin embargo, el poeta consigue mostrar el paso del desorden al orden, o el acceso a una vía firme y segura. Como vemos, en un homenaje a la esposa como es esta sección, el primero de los sonetos sitúa el primero de los polos de la reflexión sobre la historia de la relación amorosa terminada por la muerte. Se repiten a lo largo del poema los conceptos de camino y búsqueda, diseminados: "buscar", "pista", "camino", "orbe", "rumbo", "rosa de los vientos", "estrella" [guía y fortuna], "faro". Se simboliza durante el tiempo del discurso, por medio de estas imágenes, un destino humano particular pero universalizado. Resume, pues, sirviendo de pórtico a los siete poemas centrales, los textos anteriores de los que se han recogido los conceptos fundamentales de "juventud descaminada" y de "destino":

*Fue por aquí mi juventud,
Ignorante de su destino,
A encontrar la nueva salud (...)
(...) Musa tú que fuiste mi hazaña,
Mi sempiterna realidad* ⁸¹.

*"Mi destino es mi elemento.
¿Lo quisieron las estrellas.
Lo armonizaba algún dios?"* ⁸²

*... El esbozo
De un ser en juventud, en malestar;
En un avance torpísimo
De anhelos
Todavía sin meta"* ⁸³.

Así, situado al final del primer tercio de la sección, el soneto confronta definitivamente los dos tiempos: el recuerdo del encuentro y la afirmación del presente, enriquecido por una larga trayectoria de unión, con rumbo definitivo:

*"La rosa de los vientos da las puntas
De mi estrella contigo: nuestro faro"*

(81) "Hacia", *Aire nuestro*, pág. 806.

(82) "Encuentro", *Aire nuestro*, pág. 808.

(83) "Una iluminación", *Aire nuestro*, pág. 810.

Se acumulan hacia el final del poema los conceptos simbólicos, reforzándose así la carga generalizadora.

Los textos "interiores" se sitúan entre los dos sonetos. Todos ellos plantean el tema de la muerte de la amada ("Más acá") en una paradójica utilización inversa del "Más allá" de Cántico. El recuerdo redime al protagonista de la "existencia miserable y turbia" y le conduce "hasta cimas/ De comunicación conmovedora/ Donde soy residente enamorado" ⁸⁴. En todos los textos el recuerdo del pasado pleno de la relación amorosa se transfigura en vivencia plena —humana y artística— del solitario presente. Son los dos poemas simétricos "El amor y la música" los más elaborados del conjunto ⁸⁵, los que recogen leves alusiones a vivencias concretas, de la mano de piezas musicales, tan importantes siempre en la inspiración de Guillén. La lectura de los textos nos sitúa en la clave simbólica del poeta, en la que la música de Debussy y de Bach sirve de vehículo para transmitir una visión de la armonía existencial que, aun ajena a "nuestro mundo de ruido", "los corazones hiende" ⁸⁶.

El soneto "Entonces", al que no se refiere Prat al desarrollar su interpretación de la estructura de la elegía, es el poema que mejor muestra la superación del pasado por el presente gracias a la superación de la actitud nostálgica por la superposición del sentimiento de continuidad de los efectos de ese amor. En la organización que establece Prat yo veo este soneto como el límite que separa la anécdota biográfica, lo elegíaco, de la alternativa vitalista y luminosa de resonancias universales:

ENTONCES

*Fue real, y por eso amor supremo,
Entonces, plena luz, no sólo ahora
Gracias a infiel y purificadora
Visión. Verdad exhumo. No la temo.*

*Entonces si llegamos al extremo
De primaveras fértiles de flora
Que nos doraba el sol. Sin fin la dora.
Permanece el ardor. En él me quemó.*

*Ardimos. Nuestro fuego, cotidiano,
Duraba humildemente como brasa
De hogar sin presunción de gallardía.*

*Evidencia de espíritu en la mano:
Sólo reinaba lo que nunca pasa,
La Creación a luz nos sometía ⁸⁷.*

(84) "Más acá", *Aire nuestro*, pág. 819.

(85) Vid. el análisis de Prat en "*Aire nuestro*"... cit. págs. 153-156.

(86) *Aire nuestro*, pág. 827.

(87) *Aire nuestro*, pág. 831.

Sólidamente instalado en un presente que es más el de *Cántico* que el de *Clamor*, Guillén muestra desde la afirmación que abre el primer verso del poema que es consciente del conflicto, señalado luego por Prat, entre la elegía canónica y el principio estético esencial de su poesía, cuya temporalidad preferida es el presente, a la vez exponente de vivencias inmediatas y arquetipo constante, alternativo a la Historia que provoca los claroscuros de *Cántico* y de *Clamor*. Niega Guillén que sea la añoranza y el recuerdo de la felicidad pasada y acabada por la muerte de la amada lo que trae, falsificada, la expresión de la plenitud. El título mismo del soneto delimita el tiempo pasado, acotándolo y distinguiéndolo del presente en que se escribe el soneto. En su estructura la atención la ocupa preferentemente la evocación: los dos cuartetos se organizan paralelamente respecto a los tiempos verbales. Se inician evocando los máximos logros de la relación amorosa de la pareja (VV. 1-2 y 5-7) y se confrontan a la valoración presente. El primer cuarteto niega que la actitud elegíaca falsifique el recuerdo, sublimándolo, y a la vez afirma que si eso es posible se debe precisamente a que "fue real". Aquí la palabra "real" remite a la compleja significación que Guillén ha ido elaborando desde los primeros poemas de *Cántico*, una realidad que, como dice en el verso 2, es "plena luz" ⁸⁸. La preocupación central del poeta en el poema es la de que se le imponga en la expresión una imagen falsa. Por ello, el primer paso que da al elaborar el soneto es el de expresar la negación de cualquier posibilidad de manipulación del recuerdo. Una vez afirmada de vivencia plena de un amor real, puede volver a empezar el poema. Lo hace, en el segundo cuarteto, utilizando la palabra "entonces", que es la que figura en el título. Una vez resuelto el conflicto teórico dentro del poema, ya es posible describir con las imágenes adecuadas (primavera, que remite a "Salvación de la primavera", de *Cántico*) la esencia de aquel amor. El segundo cuarteto desarrolla su continuidad. Destaca, además, la gradación de los conceptos que se utilizan. Aquella realidad fue extrema primavera fértil, dorada por el sol, que preside, como siempre, el universo poético. Lo que en el pasado se describe como acción de "dorar", se repite en presente: "Sin fin la dora". A continuación Guillén insiste en la continuidad, aumentando un grado aquella acción de dorar: "Permanece el ardor". Finalmente, con mayor concisión aún, que favorece la intensidad, se insiste en la duración de aquel ardor, manifestado con resonancias místicas. En efecto, se trata de una llama de amor viva, a lo profano: "En él me quemó". La concisión de las oraciones finales de cada cuarteto tiende a evitar toda complicación ornamental, creando un ritmo más marcado y consiguiendo, con ello, mayor profundidad.

Los dos tercetos vuelven de nuevo hacia el pasado. Una vez marcados los límites del sentido elegíaco de la sección, ya no hay más que afirmar la presencia, en un tiempo abstracto ("Sólo reinaba lo que nunca pasa"), de una pasión humana, perecedera pero integrada en el ritmo del universo: "La Creación a luz nos sometía". Pasada la confrontación de aquella realidad con el presente, en tiempo de los tercetos tiene un aspecto durativo, acorde con la delectación del hablante al recordar

 (88) Me remito al análisis de Elsa Dehenin en *"Cántico" de Jorge Guillén: une poésie de la clarté*. Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1969.

aquel entonces, un “más allá” familiar ⁸⁹. Andrew Debicki captó el sentido del soneto en el conjunto de “Que van a dar en la mar”, y señaló la integración de la historia amorosa particular en la armonía esencial del mundo, elevándose con ello los amantes por encima de las limitaciones de su tiempo histórico ⁹⁰, proceso que sólo puede ser evocado y descrito mediante imágenes espiritualizadoras, como decía más arriba, que no son contradictorias con el realismo guilléniano (“Fue real”), pues se trata, como apuntan Debicki y MacCurdy, de una generalización de lo individual para destacar el valor de la convivencia real del “entonces”, y también de la inspiración vital que se extiende, por encima del tiempo, en un presente continuo ⁹¹.

Los poemas restantes de la sección constituyen, como dice Prat, “una superación optimista”: “El ser amado vive en formas propias que continúan actuando en el presente del protagonista vivo (con cuerpo), en su sentir” ⁹². El segundo soneto ha servido de pórtico a la elegía original y definitiva, y su función estructural, junto con la de “Rosa estrellada”, es decisiva en la configuración del conjunto de la sección. Ya desde los tréboles del grupo (16) nos hallamos en una fase distinta, no exenta de dolor y de nostalgia (tréboles centrales: 3, 4 y 5) pero en la que la vivencia pasada de la presencia de Germaine se trasciende y dura: “Me encumbra toda nuestra historia” ⁹³. Poemas como “Aquel instante”, “Culminación” o “Conmigo”, recogen las experiencias y el valor del pasado, que dinamizan en un presente pleno. El poeta deja hablar al héroe:

- (89) Macrí, Oreste, op. cit. “Humildad del heroísmo cotidiano en la construcción del “más allá” familiar que se da en *Cántico* y se acentúa en *Clamor* y *Homenaje*”. Pág. 359.
- (90) “El triunfo del amor sobre la muerte aparece en “Huerto de Melibea”, y se expresa con más intensidad en el soneto “Entonces”. Las imágenes de la luz y del ardor subrayan la esencialidad del amor y lo convierten en un proceso natural básico. La pasión amorosa, natural e ideal a la vez, le permite al protagonista elevarse más allá de sus limitaciones y del caos que le rodea. Así, aún en esta parte de su obra, más centrada en la desagradable realidad moderna y en la muerte, Guillén logra afirmar una visión superior, el amor es su vehículo para llegar al “acorde”. Debicki, Andrew, op. cit., págs. 115-116.
- (91) Ibidem, pág. 254. Por su parte, MacCurdy señala: “Despite the stylistic embellishments of this poems, the pronounced emphasis on *realism* between the lovers is reminiscent of the prevailing attitude in *Cántico*. Repeatedly throughout the sonnet, the poet disclaims any notions of exaggerated (and therefore unreal) romanticism by affirming the daily reality of the relationship between the partners. The concrete reality which they created through daily effort —“it was real then”— led to spiritual completion for both, symbolized here by the extended metaphors of flora and especially fire. Normally leading to fulfillment is a distinct characteristic of Guillén’s love poetry in general, and the idea is dominant in this poem despite the present circumstances of the speaker. Given the medieval derivation of the title and part of the content of *Que van a dar en la mar*, it is interesting to note that the above sonnet contains an element of courtly love. The lover is “unavailable” to the poet in any literal sense, and yet her image continues to exert a vital inspiration in the present. On the other hand the poem is very contemporary and singularly representative of Guillén in the insistence on ordinary reality that leads to universal significance”. G. Grant MacCurdy, *Jorge Guillén*, Twayne, 1982, pp. 136-137.
- (92) Prat, Ignacio, “*Aire nuestro*”..., cit. Pág. 157.
- (93) *Aire nuestro*, pág. 833.

*"Sobre el desierto confuso
De este vivir se levanta
La torre que amor dispuso
De la veleta a la planta" ⁹⁴.*

Después de la unidad elegíaca de la sección IV, la sección siguiente integra temas diversos (experiencia cotidiana, afirmación frente al paso del tiempo, integración en el cosmos, familia, sátira política, naturaleza, fauna y flora) y, al mismo tiempo, se reduce la variedad del repertorio métrico: tres series de tréboles, inicial central y final, y décimas varias (libres, clásicas, asonantes de 8 y 9 sílabas). La sección VI presenta, en igual medida que la II, una reflexión existencial ambivalente frente a la labor destructora del tiempo. En efecto, de los veinte poemas de que consta, una parte ("Cumpleaños", "La memoria quisiera", "Cualquier día": "Sobrevivir", "Mar en brega", "Por de pronto", "Figuraciones", "Hotel de ambos mundos") tratan en claroscuro el tema de la propia muerte, de la misma forma que se había planteado, por ejemplo, en el poema "Muerte a lo lejos". Otros poemas de esta sección, entre los que destacan "Ciervos sobre una pared", "Patio de San Gregorio", "La Venus de Itálica" y "Perspectivas con fuentes", contribuyen a dar al libro un tono de existencialismo positivo a través de la afirmación de la naturaleza y la supremacía de su ritmo, al que se subordina el del conjunto de los seres.

Los sonetos no tienen aquí una función estructuradora clara, aparte de su papel de distribuir los poemas en tres partes iguales. Sí hay que destacar que en ambos sonetos se recogen y se sintetizan los dos temas principales de la sección y de "Que van a dar en la mar": la consideración del paso del tiempo y de la condición precaria del recuerdo, y la lucha cotidiana por el vivir, contra todo desaliento, por el mismo valor de la vida, tema éste que se repite en otros textos de "A la altura de las circunstancias", como el soneto "Ars vivendi".

"La memoria quisiera", de larga elaboración, como muchos poemas guillenianos ⁹⁵, adopta el punto de vista colectivo, y por ello generalizador, y constituye una lucubración acerca de la dialéctica memoria-olvido, de la que muy pocos restos del pasado se salvan y permanecen, aunque sea precariamente y en los límites de lo humano:

LA MEMORIA QUISIERA..

*La memoria quisiera con sus redes
Salvarnos eso que se nos escapa,
Casi deshecho por continua zapa,
Abismo abajo, pútridas paredes.*

(94) *Aire nuestro*, pág. 841.

(95) O. Macrí, en op. cit. da las fechas de 1954 (Ronchi y Wellesley) y 1955 (Venecia).

*Todo se descompone. Tú no puedes,
Memoria infiel, guardar tras esa capa
De mendigo tus joyas, y en un mapa
De remiendos concluyen tus mercedes.*

*Algo flota, por fin, contra el olvido
Que sin cesar rehace su marea
Con su reiteración de rollo lento.*

*En la orilla se yergue un conmovido
Náufrago de alta mar. Dice, jadea,
Algo evoca su voz. Si fue, ya es cuento* ⁹⁶.

Los cuartetos avanzan con ritmo creciente intensificando la expresión de un quevedesco pesimismo. La humanización, tan característica de la metáfora en Guillén ⁹⁷, sirve de base al patetismo del soneto en este comienzo: la memoria, como un pescador con redes inútiles, no puede retener lo que la vida ha ido otorgando al hombre de más valioso, lo que se metaforiza en "sus joyas", que "se escapa/ Casi deshecho por continua zapa/ Abismo abajo, pútridas paredes". En los tercetos se particulariza, como leve pero positiva manifestación de la esperanza, el salvamento de unos pocos recuerdos de vivencias, que se humanizan también en la metáfora de "un conmovido/ náufrago de alta mar", que puede relacionarse con el poema anterior, en el que se desarrolla la evocación de la propia infancia ("Patio de San Gregorio"), cuando, "Visible, apenas, la Historia" ⁹⁸, el tiempo no existía y del "mundo noble" se podía presentir que era "¡Posible su advenimiento!".

La imagen manriqueña del mar, elemento simbólico recurrente en el libro desde su mismo título, sirve para identificar, por un lado, "muerte" con "olvido", y, por otro, para desarrollar el tema de la constante destrucción del tiempo y del olvido, "que sin cesar rehace su marea/ Con su reiteración de rollo lento". Lo mismo sucede en el siguiente soneto, como veremos.

El conjunto del léxico utilizado por Guillén en el poema hace pensar, por su variedad, que busca reflejar el caótico mar de la memoria, que va sumiendo en el abismo del olvido un cúmulo diverso de recuerdos de seres, cosas, hechos y vivencias. En efecto, a lo largo del soneto aparecen imágenes muy diversas: las redes, la zapa, el abismo, las pútridas paredes, capa de mendigo, joyas, mapa de remiendos. Es en los cuartetos donde se da esa acumulación de referencias variadas, sin más alusión al mar que la que subyace indirectamente en la metáfora de la memoria como "[pescador] — redes". Con tal variedad se alude implícitamente al abigarrado conjunto de lo

(96) *Aire nuestro*, pág. 873.

(97) Concha Zardoya, "Maremágnum: Peculiaridades estilísticas", en *Poesía española del siglo XX*, II, Gredos, 1974.

(98) "Patio de San Gregorio", *Aire nuestro*, pág. 872.

que el pasado borra de nuestra memoria. La rima juega un papel importante en la creación de estas imágenes de la diversidad: “zapa”, “capa”, “mapa”, con lo que se hace patente una vez más el uso enriquecedor del verso rimado en Guillén.

La humanización de la memoria en los cuartetos se consigue mediante el uso metafórico de “querer”, reiterado en el título y en el primer verso, en subjuntivo, y también mediante el uso, en el segundo cuarteto, de la apóstrofe. La segunda persona intensifica el efecto de humanización de la memoria, cuyo tratamiento ahora es de escepticismo y crítica: “tú no puedes”, “memoria infiel”, “capa de mendigo”.

Los tercetos cambian la dirección del poema. Se introduce directamente la imagen del mar, continuada ahora durante los seis versos con léxico abundante: “flotar”, “marea”, “orilla”, “náufrago”, “alta mar”. El primer terceto presenta ambiguamente (“algo flota”) la posibilidad de rescatar una parte de los recuerdos. El olvido se describe con una larga imagen redundante en la idea de repetición: “sin cesar”, “rehace”, “marea”, “reiteración”, “rollo lento”. Todas las palabras del terceto abundan en la idea de repetición lenta. El olvido, que, en última instancia, es negación, destrucción, ausencia, vacío, es presentado, así, en negativo, como construcción, presencia reiterada, sin fin, aumentando el efecto obsesivo. El segundo terceto desarrolla la idea primera del anterior: ese “algo” se concreta simbólicamente como un “conmovido náufrago”, imagen —veneciana— de una realidad antigua, particular pero generalizada, evocada por el espacio concreto que contempla el poeta y que, al ser rescatada, comunica una idea general y se comunica a sí misma, objetiva. De ahí los verbos de dicción, que son los únicos de los versos finales: dice, jadea, su voz evoca. No hay mayor explicitación en este soneto cuya anécdota de base se mantiene oculta, como sucede a menudo en los poemas de Jorge Guillén, explicitándose una ambigüedad simbólica verbal y temática. El primer verso de los tercetos y el último empiezan con una expresión indefinida: “Algo flota”, “Algo evoca”.

Entre “La memoria quisiera” y “Mar en brega” encontramos una serie de poemas en los que el tema de la muerte y el paso del tiempo se tratan con tono arrogante y optimismo, pese a la certeza del final humano. En “Cualquier día” el poeta expresa la imagen de la muerte irrumpiendo en la cotidianidad de un día, frente a cuya eventualidad no presenta ni resistencia ni pugna: “Todo queda tan misterioso/ Con profundidad tan remota/ Que ni aguardo como un acoso/ Tal incógnita. No hay derrota”⁹⁹. Tan sólo, como en otros textos, pena por dejar su centro propio de luz y de vida: “Lástima que se nos prohíba/ La luz desde un día cualquiera”¹⁰⁰.

Los poemas de la sección se relacionan simétricamente, en métrica y extensión aproximada, y se corresponden sobre todo los que encierran los dos sonetos. A “Cualquier día” corresponde “Sobrevivir”, el anterior a “Mar en brega”. En él Guillén vuelve a expresar la cercanía de la muerte, con mayor amargura: “No es de mi sol la luz actual/ Ni me penetran sus destellos/. A la vida le falta sal/. Voy muriéndome ya con ellos”¹⁰¹. Entre estos poemas se disponen cuatro más, temáticamente simétricos:

(99) *Aire nuestro*, pág. 874.

(100) *Ibid.*

(101) *Aire nuestro*, pág. 885.

el (9) y el (12) se centran en dos animales, uno aéreo y otro de las profundidades marinas. En "Vuelo", el poeta describe, con imágenes que trascienden la visión concreta de la gaviota, su vuelo dominando el éter luminoso y el espacio, como metáfora de la vida ¹⁰² en su manifestación más depurada: "Las alas se abandonan/ A claridad, a fondo transparente/ Por donde el vuelo, sin acción las alas,) Subsiste,/ Se entrega a su placer, a su caer,/ Se sume en su pasar,/ Puro instante de vida" ¹⁰³. "Estrella de mar" es también una contemplación trascendente del animal, cuya forma sirve al poeta para recuperar las imágenes geométricas de la perfección, metáforas también de la vida, que se elevan a la categoría de lo general: "Una oruga/ Que fuese planta ya animal o estrella/ De océanos, de cielos, de boscajes,/ Mínima estrella donde se entrelazan/ Los hilos/ De creaciones y de creaciones/ Flexibles/ En trama universal" ¹⁰⁴.

Los dos poemas centrales, más extensos, son "La Venus de Itálica" y "Perspectivas con fuentes". En el primero, sobre la reciente recuperación de la Venus, Guillén rinde homenaje a la belleza antigua, de la que es signo la estatua, y a su permanencia en el tiempo, a su transgresión de la historia, que permite una contemplación afirmativa frente al paso del tiempo. "Perspectivas con fuentes" es un canto a la naturaleza, que prevalece sobre el hombre y las obras de los hombres: esos bellos jardines de pasadas épocas ("Recinto/ Del varón victorioso/ Entre sus invenciones/ Que van creando Tierra/ Y nunca Paraíso./ Nada más este ensayo/ De concierto presente"). El jardín, en definitiva, es fugaz como la mano de sus creadores: "... su término/ Fugaz/ Con las hojas, los días, el jardín,/ Con nosotros, atónitos/ Amantes" ¹⁰⁵.

En "Mar en brega", el poeta vuelve al paso destructor del tiempo a través de la imagen del movimiento marino. El punto de partida es —de nuevo la intertextualidad— la observación simbolista del perpetuo cambio del mar ("la mer, la mer toujours recommencé") que alcanza dimensiones simbólicas con el recurso de la humanización:

MAR EN BREGA

Otra vez te contemplo, mar en brega
Sin pausa de oleaje ni de espuma,
Y otra vez tu espectáculo me abruma
Con esa valentía siempre ciega.

(102) Dice Guillén sobre el poema: "El hombre se adhiere en acto de admiración al vuelo de una gaviota, instante de pura vitalidad (Sutton Island, Maine)... El último verso concentra la intención que ha movido a la pluma: hace sentir un "instante de vida". En A.L. Geist, y R. Gibbons, *Jorge Guillén. El poeta ante su obra*. Poesía Hiperión, n.º. 30 Ed. Peralta, 1979. Págs. 55 y 57.

(103) *Aire nuestro*, pág. 875.

(104) *Aire nuestro*, pág. 884.

(105) *Aire nuestro*, pág. 883.

*Bramas, y tu sentido se me niega,
Y ya ante el horizonte se me esfuma
Tu inmensidad, y en una paz o suma
De forma no termina tu refriega.*

*Corren los años, y tu azul, tu verde
Sucesivos persisten siempre mozos
A través de su innúmera mudanza.*

*Soy yo quien con el tiempo juega y pierde,
Náufrago casi entre los alborozos
De este oleaje en que mi vida avanza*¹⁰⁶.

El barroco náufrago¹⁰⁷ no aparece hasta el último terceto, elaboración final que juega con la ventaja de los once versos descriptivos anteriores. El yo que inicia el discurso con una cláusula iterativa, como es también frecuente en Guillén, conjuga su cúmulo de experiencias anteriores con la constatación de la juventud que perdura en el mar y del gozo natural que el observador experimenta ante su espectáculo siempre renovado y siempre fiel a sí mismo. Todos los predicados referentes al mar repiten, igual que en "La memoria quisiera", pero con otro dinamismo y otro sentido, la idea de movimiento perpetuo: "mar en brega", "sin pausa de oleaje ni de espuma", "valentía siempre ciega", "bramas", "en paz o suma de forma no termina su refriega", "innúmera mudanza", "este oleaje". El discurso también se vuelve agitado, en armonía imitativa, al introducir esas "y" que, en número de seis, se distribuyen por el poema, concentrándose cuatro de ellas en los dos cuartetos. Esa descripción es rica en sensaciones visuales y auditivas: "te contemplo", "espuma", "se me esfuma", "suma de forma", "azul", "verde", "bramas".

Los cuartetos avanzan con ritmo lento (una frase cada uno) y modulan una descripción del movimiento marino que va cobrando carácter simbólico al llegar a los tercetos: ese movimiento simbólico del mar se compara a la variedad de la vida, en que el hablante se imagina como "náufrago casi". Los tercetos, sin embargo, destacan lo que permanece a pesar del movimiento: "Corren los años, y tu azul, tu verde/ Sucesivos, persisten siempre mozos/ A través de su innúmera mudanza". El verso central, "Sucesivos persisten siempre mozos" concentra el sentido positivo básico de la imagen y de la reflexión vital del poeta. En los cuartetos la fuerza del mar se impone al hablante como espectáculo ("tu espectáculo me abrumba"). El último terceto introduce la reflexión sobre el propio hablante, que da las dimensiones exactas del poema: los "alborozos de este oleaje en que mi vida avanza" limitan y reducen el dramatismo del verso 12: "Soy yo quien con el tiempo juega y pierde". La aposición "náufrago casi" también permite captar que el sentimiento de derrota es inevi-

(106) *Aire nuestro*, pág. 886.

(107) O. Macrí, op. cit., pág. 348.

table, pero menos terrible de lo que resulta para otros poetas, como el Quevedo al que se remite a menudo la intertextualidad de "Aire Nuestro":

*"Me moriré, lo se, Quevedo insoportable,
No me tiendas eléctrico tu cable.
Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido.
En suma: que me quiten lo vivido"*¹⁰⁸.

A diferencia del soneto anterior, el mar no se utiliza en "Mar en brega" como metáfora del olvido, ni sigue el simbolismo manriqueño mar-muerte, sino que se individualiza como sinécdoque de la naturaleza, en medio de la cual el hablante se siente gozoso de estar vivo. Tema reiterado en múltiples modulaciones a lo largo de toda la obra poética, la afirmación del vivir no desaparece ni en los momentos más oscuros de "Maremágnum" y, como puede verse, forma parte esencial de la médula de Clamor, reiterado periódicamente en cada sección de cada libro, con facetas distintas.

En el conjunto de "Que van a dar en la mar", los sonetos de las secciones II y VI tienen una relación estilística muy estrecha, basada en su clasicismo de fondo. "Del trascurso" y "El descaminado", enlazando con Petrarca y Góngora, y "la memoria quisiera" y "Mar en brega", con la imagen clasicista del naufrago (que se repite en "A pique"). Desde el punto de vista del vitalismo, aparecen los motivos del olvido, la muerte y la destrucción implacable del tiempo, temas centrales del libro que, junto con el amoroso que da forma a la elegía de la sección IV, se resuelven en una elaborada y profunda reafirmación de la naturaleza, el amor y el presente ("le bel aujourd'hui"), enlazando ya, en el terreno de lo individual, con la actitud afirmativa del último Cántico. El libro siguiente aborda, para una transformación semejante, los temas del mundo externo, de la sociedad y de la historia.

A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS

"A la altura de las circunstancias" reintroduce en Clamor la variedad de voces y de temas de "Maremágnum", y lo que Casaldüero llama la "agitación" del ritmo poético¹⁰⁹. Se equilibra, así, el conjunto y se da solución estética y humana a los problemas planteados en el primer libro. Si "Maremágnum" significaba la entrada en su poesía del desorden y del caos humano, en "A la altura de las circunstancias" Guillén insiste en su proyecto de asunción de la esencia humana, de estar "a la altura de las circunstancias", aceptando la vida y su elevado precio, y propone una forma personal de

(108) "Resumen", *Homenaje, Aire nuestro*, pág. 1666.

(109) "El tiempo de *Clamor* es de una gran agitación primero ("Maremágnum"). Luego el adagio se hace apasionado ("Que van a dar en la mar") y, por último, se sale del ritmo elegíaco y nostálgico para volver a la agitación primera, tratando de no naufragar". J. Casaldüero, "La voz del poeta. *Aire nuestro*", en "Cántico", de Jorge Guillén, y "Aire nuestro", cit. Pág. 253.

salvación ¹¹⁰ que consiste en “ser varón generoso”, estar, ser, respirar, integrarse en la naturaleza. En los dos primeros libros de Clamor Guillén analiza su propia realidad vital y la realidad histórica y social, con un espíritu y una actitud que son las del hombre ingenuo de *Cántico*, lo que provoca un choque brutal con esa realidad propia y ajena, el asombro, el dolor, la denuncia, la sátira y la consideración existencialista de la vida. En el tercer libro nos encontramos, como superación provisional de la crisis, con la insistencia en la “altura humana”, como señala Debicki ¹¹¹. El poeta reconstruye principios auténticos e historia auténtica, ampliando, por lo tanto, los márgenes del universo de *Cántico*, no en extensión, sino en profundidad humana. Cada individuo puede a partir de entonces tener cabida en ese mundo como parte integrante de la naturaleza y, como dice MacCurdy, debe aceptar y cultivar la relación existencial con el mundo ¹¹².

Quando Guillén comentaba el libro, todavía inédito ¹¹³, sus intenciones estaban muy claramente establecidas: “*Es signo de una posición muy afirmativa, y debe entenderse como una especie de imperativo ético. Hay que estar “a la altura de las circunstancias”. No es posible abandonarse al apocalipsis, al derrotismo, a una final anulación. La vida, la continuidad de la vida tiene que afirmarse a través de todas esas experiencias y dificultades. Por eso, aquí, en este libro, se presenta más bien la condición general del hombre, porque la realización del hombre es la meta a la que todos nuestros esfuerzos deben tender. Nosotros no somos más que una tentativa hacia una plenitud propiamente humana. No se propone aquí ninguna otra trascendencia. El horizonte de esta poesía antes y ahora es un modesto horizonte siempre terrestre y siempre humano*”.

Ese valor ético primordial lo advertimos en la variedad de temas del libro: personajes y seres diversos, vivencias, paisajes, obras humanas, referencias a textos clásicos, etc. El poeta los utiliza como materiales básicos para la reconstrucción de su mundo poético y humanista. Ese es, además, el mensaje de los dos impresionantes poemas extensos del libro. “Dimisión de Sancho”, que constituye la sección II, y “Las tentaciones de Antonio”, que constituye la IV. En el primero, Guillén propone como apólogo de la autenticidad que restaura el *orden* moral, la cervantina dimisión de Sancho como gobernador:

 (110) P. Darmangeat, “Jorge Guillén ante el tiempo de historia”, cit.

(111) “Si bien “Maremágnum” representa los sufrimientos del hombre de nuestra época, “Que van a dar en la mar” destaca el terror del tiempo y de la muerte en conflicto con las fuerzas positivas del amor y de la vida. “A la altura de las circunstancias” recoge lo anterior y ante ello desarrolla el anhelo del hombre en afirmar su valor y dignidad... Ofrece una solución a muchas de las tensiones de “Maremágnum”: el don artístico y creador del hombre surge ahora como una de las cualidades que le permiten ampliar los confines de la vida. Al nombrar y poetizar la realidad, el ser humano trasciende el animalismo”. A. Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, cit. Pág. 32.

(112) “Also in *To Rise to the Occasion*, Guillén begins to return to the salient idea of *Cántico* that each individual is an integral part of nature, and should accept and cultivate an existential relationship with the outside world”. MacCurdy, *Jorge Guillén*, cit. Pág. 143.

(113) Couffon, Cl., *Dos encuentros...* cit. Pág. 27.

"El universo entonces,
 O la divinidad,
 Traza en torno el gran círculo perenne.
 Conmoverdor instante.
 La criatura acepta:
 Humilde criatura.
 Maravilla rarísima
 De la humildad. ¡Oh Sancho!"¹¹⁴.

"Las tentaciones de Antonio", por otra parte, reinterpretan la biografía del varón ejemplar, colocándose lo humano a igual distancia de las tentaciones de lo animal y de la "desencarnación", como señala Ivask¹¹⁵.

... resumen de una tentativa
 No acabada jamás: el casi logro
 De esa persona que ese bulto anuncia.
 La vocación no alude a descarríos
 Diabólicos ni angélicos, Antonio
 Sueña a diario con su fin: el hombre"¹¹⁶.

Como libro abierto a la realidad histórica, "A la altura de las circunstancias" no plantea la afirmación esencialmente ética del hombre mirando sólo hacia el pasado y utilizando tópicos culturales, sino que además se abre, como se abría "Maremágnum", a la realidad presente, de la que aporta, además de referencias negativas (la amenaza atómica, el desorden social, el asesinato político, su propio alejamiento de la patria), observaciones concretas de las que se concluye una y otra vez la afirmación existencial y el deseo de llegar a ser más hombre: la afirmación de la lengua española y de la patria en "Despertar español" ("Queremos un paisaje con historia"¹¹⁷); la naturaleza observada y meditada en "Forma en torno", "Los iris"; referencias familiares en "Más creación"; la afirmación humana de Anna Franck; el diálogo con el lector en "Nada más", etc.¹¹⁸.

La simetría en la distribución de los sonetos, como hemos visto, se mantiene en los cuatro de este libro, y se relaciona con la disposición de los cuatro de "Mare-

 (114) *Aire nuestro*, pág. 997.

(115) Ivar Ivask, "A la altura de las circunstancias", *Books Abroad*, 38, 3, 1963. Pág. 296: "For Guillén both are temptations to abandon the complex fate of being intensely man, neither angel or beast (to quote Pascal)".

(116) *Aire nuestro*, pág. 1037.

(117) *Aire nuestro*, pág. 927.

(118) "En esta última fase del tercer libro de *Clamor*, si los positivos emergen más límpidos y puros de la polémica con los negativos, el tono, digamos, moral-sentimental es el mismo del último *Cántico*, del límite y de la humildad, acrecentado, casi pleno, en figuras reales y perennes". Macrí, op. cit., pág. 400.

mágnum”, cerrando armónicamente *Clamor*. La sección I se abre y cierra con sonetos, como en la sección V de “*Maremágnum*”. El primero, “*A pique*”, introduce cierto apartamiento de la forma regular de los demás sonetos de *Clamor* y de *Cántico*¹¹⁹, al rimar los tercetos con palabras agudas y esdrújulas. El alcance del fenómeno no excede a la adecuación de forma expresiva y contenido. En este aspecto cabe interpretar también la patente hipermetría que abunda en los cuartetos y reproduce el movimiento desordenado del naufragio que se describe:

A PIQUE

*Ratas son, ratas del perdido barco,
Todavía vivientes en deshechos
Mástiles y tablones. Ya los pechos
De la tripulación no son el arco*

*Que flecha impulsos hacia el día (Zarco
Fue también con la espuma por los techos
Del Tiépolo estival). ¡Ya tan estrechos
Los alientos que otorga aquel gran marco!*

*Contra las ratas más y más el agua
Lanza sus rabias, su oleaje indómito.
Amanece entre blancos de terror*

*La luz de un mal que tanta muerte fragua:
Ratas a un sol de cólera y de vómito.
¡Ay, ni clamar podrán a su Señor!¹²⁰.*

La ambigüedad del poema ha llevado a un crítico de la categoría de Macrí a establecer una interpretación simbolista, relacionada con la poesía de Rimbaud, que se opone a la lectura que le explicaba el poeta en una carta: “*Las ratas son ratas, no hombres. Es tragedia objetiva. No hay desesperación, ni propia ni aprendida en Rimbaud*”¹²¹, decía Guillén. Macrí, por su parte, veía el poema como la persistencia de sensaciones angustiadas y pensamientos sombríos de “*Que van a dar en la mar*”: “*Figuras de tal repulsión y deshecho son las ratas del barco roto en el soneto “A pique”, animales solos, sin punto de comparación, como en un soneto manierista de Rioja, posibles hombres-ratas, porque ni siquiera pueden “clamar.. a su señor” en el amanecer espectral. Estamos a nivel cero del negativo objetivo y total que se debe superar en “A la altura de las circunstancias”; es evidente la lección de Rimbaud*”.

(119) Sólo tres sonetos de *Cántico* contienen rimas agudas, y los tres en dos versos de los tercetos: “*El bienaventurado*”, “*La noche de más luna*” y “*Sueño abajo*”.

(120) *Aire nuestro*, pág. 922.

(121) “(De una carta del poeta). No estoy conforme”, O. Macrí, op. cit., pág. 383.

El texto, con todo, está escrito y es el mismo quien nos limita a la hora de cualquier interpretación. El poeta es todo lo explícito que desea serlo, y sólo comunica aquellos datos referentes a la composición de sus poemas (lugares, fechas, nombres) cuando la comprensión del texto lo exige para una lectura correcta. Las limitaciones de este soneto son lo bastante explícitas, a mi entender, para no permitir un lectura simbolista en última instancia. En primer lugar, en la descripción realista del poema, las ratas se distinguen de los hombres ("los pechos de la tripulación"), creando así una diferencia de género. Además, en la descripción del barco naufragado se presentan estos dos elementos en oposición: los "pechos de la tripulación", que ya no son "el arco/ Que flecha impulsos hacia el día", es decir, desaparecidos, muertos, y las ratas, "todavía vivientes en deshechos/ Mástiles y tablones". En tercer lugar, hay que destacar la reflexión o comentario que sucede, entre paréntesis, a la tan esquemática descripción: la referencia a la pintura ("techos", "Tiépolo estival", "marco") que sucede a una descripción sumaria como la del primer cuarteto. A la imagen que abre el soneto, Guillén añade una alusión a un techo pintado. No hay en el catálogo de obras de Tiépolo ninguna con el motivo de las ratas. El "Naufragio de San Saturio", único del pintor, es de tema distinto y dominan la escena dos ángeles simbólicos. Las alusiones de todo el segundo cuarteto hacen dudar acerca de si hay una obra artística concreta en esa referencia. Sin embargo, la ausencia de información deja la alusión en mero elemento cultural que separa dos escenas básicas. La primera es estática, como observada en una pintura. Contrastando con el estatismo de lo descrito, la descripción es tan dinámica que fuerza los límites de los versos con encabalgamientos continuos. Su lectura, pues, debe ajustarse —lo hemos visto en "Europa", "Mediterráneo", "Vida entera", "Del trascurso", "El descaminado" y lo hemos de ver en "Castillo de Elsinor"— a la inmediata alusión, distanciadora, a un continuum cultural, ante el que se sitúa Guillén como espectador y comentarista, y como creador. Es la actitud que otras veces se manifiesta en citas y epígrafes y que, a partir de Homenaje, da lugar a los poemas "al margen" y a las "variaciones". Así, nos vemos obligados por el texto, que con sus desajustes imita una estética concreta, a ver la escena como lo que Guillén describe: "tragedia objetiva".

En los tercetos el cuadro estático cobra vida. Las ratas siguen aferradas a flotantes mástiles y tablones, y el agua, la "espuma", "lanza sus rabias y su oleaje indómito contra los animales". Inicialmente el poeta adopta su perspectiva, y desde ella ve el amanecer terrible que "fragua" tanta muerte. En los dos versos finales recobra su altura y su ángulo de visión y resuelve el poema con una frase exclamativa que le acerca de pronto, solidario en el dolor: "¡Ay, ni clamar podrán a su señor!". Como señala Casaldueiro, "*Menos el dolor, la injusticia, el sufrimiento, todo es impersonal*"¹²².

En muchos de sus poemas de la fauna Guillén objetiviza los animales y los describe resaltando sus caracteres más habituales y característicos, y pocas veces dejan de ser ellos mismos. Las ratas son las mismas ratas verdaderas del soneto que cierra

 (122) J. Casaldueiro, "La voz del poeta. Aire nuestro", en "Cántico", de Jorge Guillén y "Aire nuestro", cit. Pág. 259.

la sección, "Castillo de Elsinor" ¹²³. Destaca la repetición de la palabra "rata", cuatro veces en "A pique" y tres en éste. La presencia real de las ratas se hace patente con la repetición simple del nombre:

CASTILLO DE ELSINOR
(INSOMNIO)

*Yo no veía ningún alma en pena
Vagar ante los muros del castillo.
De pronto percibí desliz de brillo:
Rata alumbrada se asoció a mi escena.*

*La luna prefería cierta almena,
Y un rayo era ya el dedo en el anillo
Del amor tan audaz y tan sencillo
Que a un oro del futuro se encadena.*

*Sin historia la rata, primitiva,
Me condujo a un pasado con sus duendes,
Sus príncipes errantes sin consuelo.*

*Y la rata cruzó por luz de arriba,
De tragedia, de rey. Tú sí me entiendes,
Luna. Todo convive en mí desvelo ¹²⁴.*

El poeta nos orienta hacia la lectura adecuada: "Recuerdos de Italia y de Hamlet se funden en este insomnio. Aquel castillo —italiano, danés—, hacía pensar en historias elevadas, en el amor. El rayo de luna sobre una almena era como el anillo amoroso. Y de repente —otro recuerdo— aparecía una rata. Y de esa oposición nace el sentido del poema. Todo va junto: los "príncipes errantes sin consuelo", la "luz de arriba" con tragedia, con rey. "Y la rata cruzó por luz de arriba". En el insomnio, en la conciencia despierta de ofrecer todo a la vez y su contraste" ¹²⁵. El autor ha organizado ese contraste y esa síntesis, casi surrealista, en tres planos temporales: un pasado en el que el protagonista visita el castillo, un pasado anterior, cultural, que se evoca en una experiencia realista con rata incluida, y que es el de una historia de amor, central en el soneto (vv. 5-8), expresada en un presente intemporal, generalizado, por lo tanto. En tercer lugar un tiempo cercano a la escritura, también en pasado, en el cual el hablante, evocando la escena, apostrofa a la luna, a la misma luna de los distintos pa-

(123) "La primera parte de "A la altura de las circunstancias" está circundada de ratas, las del barco que se va a pique y la rata de la pesadilla del insomne, nuevo Hamlet que ve su fantasma". *Ibid.*

(124) *Aire nuestro*, pág. 963.

(125) A.L. Geist y R. Gibbons, *Jorge Guillén. El poeta ante su obra*, cit. Pág. 37.

sados: la que iluminó un fantasma en Hamlet, cultural, la que iluminó una almena en el recuerdo del hablante, iluminando también el paso de la rata, y la que se contempla en el tiempo del insomnio.

Como en algunos poemas anteriores, la experiencia personal genera el motivo poético, aliado desde el inicio con la referencia cultural, clasicista, trágica, pero que el hablante presenta con un distanciamiento que es esencial en el poema. La emoción poética estriba en el contraste, como dice Guillén, pero también en la reflexión propiciada por el desvelo. El insomne es, en última instancia, el objeto de su propia reflexión, como reflujo de una evocación objetiva, tal como sucede en mucha de la poesía culturalista posterior a Guillén, desde Guillermo Carnero a Luis Antonio de Villena. No hay nostalgia en la evocación del pasado "con sus duendes, sus príncipes errantes sin consueño", y sí hay delectación esteticista, casi modernista, en la elaboración de unas imágenes que, como en el soneto anterior, pretenden recuperar el equilibrio humanista —cultural, en este caso— más que elevarse a la generalización: aquí sería demasiada distancia, desde una vivencia personal no muy explícita y de duermevela.

Entre ambos sonetos hay una relación muy estrecha: ambos plantean una cierta "tragedia objetiva", descrita, una, y sugerida la segunda, que no es la del hablante, sino cultural, pasada, que mueve levemente la sensibilidad desde una actitud clasicista más que clásica, en poemas que son, en el fondo, metapoéticos: lo que plantea Guillén en ambos, como en "Pietà", "Ardiente" o "Forma en torno" es reunir una diversidad de referencias al mundo de la cultura clásica y clasicista (Grecia, Miguel Ángel, Tiepolo, Shakespeare) que sirve a su vez de metáfora (o sinécdoque) de la riqueza y variedad del mundo histórico positivo, el mundo de Cántico temporalizado. Es, como decía al principio, la búsqueda de un molde y un marco clasicista que en este caso coopera en la salida a la luz del universo mental guilleniano, ensombrecido considerablemente a lo largo de la segunda serie.

Ocurre algo parecido con los sonetos de la sección V: "Ars vivendi" se titula, con un latinismo, el primero, que lleva como epígrafe un famoso verso de Quevedo: "Presentes sucesiones de difunto(s)". El segundo y último, "Hombre volador", remite parcialmente al mito clásico de Icaro y alude a Cristóbal Colón en el centro del soneto, como sucede con otras alusiones en muchos de los poemas anteriores.

La última parte de "A la altura de las circunstancias", tras la afirmación humanista de la parte IV ("Las tentaciones de Antonio"), recoge una serie de poemas en los que se concentran los aspectos afirmativos del voluntarismo humanista y vitalista de Guillén al culminar el Tiempo de historia. Afirmación difícil, en ocasiones, pero siempre firme. Incluso en los poemas en que el mundo del hombre aparece dominado por la brutalidad y el miedo a la destrucción, la voz del poeta se alza en profesión de fe ("*Creo en la voluntad/ De este planeta humano*") y de esperanza ("*Gloria la bestia convertida en hombre./ Entre apuros y angustias/ Candidato a lo humano*"¹²⁶). La naturaleza, la vida cotidiana, la lectura de la poesía ("Como tú, lector"), la mirada hacia arriba, hacia las estrellas, más allá del alcance de los hombres. Todo

(126) "Historia extraordinaria", *Aire nuestro*, págs. 1042-3.

esto esfuerza la comunicación de un sentimiento de esperanza en el hombre y de un mensaje ético hacia la autenticidad.

"Ars vivendi" es un soneto de reflexión sobre la propia edad, el presente y el futuro. "Hombre volador", una apuesta por el ansia de infinito del hombre, a pesar de sus límites mortales. A propósito del primero parece oportuno citar unas palabras de Guillén referentes a un soneto anterior, "Del trascurso": "*Llegamos al tema del tiempo. (...) Clamor, segunda serie de Aire nuestro, lleva como subtítulo Tiempo de historia. Tiempo con fechas, historia colectiva y pública. Hay también un tiempo privado, sin fechas, íntimo... Un soneto de Cántico se titula "Muerte a lo lejos". Después se tiene más conciencia de "cómo se viene la muerte/ tan callando". Pero más se confunde la vida con la muerte. Por de pronto la vida constituye un valor en la tierra. Y sin cesar el tiempo... Habrá siempre vida mientras haya vitalidad*"¹²⁷. La línea que une la reflexión guilleniana sobre la propia vida se extiende por todo Aire nuestro de Cántico a Final animada por esa misma vitalidad. La diferencia entre "Muerte a lo lejos" y los restantes poemas de tema semejante estriba tan sólo en la distancia temporal con que se percibe el acontecimiento, pero no en la actitud hacia éste ni en el programa horaciano de "carpe diem". En los sonetos de Clamor advertimos la misma vitalista afirmación del presente al que se aferra el protagonista de esta poesía con toda la fuerza de sentirse vivo. En "Del trascurso" observábamos la disposición temporal pasado-presente-futuro-presente. En "Ars vivendi" el tema único es la perspectiva desde el presente:

ARS VIVENDI

Presentes sucesiones de difuntos.

QUEVEDO

*Pasa el tiempo y suspiro porque paso,
Aunque yo quede en mí, que sabe y cuenta,
Y no con el reloj, su marcha lenta
—Nunca es la mía— bajo el cielo raso.*

*Calculo, sé, suspiro —no soy caso
De excepción— y a esta altura, los setenta,
Mi afán del día no se desalienta,
A pesar de ser frágil lo que amaso.*

*Ay, Dios mío, me sé mortal de veras.
Pero mortalidad no es el instante
Que al fin me privará de mi corriente.*

(127) A.L. Geist y R. Gibbons, *Jorge Guillén*, Cít., págs. 90 y 92.

*Estas horas no son las postrimeras,
Y mientras haya vida por delante,
Serán mis sucesiones de viviente*¹²⁸.

El gran dinamismo de este texto lo consiguen las dieciocho formas verbales de que consta y la aliteración permanente de los sonidos (s) y (n), presentes, además, en todas las rimas. De la misma manera que una imagen de la naturaleza, una referencia clásica o una palabra sirven al poeta de motivo de elaboración formal, en este texto la aliteración sirve de base a la armonía de la expresión y de adorno a la exposición vitalista de un programa vital reiterado por el poeta en modulaciones muy diferentes a lo largo de toda su obra. La densidad de formas verbales, por otra parte, imita la expresión del soneto de Quevedo aludido —que juega con los tiempos de “ser”, con efecto menos dinámico—, invierte el sentido de ese juego de tiempos y lo transforma en una variada expresión de la vida y de su voluntad de vida pese a la inexorable ley de la naturaleza.

Los verbos se refieren, en su mayor parte, a acciones relacionadas con la respuesta a la idea de la propia muerte: calcular el tiempo y suspirar son dos inevitables consecuencias de ser humano (“No soy caso de excepción”, pero el voluntarismo es el resultado del concepto de la vida (“Mi afán del día no se desalienta/ A pesar de ser frágil lo que amaso”). Con esa afirmación se cierran los cuartetos. La segunda parte del poema recorre un camino semejante: se inicia con una expresión de tristeza y de miedo (“Ay, Dios mío, me sé mortal de veras”) para luego formular una de sus más rotundas afirmaciones vitalistas: “Mortalidad no es el instante/ Que al fin me privará de mi corriente”, que dan lugar al enunciado —¡todavía!— de un proyecto vital basado —unidad de contenido y expresión— en una antífrasis de Quevedo: “*Mientras haya vida por delante/ Serán mis sucesiones de viviente*”. Con ese final a la altura del poeta barroco, el soneto formula y da respuesta cumplida a las vacilaciones sobre la propia muerte enunciadas —ya con alternativa, como “Del trascurso”— en la segunda parte de *Clamor*.

En “Hombre volador”, que cierra la serie de sonetos de *Clamor*, no se desarrolla exactamente la estructura del mito de Icaro, sino que, dentro de su paradigma, se concreta en la plasmación de la aventura magnífica y sobrecogedora, siempre fuera del alcance humano de lanzarse al espacio para conquistar nuevos mundos. Lo que Guillén recrea aquí es el impulso; no le interesan en este texto las posibles lecturas políticas de la conquista del espacio, como tampoco las mismas connotaciones en la imagen del descubrimiento de América. Se centra, únicamente, en el valor positivo del impulso humano hacia la interminable aventura del cosmos e, inevitablemente, en las humanas limitaciones del tiempo y el espacio.

(128) *Aire nuestro*, pág. 1048.

HOMBRE VOLADOR

*Américas aguardan todavía
Resplandecientes vírgenes ignotas,
O nada más para los ojos gotas
De un trémulo rocío en una umbría,*

*Ya inhumano el espacio —la alegría
De no siempre sentirse tan remotas
De alguno, de un Colón, por fin no idiotas
Ante la mente que a su luz se alía.*

*El hombre por el cosmos se aventura,
Supera con su espíritu el espanto
De tanta inmensidad jamás hallada,*

*Y hasta cree salir de la clausura
De sus postreros límites. ¡Y cuánto
Mundo a ciegas, sin luz de tal mirada! ¹²⁹.*

Desde el mismo título el poema escenifica una ensoñación aérea del deseo ascendente de los impulsos humanos. Guillén proyecta su mitología poética en este destino luminoso del héroe humano, arquetipo del creador y, por inclusión, del artista. No hay freno a la expansión siempre ávida del héroe guilleniano que en este poema trasciende la limitación terrestre habitual del poblador de la naturaleza armónica y compacta en su variedad vital.

La inspiración poética es ya en sí misma impulso y el lenguaje del poema busca la forma expresiva que le es más naturalmente propia, inserto como se halla en el sistema cultural del occidente. La metáfora americana, sin actualización y plural amplifica la resonancia del mito proyectado hacia el universo. El estilo clasicista se concreta en un léxico culto —“ignotas”— que hace alardes de sentido etimológico en el concepto “idiotas”, privadas, ajenas, desconocidas estrellas. Reordenamiento sintáctico en función de este lenguaje del soneto, con la inclusión de una larga digresión de cuatro versos, amplificando la metáfora primera. Cada línea poética de esa acotación es una faceta estimativa del misterio lejano de las luces nocturnas en el cielo: “resplandecientes vírgenes ignotas”, “para los ojos gotas/ De un trémulo rocío en una umbría, // Ya inhumano el espacio”. Cada concepto es una imagen, ya sensorial, ya abstracta e intelectual, que resume la enorme problemática del observador más ingenuo de la noche estrellada.

La sugestión de tantas incitaciones léxicas aumenta si entendemos el poema

(129) *Aire nuestro*, pág. 1071.

como celebración de la partida real hacia esos mundos, evocada desde el principio —“Américas”, “un Colón”— implícitamente. De la misma manera que el horror atómico encuentra su formulación en imágenes expresionistas y lenguaje vulgar y terrible, la aventura ya empezada por los hombres contemporáneos empuja al poeta hacia la expresión más depurada y clásica. Y la servidumbre de ese clasicismo es la advertencia velada de la clepsidra: la potencia del impulso es rebeldía cegadora, como en Icaro, y no hay límites postreros que detengan la transgresión heroica. Si en la primera parte del soneto lo esencial es el elaborado homenaje al misterio estelar, hacia el que cualquier intento es ya magnífica aventura, en los tercetos el poeta serena el discurso y lo encamina, con mayor dinamismo, por la vía de la reflexión realista. Los límites humanos, sin embargo, no frenan la arriesgada tentativa del espíritu, como explicita el terceto primero. La reflexión exclamativa final identifica más aún al poeta con su mito a la vez que multiplica la inmensidad interminable de nuevas metas del ansia humana, ni siquiera columbradas todavía.

La resonancia del soneto es ya, de nuevo, la del espíritu de Cántico, que se desarrolla en los últimos textos de esta sección final de *Clamor*, entre los que destaca el último, “Clamor estrellado”, donde, enlazando con “Hombre volador”, el poeta amplifica de una manera más realista la relación tierra-cosmos, proyectando hacia éste último la esperanza telúrica. Se contraponen la oscuridad poblada de seres sobre la tierra, alejada, como en “Sueño común”, por unas horas, del desorden, el mal y la injusticia (“La luz se retrae y la batahola se refugia atenuándose en la menor realidad de lo oscuro, que ampara a todos, amantes, dolientes, esforzados en plenitud en crisis, en espera”), a la oscuridad inmensa y silenciosa del cosmos poblado de mundos inabarcables para el hombre, en una distanciada imagen que permite, luego, la reafirmación del ser humano integral: “Arriba, las luces tan remotas no saben del hombre que las contempla confortado por la paz en que se resuelven esos procesos violentísimos, esas llamas de creación”¹³⁰.

Al organizar *Clamor* en sus tres entregas sucesivas Guillén dispuso estos catorce sonetos en una perfecta estructura formal, muy importante para el sentido de la arquitectura del conjunto. Tras el análisis de los principales aspectos de cada uno de los sonetos se hace patente su identidad formal y temática, tanto por la idéntica fórmula estrófica adoptada en todos ellos como por su sentido constante de reafirmación de los valores vitales del individuo y de su consiguiente integración en un mundo bien hecho y capaz de albergarle en plenitud y en armonía.

No son, sin duda, los sonetos los únicos que sirven a este propósito en el libro puesto que bastantes poemas —de los que se han citado aquí algunas muestras— manifiestan distintos matices de esa misma significación. Pero es indudable también que la exigente estructura cerrada del soneto, el significado clasicista de su uso para el lector contemporáneo, que se refuerza con las alusiones y citas clásicas, y la aparición simétrica, sucesiva en la lectura, de unas mismas formas con unos contenidos semejantes, les otorgan relevancia única para cumplir este cometido y esta función en *Clamor*,

(130) *Aire nuestro*, pág. 1079.

ayudados, diversamente según los casos, por los demás poemas. Esto es particularmente importante en el caso de "Maremágnum", donde la afirmación vital y cultural de "Europa", "Mediterráneo", "Vida entera" e, incluso, de "Sueño común", crea un fuerte contraste con los demás textos, de tonos sombríos, formas anisométricas predominantes, distancia del hablante y temática negativa. En los dos libros siguientes se advierte una tendencia progresiva a recuperar los puntos de vista, tonos y temas de *Cántico*, enriquecidos ahora, y es menor por ello el contraste de los sonetos, cuya misión era la misma desde el principio del *Tiempo de Historia*: mantener en lo posible la perspectiva y el ideal poético que se expresaban jubilosamente en *Cántico*, del cual son ellos, sobre todo, esa parte que Guillén decía que había puesto en *Clamor*.

La perspectiva de *Cántico*, además, se enriquece en estos textos y es tan representativa de las búsquedas estéticas —en su sentido más profundo— del autor, que los libros siguientes, de *Homenaje a Final*, no las abandonan en ningún momento, y textos como "Guirnalda civil" y el resto de las "Sátiras" de *Y otros poemas* o los de "Dramatis personae" y "Tiempo de espera", de *Final* son dialécticas presencias de lo histórico que potencian, como en *Clamor*, la alternativa vital que Guillén ofrece al lector.

El enriquecimiento a que me refiero es "interno" y "externo". El que llamo "interno" corresponde a la adopción definitiva de un sentido histórico y humanista por parte del hablante, sin renunciar en absoluto los objetivos de *Cántico*, enaltecedores de una realidad global, y a la consiguiente elaboración de propuestas éticas. El enriquecimiento "externo" lo representa la presencia cada vez mayor y más asumida —más crítica también— de la tradición cultural, muy patente en *Homenaje* y que obra, dialécticamente, en sentido inverso al histórico, esto es, ofreciendo al poeta motivo de reflexión y de creación poética en unas dimensiones sólo culturales —no historicistas—, de la misma manera que la naturaleza permite seguir siendo admirada y cantada "fuera", o al menos no necesariamente "dentro", de la Historia. Esto es patente, además, en todos los libros restantes¹³¹.

Esas nuevas dimensiones, en ambos sentidos, se aprecian en los textos analizados aquí: su actitud vitalista es exponente y producto de una ética en elaboración, y se integra en una tradición clásica. Ambos aspectos se suceden soneto a soneto, encontrando su contrapunto y su realce en los otros poemas, en los que se conjugan distintas perspectivas y temas. Podría decirse, pues, que una de las principales bases de la poesía posterior y, en particular, de todo *Homenaje*, son los sonetos de *Clamor*.

(131) Resulta muy sugestivo pensar en la relación, que tal vez sea más que casual, entre esa visión de la cultura al margen de la diacronía que aparece en Guillén y que teorizó años antes otro gran poeta, T.S. Eliot. Vid. *Lenguaje y poesía*, de J. Guillén, Alianza Ed., 1969 (2ª. ed. castellana).

LA POESIA DE TOMÁS MORALES

Jaime Siles

(Universidad de La Laguna/ Instituto Español de Cultura en Viena)



He titulado mi conferencia "La poesía de Tomás Morales". Y lo he hecho así —del más general y genérico de los modos— por dos razones: a) una, porque lo que hoy conmemoramos aquí es una obra, unida por el espacio de su textualidad, ordenada, y de una sistematización orgánica perfecta; b) otra, porque, a lo largo de esta exposición, irán apareciendo aquí y allá, dispersos y acaso no del todo explicados, una serie de puntos sugerentes, cada uno de los cuales define —creo— un aspecto de esa ordenada textualidad, sin que ninguno de ellos, por sí solo, llegue a caracterizarla o definirla por completo. Por eso, he preferido un enunciado genérico a un título específico, que, de tenerlo, no sería otro —guardénme ustedes el secreto— que el de "Tomás Morales, poeta posmodernista" o —si lo prefieren— "poeta de la premodernidad". Sin embargo —y aunque mis palabras de hoy apuntarán, inevitablemente, hacia dicho sentido— hay algo, en ello o en mí, que se me resiste, que se me rebela y que me impide dar a mi conferencia otro título que no sea el del objeto mismo sobre el que debo hablar. Ese objeto —todos ustedes lo saben y, por eso, supongo, están aquí— es una *obra*. Y una *obra* es el conjunto de signos, de elementos, de mundos, que se nos presentan objetivados bajo forma de totalidad. Y sucede que esa totalidad no puede dividirse, sino disfrutarse. Y no puede disfrutarse sin comprenderse. De modo que lo que voy a intentar hacer aquí no es sino eso: comprender una obra, invitándoles a ustedes a que me acompañen en este hermenéutico disfrutar, en este ir y venir por ese espacio en blanco que queda entre los versos y que, como los versos mismos, constituye la razón de ser de su totalidad. En ella, yo no voy a ver —como quería Ortega¹— al *hombre* Tomás Morales, que está detrás. No: voy a ceñirme —y a ceñirme sólo— a la obra que tengo delante: a lo que me dice y a lo que me da, y, sobre todo, a lo que me pregunta. Y lo que me pregunta es doble: me afecta como crítico y como creador, y en torno a esa doble pregunta articularé —y eso será la conferencia— mi respuesta.

(*) Conferencia pronunciada el día 15 de octubre de 1984 en el Instituto *Tomás Morales* de Las Palmas de Gran Canaria.

(1) Cf. J. Ortega y Gasset, *Epistolario*, Madrid, 1974, pág. 112.

La obra de Tomás Morales participa de todos, casi todos o algunos, de los rasgos de la denominada *poética modernista*. Pero su participación es, por entero, *singular*. Y este *modo de ser singular* es el primer punto que, como crítico, me interesa. Y me interesa, porque el Modernismo es un movimiento que todavía está por analizar. No es que no haya trabajos, estudios y monografías abundantes. No: todo eso lo hay. Pero lo que falta es un consenso sobre lo que constituye su *historicidad*. Por tal entiendo un *espacio histórico* que —si no determina, sí limita— el *espacio textual*. Y el Modernismo —como, por lo demás, todo movimiento— no es un bloque compacto: tiene su génesis, su paradigma, su desarrollo y su posteridad, que, a veces, es más importante que el movimiento mismo —por lo que genera y por aquello a lo que da lugar. En cierto modo, sucede en él lo mismo que en una lengua: que “funciona sincrónicamente”, pero “se constituye diacrónicamente”. Y su constituirse se realiza en vista de su funcionar ².

El Modernismo —como expuso Juan Ramón Jiménez, en una entrevista publicada, en *La Voz*, el 18 de marzo de 1935 ³ — “no es cosa de escuela, ni de forma, sino de actitud”: “es —dice— un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”. Y algo muy similar repite, en 1943, Diez-Canedo ⁴, para quien el Modernismo es “más que una escuela: es una época”. Y eso mismo aparece ya, en un artículo, de José Nogales, anterior —según Martínez Cachero ⁵— a 1907, y en el que leemos lo siguiente: “El modernismo no es escuela: es ambiente, es manifestación de algo vivo y vibrante, tan propio a nuestra edad como el corazón a nuestro cuerpo”. Todo lo cual se traduce —como observa Gimferrer ⁶— en una *experiencia del lenguaje*. Ahora bien, el lenguaje con que se pronuncia es la consecuencia lógica del cambio con que se produce. Porque, en el Modernismo, hay —como decía Juan Ramón ⁷— “muchas variantes”, “mucho diversidad”. No hay, pues, un Modernismo *uno*, sino *varios*. Y una de esas variantes es, precisamente, la *variante insular*. De modo que una de las cosas que la obra de Tomás Morales nos plantea es la de *en qué consiste* esa variedad, la de hasta qué punto supone una desviación del paradigma modernista, y la de hasta qué grado puede hablarse, en sentido estricto, de un *modernismo literario insular*.

La cuestión —ya lo ven ustedes— es muy amplia. Nos remite —¿y qué razonamiento que lo sea, no?— a todo un conjunto de entrecruzadas reflexiones, en las que corremos el riesgo de perdernos, pero de las que tenemos necesariamente que salir.

-
- (2) Cf. E. Coseriu, *Sincronía, Diacronía e Historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, 1973 ², pág. 273.
- (3) Cito por R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, 1971, pp. 31 ss. y A. del Río, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, 1972, pp. 137 ss.
- (4) E. Diez-Canedo, “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España”, *El Hijo Pródigo* (Diciembre 1943), pp. 145-151, recogido apud *El Modernismo*, edición de Lily Litvak, Madrid, 1981, pág. 215.
- (5) Cf. R. Gullón, op. cit., pág. 27, nota 1.
- (6) P. Gimferrer, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, 1969, pág. 10.
- (7) Cf. A. del Río, op. cit., pág. 142.

Y no salir sin más: salir airosos, porque, en esa entrecruzada reflexión, la obra que estudiamos se nos iluminará, será ella misma, y podremos mirarla como lo que es: una singular totalidad, que contribuye a comprender mejor esa diversa unidad de significación, que es el modernismo, y que difícilmente puede entenderse sin considerar, inscrito en ella y con perfil muy propio, esa variante que constituye y es su versión insular. Ahora bien, esa versión insular del modernismo —que no sólo es poética, sino también, y de modo muy significativo, plástica y pictórica y hasta *cultural*— distiende los márgenes mismos del movimiento modernista, introduciendo, en ellos, tanto una *forma* como una *particularidad*: la *canaria*, con todos los espejos del espacio y el paisaje de la insularidad. Y ello nos obliga a un replanteamiento de la crítica —sobre todo, en lo relativo a algunos hechos de naturaleza histórica—: nos obliga a revisar las fechas con que la crítica del Modernismo suele operar. Porque el Modernismo —que hoy vemos como cerrado ya— estuvo, en su día, abierto. Fue —como subrayaba, en 1934, Federico de Onís⁸— “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX”. Fue, pues, y como tal hay que verlo, “una crisis espiritual”, que se manifiesta “en múltiples formas individuales y nacionales diversas y aun contradictorias”⁹. De ahí lo difícil de reducirlo a cómoda unidad, y lo necesario, en cambio, de verlo en todas y cada una de sus modalidades diferentes. Modalidades que no son sólo de *espacio*, sino también —y sobre todo— de *tiempo*. Y éste, el *tiempo*, es un factor con el que, en el caso de Tomás Morales y la versión insular del modernismo, hay, inevitablemente, que contar. Porque si no, su obra no se entiende, o se entiende mal: se *des-sitúa* y se malinterpreta¹⁰. Y de su correcta situación depende el que entendamos o no— lo que significa la obra de Morales y lo que representa y supone la versión modernista insular. Para ello, nada mejor que revisar las fechas en las que se supone circunscrito el Modernismo como movimiento general.

La opinión de la crítica no es, aquí, pero que nada unánime. Los criterios varían. Y, con ellos, todos los intentos de demarcación. Los estudiosos proponen, cada cual, distintas fechas, que oscilan desde las consideraciones —de índole aproximativa— de Bernardo Gicovate (abarca —dice¹¹— *las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX*) hasta la afirmación de Juan Ramón, para quien se trata de un “movimiento permanente”¹². Como fecha inicial proponía Federico de Onís la de 1885; Gicovate¹³, la de “vagamente alrededor o poco antes de 1880”; Silva

(8) F. de Onís, “Sobre el concepto del modernismo”, *La Torre*, 2 (1952), pp. 95-103, recogido apud *Estudios críticos sobre el Modernismo*, introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo, Madrid, 1974, pág. 37.

(9) *Ibidem*, pág. 42.

(10) Como ejemplo de esta incompreensión puede verse G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, 1965, pág. 347.

(11) B. Gicovate, “El modernismo: movimiento y época”, apud loc. cit. en nota 8, pág. 203.

(12) Cf. A. del Río, op. cit., pág. 138.

(13) loc. cit., pág. 204.

Castro ¹⁴, la de 1888, coincidiendo en ello con Fogelquist ¹⁵; Gullón ¹⁶ —como Salinas ¹⁷—, la de 1890, y Juan Ramón Jiménez ¹⁸, la de 1900. Un artículo de Valle-Inclán ¹⁹, publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de febrero de 1902, lo da como algo ya constituido y que se define, según él, por la “analogía y equivalencia de las sensaciones” y por “una extraña correspondencia entre el sonido y el color”. Y Manuel Machado, en uno de los textos reunidos en su libro *La Guerra Literaria 1898-1914*, publicado en 1913, dice que, en esa fecha, “el modernismo no existe ya” ²⁰. Tal vez, el modernismo no existe desde antes: desde 1902 —fecha en que Juan Ramón, según su propio testimonio ²¹, lo abandonó—, o desde 1907, año en que se publican los versos de Unamuno, y en el que Guillermo Díaz-Plaja ²² y Guillermo de Torre ²³ sitúan el comienzo del final. (Recuérdese que, coincidiendo con la publicación en Madrid de los *Cantos de Vida y Esperanza* de Darío, aparece, en 1905, el libro de Gómez-Carrillo *El Modernismo*, y que, tres años antes, en 1902, se publica la ya citada nota de Valle-Inclán, que lleva por título “Modernismo”, y que ese mismo año, el 10 de abril de 1902, la revista *Gente Vieja*, *Gente Vieja* premia la respuesta de Eduardo L. Chavarrí, titulada “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”). Los años 1900-1905 son los años en que la poética modernista imanta y revitaliza la más que mortecina poesía castellana finisecular ²⁴: los años en que el rubendarismo triunfa en la Península. El diagnóstico, publicado el 28 de noviembre de 1899 por Rubén en *La Nación* de Buenos Aires ²⁵ —y en el que, hablando *pro domo sua*, se lamenta de que no haya “en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación (...)”, en la que “el arte puro (...)

-
- (14) R. Silva Castro, “¿Es posible definir el modernismo?”, *Cuadernos Americanos*, CXLI (julio-agosto 1965), pp. 172-179, recogido apud loc. cit. supra en nota 8, pág. 316; discute la fecha Y. A. Schulmann, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, apud *El Modernismo*, op. cit. en nota 4, pág. 74.
- (15) D.F. Fogelquist, *Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez. Their literary and personal relations*, University of Miami, 1956.
- (16) R. Gullón, *Direcciones...*, pág. 30.
- (17) P. Salinas, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, *Homenaje à Ernest Martinenche*, Paris, 1939, pp. 271-281 (= *Ensayos Completos*, Tomo III (Madrid, 1983), págs. 208 ss.).
- (18) J. R. Jiménez, “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)”, *Prosas Críticas*, selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, 1981, pp. 213-214.
- (19) Cf. “Modernismo”, apud loc. cit. en nota 4, pp. 17-19.
- (20) Cf. “Los poetas de hoy”, *ibidem*, pág. 213.
- (21) Cf. A. del Río, op. cit., pág. 141.
- (22) G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, 1979, págs. 124 ss; también, P. Salinas (“El signo de la literatura española del Siglo XX”, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, 1970, pág. 39) insiste en la importancia de 1907.
- (23) G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965, pág. 510 ss.
- (24) Cf. el informe de Manuel Machado en el art. cit. supra en nota 20, págs. 204 ss.
- (25) Cito por R. Gullón, *Direcciones...*, pág. 20.

se cultive siguiendo el movimiento” modernista— ya no es actual. No lo era, tampoco, antes: *En Tropel* de Salvador Rueda se edita en 1892 (el mismo año que se celebra, en Sitges, en el mes de agosto, la primera fiesta modernista organizada por Santiago Rusiñol); en 1897 aparece la revista *Germinal*; en 1898, *Vida Nueva*; y, en 1899, *Vida Literaria y Revista Nueva* ²⁶. El modernismo literario estaba, pues, entronizado ya. Estaba entronizado, incluso cuando Darío decía que no lo estaba. Pero el Modernismo —ya lo hemos dicho antes— no es *uno*, sino *varios*: tantos como variedades y generaciones se nos presentan, aquí y allá, formando parte de él. No hay sólo —como quiere Salinas ²⁷— un Modernismo español y otro hispanoamericano. Hay, también, un modernismo de versión insular, en el que la obra de Morales se sitúa y sin el cual —creo— no se la puede explicar. Ahora bien, ese “modernismo”, coincide, cronológicamente, con la disolución de otro: el peninsular. Y eso —creo yo— es lo que ha hecho que la obra de Morales —como la de Quesada— haya sido vista desde una perspectiva —la peninsular— y enjuiciada con unos parámetros que, en modo alguno, son los que les corresponden. Porque el Modernismo no es —ni geográfica, ni cronológicamente— uniforme: tiene tantos “tiempos” como “paisajes, espacios o lugar”. Es —como observa Raúl Silva Castro ²⁸— una “estación de tránsito” ²⁹ abierta a todos los puntos cardinales, por donde entra quien desea entrar y salen cuantos prefieren circular por los alrededores”. Pues bien, esa *estación de tránsito* le sirve a Tomás Morales —como a muchos de sus compañeros de generación, y su generación no es otra, y hay que decirlo ya, que *la de 1914*— sólo de *punto de partida*. Toma de ella un sistema métrico, una modalidad estrófica, algunos rasgos léxicos y, sobre todo, su *noción dominante* ³⁰: *una voluntad de renovación*, que desarrolla según su propia identidad y poniendo más o menos énfasis en uno u otro de los distintos elementos que la integran. Esa *noción dominante* es, para él (como para Juan Ramón y para Ortega), su *fuerza inicial*, que irá concretizándose a medida que su propia creación se imponga y en el sentido o sentidos que a ésta convengan. Sus *Poemas de la gloria, del amor y del mar* —los de cuño más marcadamente modernista, sentimental y decadente— se publican en 1908, un año después de la fecha en que algunos críticos datan el acta de defunción del modernismo; *Las Rosas de Hércules*, título total, en 1922. Entre ambas fechas transcurre su quehacer y, en ellas, está lo que he llamado su *historicidad*. Morales no es un modernista tardío, ni su obra tiene carácter epigonal. No es —como dice Pedro Salinas— “el heredero más afortunado del movimiento” modernista ³¹: está *más allá*. Su obra —como afirma Federico de Onís— es “la más

 (26) *Ibidem*, pág. 20.

(27) En el estudio citado supra en nota 17.

(28) art. cit. en nota 14, pág. 324.

(29) El subrayado es mío.

(30) Empleo este término del formalismo ruso en el sentido que especifico en mi libro *Diversificaciones*, Valencia, 1982, pág. 126.

(31) P. Salinas, “Una antología de la poesía española contemporánea”, *Ensayos Completos*, I, pág. 128.

rica, amplia y brillante de la fase postmodernista de España", y se encuentra como indica Guillermo de Torre— "en la transición del posmodernismo hacia las nuevas formas" ³². Está, pues, *más allá* del modernismo y *más acá* de los ismos preludadores de la modernidad. Su situación cronológica —a caballo entre dos siglos— y su posición geográfica —en medio de la insularidad— dan a su obra una fisonomía lírica que necesito comentar.

Ya he aludido antes a que la versión modernista insular supone —dentro de lo que es el Modernismo— una fase, que se caracteriza por un *tiempo* y un *espacio* distintos, que tiene una cronología diferente y que representa —como ha subrayado el profesor Mainer ³³— la poética más interesante de los años de la transición lírica. El Modernismo —que termina o, en 1911, con la publicación del poema "La muerte del cisne" del mejicano Enrique González Martínez ³⁴, o, en 1914, fecha en que se inicia la primera guerra mundial, y año, en que, de verdad, comienza el siglo XX— coincide, en su versión canaria, con algo más: viene a ser —y viene a serlo, sobre todo, en esos años de 1907 a 1920— la expresión de una voluntad moderna sentida por las capas sociales más vivas de la insularidad. Eso es lo que la obra de Morales supuso: *la voluntad de ser lo que se es, y serlo allí donde se está*. Es decir, la voluntad —como dice Manuel Machado de "saber ser uno mismo". Y ese *saber ser* y *querer ser uno mismo* cristaliza en un programa político, pictórico y poético, en el que se articula la burguesía canaria liberal: la que el profesor de la Nuez llama ³⁵ "los elementos estructurantes del grupo social", esto es, "la élite intelectual burguesa", integrada por los profesionales (los Millares, Doreste etc.) y por los escritores y artistas (Saulo Torón, Alonso Quesada y Néstor de la Torre). Esa élite burguesa constituye, por otra parte, el público directo de Morales; son sus "compañeros de viaje", y muchos de esos nombres aparecen, en su obra, como destinatarios de no pocos poemas de circunstancias o de color local. La obra de Morales se nos presenta, pues, no como un hecho aislado o como producto de una sensibilidad individual, sino como *inscrita en y motivada por* un contexto histórico de contenido más amplio y que proyecta, sobre su propio espacio, la lectura asumida de un paisaje que carecía —literariamente— de *referencialidad*. Morales hace que el paisaje gran-canario no sólo sea geográfico, sino también *legible y textual*. Crea una cosmogonía del Atlántico, sacraliza su espacio y resuelve, en una arquitectura trabajada, lo que, en los varios conjuntos de su obra, nos parece dual: la naturaleza y sus fuerzas, la ciudad comercial y su dinamismo. Dioses del mar, hombres de la tierra

-
- (32) op. cit. en nota 23, pág. 517; también, G.G. Brown, *Historia de la literatura española, Tomo VI: El Siglo XX*, Barcelona, 1974, pág. 166.
- (33) José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, 1981, págs. 195 ss.
- (34) Cf. P. Salinas, "El cisne y el búho (apuntes para la historia de la poesía modernista)", *Ensayos Completos*, III, pp. 190 ss., y R. Gullón, "La jubilación del cisne", *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, 1969, pp. 37-40.
- (35) S. de la Nuez, *Introducción al estudio de la "Oda al Atlántico" de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y Estructura*, Madrid, 1974, págs. 99 ss.

y navíos —que son los que los unen— aparecen como una alegoría de otra alegoría: como emblema de los elementos configuradores de la realidad. Los dioses no son de cartón-piedra: son fuerzas, *numina*, tanto en el sentido alegórico como en el real:

*“Es una inmensa concha de vívidos fulgores;
cuajó el marismo en ella la esencia de sus sales
y en sus vidriadas minas quebraron sus colores
las siete iridiscentes lumbreras espectrales.
Incrustan sus costados marinos atributos
—nautilus y medusas de nacaradas venas—
y unidos a su lanza, cuatro pifantes brutos
con alas de pegasos y colas de sirenas.
Vedlos: ¡cómo engallardan las cabezas corníferas!
Ensartadas de perlas vuelan las recias crines,
y entre sus finas patas, para el galope aligeras,
funambulescamente, rebotan los delfines...
El agua que inundara los flancos andarines
chorrea en cataratas por el pelo luciente³⁶.*

*Y en medio, el Dios. Sereno,
en su arrogante senectud longeva,
respira a pulmón pleno
la salada ambrosía que su vigor renueva.
Mira su vasto imperio, su olímpico legado
—sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos—;
y el viento que a su marcha despierta inusitado,
le arrebató en sus vuelos el manto constelado,
la cabellera de algas y la barba de fucos...
Tiende sobre las ondas su cetro soberano;
con apretada mano,
su pulso duro rige la cuádriga tonante
que despide en su raptó fugaces aureolas
o se envuelve en rizadas espumas de diamante...*

¡Así miró el Océano sus primitivas olas!³⁷

Los barcos son identificables:

*Hoy es la botadura del barco nuevo: Luisa-
María.—LAS PALMAS: lo han bautizado ayer;*

(36) Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, Barcelona, 1977, pág. 116.

(37) *Ibidem*, pág. 117.

su aparejo gallardo sabrá correr la brisa.
¡Por San Telmo, que es digno de un nombre de mujer!
Es blanco y muy ligero, de corto tonelaje
para darle más alas a su velocidad;
directo a las Antillas hará su primer viaje
al mando del más grande patrón de la ciudad ³⁸.

Los marinos, también:

Llegaron invadiendo las horas vespertinas;
el humo, denso y negro, manchó el azul del mar,
y el agrio resoplido de sus roncas bocinas
resonó en el silencio de la puesta solar.

Hombres de ojos de ópalo y de fuerzas titánicas
que arriban de países donde no luce el sol;
acaso de las nieblas de las islas británicas
o de las cenicientas radas de Nueva York...

Esta tarde, borrachos, con caminar incierto,
en desmañados grupos se dirigen al puerto,
entonando el *God save*, con ritmo desigual...

Y en un *iHurrah!* prorrumpen con voz estentorosa
al ver, sobre los mástiles, ondear victoriosa
la púrpura violenta del Pabellón Royal... ³⁹.
Marinos de los fiordos, de enigmático porte,
que llevan en lo pálido de sus semblantes bravos
toda el alma serena de las nieves del Norte
y el frío de los quietos mares escandinavos.

En un invierno, acaso, por los hielos cautivos,
en el vasto silencio de las noches glaciales,
sus apagados ojos miraron, pensativos,
surgir las luminosas auroras boreales...

Yo vi vuestros navíos arribar en la bruma;
el mascarón de proa brotaba de la espuma
con la solemne pompa de una diosa del mar;

(38) *Ibidem*, pág. 80.

(39) *Ibidem*, pág. 76.

y los atarazados velámenes severos
eran para el ensueño cual tómpanos viajeros
venidos del misterio de la noche polar... ⁴⁰.

Y el puerto no es exótico: es el que todos saben, el que todos conocen, el que todos ven:

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 movible 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... ⁴¹.

Este rasgo de inmediatez, de precisa referencialidad, constituye un idioma y tiene sus hablantes: la ciudad y los signos. Y todo ello como expresión de un espacio fundable. Los signos que componen este idioma corresponden a una sacralización mítica: son el *mitologema* ⁴² —todavía modernista— del “Canto Inaugural” y son, también, la cosmología —ya posmodernista— de la *Oda al Atlántico*. Hay, en ese idioma, dos espacios: a) uno, el configurado por el mundo entornal y sus alegorías cosmológicas (la gran oda); b) otro, el formado por “Los puertos, los mares y los hombres del mar”. Uno está dentro de otro, y el segundo tiene, a su vez, una doble espacialidad (“La Ciudad y El Puerto”) y, más adentro aún, lo que, para Morales, confiere a ese espacio mítico su carácter dinámico: “La Ciudad Comercial” “La calle de Triana”, la de la Marina, las “Tiendecitas de turcos” con sus

cofrecillos de sándalo labrados,
para guardar espléndidos tesoros,
y junto a los farrones repujados
damasquinados de puñales moros;

(40) *Ibidem*, pág. 77.

(41) *Ibidem*, pág. 72.

(42) S. de la Nuez, op. cit., págs. 107-108.

porcelanas de brillos irreales,
sedas en fastuosa algarabía,
recamados tapices orientales
y luminarias de bisutería... ⁴³

; esos

¡Bazares de la calle de Triana!
Alma oriental que en Occidente habita:
¡Todo un fantasmagórico nirvana
en medio del vivir cosmopolita!... ⁴⁴.

Y la topografía urbana del Barrio de Vegueta:

Este barrio tranquilo, tan diferente en todo
al barrio del Comercio, es plácido y riente;
junto al mar azul tiene un pintoresco modo
igual que el de esas claras villas del Continente.

Yo prefiero estas calles serias y luminosas
que tienen un indígena sabor de cosa muerta;
donde el paso que hiere las roídas baldosas,
el eco de otros pasos, legendarios, despierta...

Yo prefiero estas plazas, al duro sol tendidas,
que aclamaron un día los fastos insulares;
donde hay viejas iglesias de campanas dormidas,
y hay bancos de granito, y hay fuentes populares... ⁴⁵.

Por eso creo que la poesía de Morales crea algo más que un estilo: descubre, interpreta y encarna una identidad. Y el modo en que lo hace adelanta, perfila, delinea lo que Ramón Fera —refiriéndose a Néstor de la Torre— llama “la alternativa estética atlantista” ⁴⁶: una alternativa con la que la vanguardia estética de los años 20 y 30 tendrá necesariamente que contar. Porque la poesía de Morales realiza *avant la lettre* lo que Andrés de Lorenzo-Cáceres propone ⁴⁷: “llenar de alusiones el paisaje insular”.

(43) *Ibidem*, pág. 222.

(44) *Ibidem*, pág. 224.

(45) *Ibidem*, págs. 229-230.

(46) Cf. Fernando Castro, “Modernistas brasileños y vanguardistas canarios: historia comparada de un fervor”, *Syntaxis*, 2 (primavera 1983), pág. 67, e Ignacio Prat (*Poesía modernista española*, Madrid, 1978, pág. 182) que indica que Tomás Morales es el iniciador de “la vertiente atlantista de la moderna poesía canaria”.

(47) Cf. Castro, loc. cit., págs. 67 y 73.

Y, en ese sentido, es un nada desdeñable precedente, pues supone —junto con el de Néstor y paralelo a él⁴⁸— el intento más firme de dotar a la realidad canaria de un universo signico, autorreferencial y suficiente. La obra de Morales —como la de Néstor— se encuadra, pues, en una voluntad de expresar lo canario no como marginalidad, ni como provincianización, sino construyendo un universo referencial, que sea plenamente autosignificante: un mundo que se diga y sea lo que se dice y es. Y, para construirlo, necesita crear —al igual que Néstor en la pintura— un lenguaje, unos temas, unos símbolos, en los que la insularidad y su cosmo-mitología puedan, como *unidad signifiante*, serse y funcionar. En ello hay que ver un rasgo distintivo de la creación ya no modernista, sino moderna: en ello hay que ver, también, un rasgo generacional. Me refiero —y creo que vale la pena subrayarlo— a lo que, en otro lugar, he llamado *voluntad de sistema* y que explica la forma en que la obra toda de Morales se va a articular: el punto en que Morales supera el paradigma modernista. Porque el Modernismo, que ha dejado muy buenos poemas, ignora el libro como unidad: concibe el libro como colecciones y no como conjuntos. Tomás Morales, en cambio, reúne su obra con un criterio estructural: de da una *Anordnung*; la dispone en tres bloques, cada uno de los cuales contiene, a su vez, una textualidad. El primero de ellos consta de 41 poemas, agrupados en torno a tres ejes (“Vacaciones Sentimentales”, “Poemas de Asuntos Varios” y “Poemas del Mar”), precedidos, como hace siempre, de un poema programático —el “Canto Inaugural”— y cerrados, a manera de coda, por el soneto titulado “Final”. El segundo, integrado por 32 poemas, incluye “Los Himnos Fervorosos”, “Alegorías”, “Epístolas, Elogios, Elogios Fúnebres” y “Poemas de la Ciudad Comercial”, y, a ambos lados, como enmarcándolos, un “Preludio” y un “Envío”. El tercero, que el poeta no pudo terminar, se reduce a cinco textos. La impresión que produce es, pues, la de una arqutrabada orquestación: la de una arquitectónica unidad. Como quería Darío⁴⁹, “*hay en cada verso, además de la armonía verbal, una armonía ideal*”. Y hay, también, una articulación numérica: los poemas desarrollan una idea rítmica que es, a la vez, temática y que cristaliza en una red de recurrencias, que son como detalles minúsculos de un cuadro y que conforman, con su suma y sin necesidad de títulos, el rondó de un *paisaje de dentro* que se lee y se dice fuera (“Vacaciones Sentimentales”) o el ritornello de otro paisaje, el de fuera, que se lee y se dice dentro (la “Oda al Atlántico”). La obra de Morales, concebida como totalidad, es un paisaje en la palabra: es un paisaje en el tiempo. La unidad que la informa no es un accidente, ni una casualidad: responde a lo que me parece un rasgo generacional. Y eso, junto con su condición de liberal y aliadófilo⁵⁰, lo sitúa —creo— en otra historicidad, que ya no es sólo canaria, sino también peninsular: lo sitúa en la generación de Ortega, en la generación del 14. Una generación que, heredera del lenguaje modernista, lo superará⁵¹; una generación que identificará la necesidad de reno-

 (48) Vid. A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, 1974, pág. 380.

(49) Cf. Silva Castro, loc. cit. pág. 318.

(50) S. de la Nuez, op. cit., págs. 99-100 y 102.

(51) Cf. G. de Torre, op. cit. pág. 511.

vacación con la necesidad y voluntad de sistema. Esa necesidad y voluntad de sistema como elemento generador y sustentante de la obra llega hasta Jorge Guillén, que es su expresión máxima ⁵², pero surge y nace con Ortega: precisamente, en el momento de liquidación del modernismo y coincidiendo con los años en que Morales escribe sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Surge incluso, antes de la llegada de Ortega a Marburg ⁵³ y constituye, como veremos, un rasgo distintivo generacional. Ortega, que es un año mayor que Morales, escribe el 28 de mayo de 1905, en Leipzig, una carta dirigida al catedrático y poeta modernista ⁵⁴ Francisco Navarro Ledesma, en la que le comunica lo siguiente: "El que a los veinte años —dice ⁵⁵— no ha creído en un sistema moral, y no se ha estrechado y comprimido en una jerarquía, es el resto de sus días un ser vago y funambulesco, que será incapaz de poner tres ideas en raya o en fila. Los químicos —prosigue— para hacer cristalizar un ácido emplean siempre un procedimiento que es u otro cristal preexistente o el frío o la evaporación lenta en un lugar muy quieto. Ese procedimiento —afirma— es, en la cristalización cerebral, un sistema ⁵⁶, una visión del mundo (o varias entre que elegir (...)). En un texto, fechado en junio de 1908 y titulado "¿Hombres o ideas?" insiste sobre el mismo punto: "Um ámbito mental que no he logrado dominar me impele a ver todos los asuntos sistemáticamente. Creo —dice ⁵⁷— que entre las tres o cuatro cosas incommoviblemente ciertas que poseen los hombres, está aquella afirmación hegeliana de que la verdad sólo puede existir bajo la figura de un sistema ⁵⁸". Y en otro, fechado en agosto de 1909 y suscitado por la lectura del libro *Les ibères*, de Edouard Philípon, exclama ⁵⁹: "Por una idea diéramos nuestra escasa fortuna; por una teoría, nuestra vida; por un sistema, no sé qué diéramos por un sistema ⁶⁰". Ahora bien, ese sistema no es pura y simplemente intelectual; no es una entelequia: cristaliza, también, en un modo de concebir la vida y la obra, ya que, como subraya Ortega en un escrito de mayo a agosto de 1910, en "Adán en el paraíso", "cada elemento del sistema necesita de todos los demás: es la relación mutua entre los otros" y (...) "la esencia de cada cosa se resuelve en puras relaciones" ⁶¹. La vida se constituye en obra, como la obra se constituye y se convierte en vida. Tomás Morales —que ha hecho vida de su obra y que ha

-
- (52) Véase mi estudio "Jorge Guillén: simetría y sistema", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 319 (diciembre 1976), págs. 592-599 (= *Diversificaciones*, pp. 53-63).
- (53) Cf. J. Ortega y Gasset, "Prólogo para alemanes", *El Tema de nuestro tiempo*, Madrid, 1981, pág. 29: "Cohen obligó a tomar contacto íntimo con la filosofía difícil y, sobre todo, revocó la voluntad de sistema, que es lo específico de la inspiración filosófica".
- (54) Vid. I. Prat, op. cit., pág. 80.
- (55) J. Ortega y Gasset, *Epistolario*, pág. 39.
- (56) *Ibidem*; el subrayado es mío.
- (57) J. Ortega y Gasset, *Mocedades*, Madrid, 1973, pág. 42.
- (58) El subrayado es mío.
- (59) *Ibidem*, pág. 105.
- (60) El subrayado es mío.
- (61) *Ibidem*, pág. 105.

dado a ésta, bajo la forma de sistema, una ordenación estructural— es, en esto, hijo de su tiempo. Y en ello está la prueba de su contribución *a* y su participación *en* la modernidad. Porque su modo no de escribir, sino de estructurar, es, por entero, moderno. Su métrica, su léxico, algunos elementos de dicción continúan y prolongan —es cierto— la fase final del Modernismo; su concepción de la obra, no. Su concepción prelude la moderna, que tiene en él un claro antecedente. Unos cuantos años antes de que Guillén dijera aquello de que “pensaba ya en una obra como unidad orgánica”⁶², en la que “Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro”, Morales lo hacía ya: lo estaba haciendo. Y eso es algo que conviene subrayar. Esa *voluntad de sistema* que Ortega siente en Leipzig y consolida en Marburg⁶³, bajo el estímulo neokantiano de Cohen⁶⁴, que Eugenio D’Ors pretende convertir, desde su óptica de mediterráneo, en una *Geometría Cosmológica*, entendida como el “estudio sistemático de las relaciones cuantitativo-figurativas existentes en el mundo sensible”⁶⁵, y que García Morente ve, aplicado a la vida, como “una finalidad interna”, como “un sistema de formas en donde cada parte es determinada y a la vez determinante, en donde cada parte engendra el todo y a la vez es engendrada, según la idea del todo”⁶⁶ — está presente, también, en Morales. Y lo está, no como una teoría o un *a priori* filosófico: lo está como un elemento constitutivo y determinante de su horizonte intelectual. Es el centro mismo de donde parte su arquitrabada concepción de la obra. Y no sólo eso: es, además, su núcleo articulante, la *inventio* y la *dispositio*⁶⁷, que, en ejes sucesivos, realiza, ordena y desarrolla ese sentido de *sistema*: esa forma de totalidad.

Su conexión con esa idea de sistema es el modo, también, de verlo y situarlo en su *historicidad*. Porque la obra de Tomás Morales —ya lo he dicho antes— no es un caso aislado ni individual: se inscribe en un instante, que es un tiempo, y participa en la construcción de un proyecto de renovación cultural. Tomás Morales es un poeta insular, pero también un krausista; es un posmodernista, pero también es un li-

-
- (62) Cf. J. Guillén, *Selección de poemas*, Madrid, 1965, págs. 7, 8 y 12; ídem, *El argumento de la obra*, Barcelona, 1969, pág. 38.
- (63) Cf. Ph. Silver, *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*, Madrid, 1978, págs. 37 ss. y 64, sobre todo.
- (64) Cf. supra nota 53 y N.R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, 1979, págs. 49 ss.
- (65) E. D’Ors, *Las Ideas y las Formas*, Madrid, 1966, pág. 3.
- (66) M. García Morente, *La filosofía de Kant: una introducción a la filosofía*, Madrid, 1917, pág. 323.
- (67) En ello hay —claro está— más herencia simbolista que modernista. Y su influjo puede extenderse también a la pintura. En este sentido, llama la atención la coincidencia conceptual existente entre la ordenación de la obra de Morales y las opiniones del crítico Pestana Nobrega, quien, comentando la pintura de Maruja Mallo, afirma que “la originalidad de un cuadro no está, no puede estar, ni en el tema ni en los tipos”, sino “en lo que el cuadro tiene propiamente de pintura”, es decir, “en su estructuración y en la manera de resolver la concepción temática” (cf. E. Pestana Nobrega, “Maruja Mallo”, *La Rosa de los Vientos*, 5, 1928, pág. 11).

beral ⁶⁸; es un burgués ⁶⁹, pero no un reaccionario: cree —como su generación— en el progreso; vive la policromía de la ciudad comercial; es un aliadófilo: no un triunfalista. Y, en este punto, me permito discrepar de una interpretación reciente: la del profesor Fernando Castro ⁷⁰, quien, en su magnífico estudio ya citado —“Modernistas brasileños y vanguardistas canarios: historia comparada de un fervor”— sostiene la tesis de que “Néstor y Tomás Morales nos ofrecen una interpretación triunfalista de la historia”. No lo creo así: lo que creo es que tanto Néstor como Tomás Morales no son “almas desilusionadas”, sino creadores animados por una visión liberal e idealista —que no es lo mismo que “triunfalista”— de la realidad. Su clase social —la burguesía acomodada ⁷¹— y su liberalismo idealista— ¿no es el liberalismo, a fin de cuentas, la expresión más clara de ese optimismo, vital e ideológico, que piensa que la realidad es renovable y que las cosas, sin necesidad de destruirlas, se pueden transformar?— es lo que da a la obra de ambos —como a la de toda la generación del 14— esa idea de fuerza, de entusiasmo, de creencia en el mundo, que tanto envidiamos los que hemos nacido unos cuantos decenios más atrás. Considero acertada la relación que el profesor Castro establece entre Néstor y Tomás Morales, y entre Alonso Quesada y la Escuela Luján. Sólo discuto la aplicación de un adjetivo —“triunfalista”— que juzgo inconveniente, porque no responde ni corresponde —creo— a la realidad. La visión de Morales es, desde luego, más feliz que la de Quesada: expresa un fervor y un contenido vívido, que hunde sus raíces luminosas en un sí absoluto a su razón histórica y vital. Afirma un paisaje: construye una idealidad. Su obra es, como algunos poemas que la integran, un *himno fervoroso*, afianzado en la vida, la obra y la amistad ⁷². Por eso, lo que Fernando Castro califica de “triunfalista” podría definirse como *optimismo vital*, caracterización ésta que, junto con la de *renovación de lenguaje y voluntad de sistema*, configuran el horizonte intelectual de su generación: la del 14, la de Ortega; una generación de vocación europeísta, que siente la tentación, el riesgo y la necesidad de ser moderna, y que lo asume con un deseo claro de inaugurar un siglo, de fundar una época, de abrir a un universo nuevo el espacio de nuestra identidad. Martí se había adelantado a todo ello y, en enero de 1882, escribía algo que, casi con las mismas palabras, repetirá más tarde Wittgenstein: “vivimos los que hablamos lengua castellana —decía ⁷³— llenos de Horacio y Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje” ⁷⁴. Se refería el poeta y político cubano a la necesidad de ampliar las fuentes de nuestra tradición, de encontrar en contacto con otras literaturas e idiomas. Y eso es lo que el Modernismo

 (68) Cf. S. de la Nuez, op. cit., pág. 99.

(69) Cf. Mainer, op. cit., pág. 198.

(70) loc. cit. pág. 75, nota 7.

(71) Cf. Mainer, op. cit., pág. 198.

(72) Cf. S. de la Nuez, op. cit., págs. 99-100 y 102.

(73) Cito por B. Gicovate, loc. cit. supra en nota 11, pág. 205.

(74) El subrayado es mío.

hará: buscar otro lenguaje, instaurando unos modelos distintos a los de nuestra —en ese momento— esclerótica tradición. Optará por el parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo francés. Enlazará con Ruskin y con Poe. Y se adherirá al programa sinestésico de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. Tomás Morales —que conoce, también, a Mallarmé— rinde su tributo al Modernismo. Pero su tributo consiste sólo en un *peaje*: el de su paso inicial por él. Su obra, vista como conjunto, lo supera y se queda sólo con algo de su sentimiento del lenguaje. Por eso digo que toma, sobre todo, las vertientes más sólidas de él: la voluntad de renovación que, pronto, se transforma en voluntad de sistema. No llega a formar parte de la vanguardia insular, pero es —como Juan Ramón lo será de la del 27— su “hermano mayor”.

No veo, en Morales, un proyecto de tipo *indigenista* ⁷⁵, como el que se advierte en la Escuela Luján ⁷⁶. Lo que sí veo es la fundación de un espacio textual, por el que discurre su escritura, y que da a la isla lo que ésta no tenía: auto-referencialidad, universo signico, proyecto cultural y, sobre todo, lenguaje. Leyendo la obra de Morales se descubre la palabra del mar: la estrofa de colores del Atlántico. Por eso, al releerlo, he pensado no en Valéry, ni en Seferis, sino en Saint-John Perse y en su “Invocation” de *Amers*: la que comienza

*Poésie pour accompagner la marche d'une
récitation en l'honneur de la Mer.*

*Poésie pour assister le chant d'une marche au
pourtour de la Mer.*

*Comme l'entreprise du tour d'autel et la gravi-
tation du choeur au circuit de la strophe.*

*Et c'est un chant de mer comme il n'en fut
jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera:*

*La Mer, en nous portée, jusqu'à la satiété du
souffle et la péroration du souffle.*

*La Mer, en nous, portant son bruit soyeux du
large et toute sa grande fraîcheur d'aubaine par le
monde.*

*Poésie pour apaiser la fièvre d'une veille au
périple de mer. Poésie pour mieux vivre notre veille
au délice de mer.*

*Et c'est un songe en mer comme il n'en fut
jamais songé, et c'est la Mer en nous qui le songera:*

*La Mer, en nous tissée, jusqu'à ses ronceraias
d'abîme, la Mer, en nous, tissant ses grandes heures
de lumière et ses grandes pistes de ténèbres —*

(75) El indigenismo es, también, uno de los rasgos del modernismo: cf. Gullón, *Direcciones*, págs. 62 ss.

(76) Cf. Castro, loc. cit., págs. 62 y 75, nota 7.

Toute licence, toute naissance et toute résipis-
 cence, la Mer! la Mer! à son afflux de mer,
 Dans l'affluence de ses bulles et la sagesse infuse
 de son lait, ah! dans l'ébullition sacrée de ses voyelles
 —les saintes filles! les saintes filles!—
 La Mer elle-même tout écume, comme Sibylle
 en fleurs sur sa chaise de fer ...⁷⁷

Me hubiera gustado ahondar en las fuentes clásicas de Morales⁷⁸ y ver —como latinista— si lo que dice de él Díez-Canedo⁷⁹ es verdad, y si sus antecesores reales están “entre los poetas latinos: en Catulo, en Ovidio, en los tardíos Ausonio y Claudia-
 no”; hubiera querido comentar aliteraciones como

reía en el crepúsculo su risa de cristal

o greguerías casi, como

he encendido mi pipa que rima con la luna,

o imágenes del tipo

el cinabrio escarlata de los labios bermejos.

Me he visto, sin embargo, forzado a limitarme a su historicidad. Ahora, después de haber recorrido sus vocales, llegamos al punto en que el circuito de su estrofa vuelve a comenzar. Mi discurso se cierra y su obra se abre. Tomás Morales les espera en la cita que tiene con ustedes. Ya saben: en *Las Rosas de Hércules*, que fundan el universo signico de la insularidad.

Jaime Siles
 Viena, octubre de 1984.

(77) Saint-John Perse, *Oeuvre Poétique*, II, Paris, 1960, págs. 133 ss.

(78) Las *Metamorfosis* de Ovidio, sobre todo, cuyo influjo en Morales es bastante evidente, sobre todo en la *Oda al Atlántico*; también, en la invocación a las musas (*Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño*, Oda, I, 10), que es un claro elemento clásico: cf. sobre el mismo, L. Gil, *Los antiguos y la “inspiración” poética*, Madrid, 1967, págs. 18 ss.

(78) Cf. Prólogo a la edición de 1922, pág. 16 de la edición citada.

JUSTO JORGE PADRON: OTESNITA

Maria Payeras Grau
(Universitat de les Illes Balears)



Cuando Justo Jorge Padrón obtuvo en 1970 un accésit del premio Adonais por *Los oscuros fuegos* (su primer libro), empezaba a abrirse paso en el mundo editorial un grupo de poetas que la crítica ha consagrado ya con el nombre de "novísimos". Por su fecha de nacimiento, 1943, bien hubiera podido engrosar las filas del mencionado grupo. Pero no fue así. Desde el primer momento, Justo Jorge Padrón se mantuvo distante de la corriente representada por la antología de Castellet, haciendo de su obra un mundo personal y, a la vez, cercano a la tradición. No participó de la euforia iconoclasta, pero tampoco quiso ser un simple epígono de otros poetas mayores. Se limitó a aprender la lección que éstos le ofrecían y seguir al mismo tiempo su propio camino. ¿Cómo cabría, entonces, situar al poeta en el contexto de su tiempo?. Dejemos, con las debidas reservas, que sea él mismo quien lo haga:

"El grupo de poetas que seleccionó Castellet, 'Nueve novísimos', y esto debe necesariamente advertirse, no sólo no representa a la generación en su totalidad, sino que apenas refleja el primer brote pintoresco y polémico con que la mencionada generación se empezó a mostrar. A esta línea se la bautizó con el nombre de "escuela veneciana", así llamada por la reivindicación de un esteticismo situado en una escenografía bañada por el Adriático. Este neomodernismo, tan influenciado por el Darío más decadente, posee ráfagas de ilogicidad inspiradas en un automatismo surrealista y tuvo su principal intérprete en Pere Gimferrer, al que siguió un grupo epigonal que ya busca nuevos derroteros expresivos: la metapoesía de Guillermo Carnero, el irracionalismo de Félix de Azúa, el malditismo narcisista de Leopoldo M^a Panero y la incorporación de dos voces más recientes: el culturalismo histórico de Luis Alberto de Cuenca y un dandysmo de pasión efébrica en Luis Antonio de Villena. Destacados poetas aparecerían con posterioridad, abriendo nuevas líneas que equidistaban tanto de la generación del cincuenta como de la de sus iniciales coetáneos. Así veríamos llegar la poesía deli-

cada y neorromántica inspirada en la naturaleza de Antonio Colinas, el neopurismo filosófico de Jaime Siles, la experiencia elegíaca y estragada de Juan Luis Panero, el rupturismo antiverbal que mostraría, después de sus primeras manifestaciones de poesía social, José Miguel Ullán, y la de otros creadores rigurosos y notables como Antonio Hernández, Antonio Carvajal y Pedro J. de la Peña. Es precisamente entre estas tendencias donde situaría la línea visionaria cosmogónica y solar de mi propia poesía.

A pesar de ser poetas muy diferentes entre sí, hay numerosas características comunes, fácilmente rastreables, que diferencian a la generación del 70 con las anteriores de la postguerra. Puesto que por motivos de espacio no debo aquí desarrollarlas, me limitaré a indicar las que considero más evidentes: mayor importancia del lenguaje; poesía de más rica imaginación, con asociaciones más diversas y lejanas; menor sentido ético, crítico e ideológico; pensamiento interrumpido que rompe los anteriores esquemas socio-lingüísticos y que responde a cierto paralelismo que proviene de la cultura de la imagen; impulsos de mayor plenitud tomados de la lírica extranjera y que levemente iniciará la generación anterior, introducción de paisajes foráneos: Italia, Alemania, países escandinavos, etc.; despreocupación en la mayor parte de estos poetas por las formas estróficas y métricas tradicionales; reconocimiento del magisterio de movimientos poéticos extranjeros e indiferencia y rechazo de los clichés y modas expresivas y temáticas anteriores, e, igualmente, independencia del poema respecto al contexto referencial de su tiempo"¹.

La extensión de la cita queda justificada por la minuciosidad con que Padrón da a conocer no sólo su personal implicación en la poética de los 70 sino también su propia visión del momento literario. Abstrayendo el hecho de que los autores aquí citados como "compañeros de viaje" practican una poesía sumamente personal —tal como el autor admite— y que las características comunes que apunta no convienen a todos de una manera uniforme, el hecho es que todos participan de una misma necesidad: la de exigirle al poema un rigor que lo haga valioso por sí mismo y que lo consolide ante los tiempos por venir. Por ello son especialmente válidas las tres primeras características comunes que apunta nuestro poeta.

La panorámica descrita en las líneas comentadas nos libra, además, de incurrir en el error considerable de tener a los autores seleccionados por Castellet, así como las premisas expuestas por la antología, como la única o más genuina representación de la poesía de la pasada década. Conviene tener también presente que su cultivo no pasó de una época inicial, más allá de la cual cada uno se procuró nuevos plan-

(1) PADRON, Justo Jorge: "Entrevista con J.L. García Martín", en *Las voces y los ecos*. Ed. Júcar. Barcelona, 1980, pp. 72-73.

teamientos con objeto de hacer suya una poesía excesivamente despersonalizada y semejante a la de sus coetáneos.

Hechas estas consideraciones, conviene recordar que Justo Jorge Padrón no participó nunca de los rasgos más extremos y anecdóticos de los novísimos, aunque se dio a conocer por los mismos años que ellos. Desde entonces ha ido consolidando una obra ya dilatada y de considerable interés que se ha visto, además, galardonada con numerosos premios (accésit del premio Adonais en 1970, Premio Boscán en 1972, Premio bienal de la Asociación de Escritores Suecos correspondiente a los años 1976-77, premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua en 1977 y Medalla de Oro de la Comisión Francesa de la Cultura de Bruselas por su obra poética publicada entre 1971 y 1980, editada por Plaza y Janés). Ha sido asimismo acreedor a una ayuda a la creación literaria del Ministerio de Cultura en los años 1980-81. Todo ello en reconocimiento de una obra poética que en el momento actual alcanza un total de siete títulos.

Dicha obra sale por primera vez a la luz pública en forma de libro en el año 1971 con el titulado *Los oscuros fuegos*, y Justo Jorge Padrón, que es un autor inclinado al autoanálisis literario, nos dice de él lo siguiente:

"Desde una perspectiva rasante puede contemplarse este libro como la recuperación que ejerce el recuerdo de la zona oscura y deforme del tiempo pasado, en cuyo fondo aún brillan los fuegos de aquella plenitud en trance de extinción. Poesía que parte de la experiencia y del conocimiento de la vida por reflejar el mundo del hombre. Ahondamiento de la meditación en el dolor con la finalidad de encontrar el clima de un instante vivido, la lenta búsqueda del sentimiento donde arde cierta irremediable desesperación, la incapacidad de ser en el mundo, el amor en todos sus tiempos; es, en resumen, la elegía del esplendor de la juventud" ².

En efecto, el pasado y su recuperación a través de la memoria ocupan buena parte de este libro. Pedro J. Peña lo describe valorando positivamente su distribución cuatripartita, que, a su modo de entender, viene a desarrollar circularmente la dualidad básica del libro, la cual a su vez se divide en otra más: la del *"enfrentamiento constante entre la interioridad y el mundo"*. Partiendo de esta lucha inicial, las cuatro partes del libro refieren aspectos parciales de la misma, siendo la segunda y tercera las más concretas puesto que se ciñen, respectivamente, a la experiencia amorosa, y a la experiencia vivida en el tiempo dedicado al servicio militar. La primera y la cuarta, en cambio (y de ahí que se le haya visto una construcción cíclica) son mucho más generales y están constituidas por múltiples experiencias, bien sean rescataadas del pasado, bien sean vividas al hilo de la actualidad, ya que esta poesía al ser

(2) PADRON, J.J.: "Palabras liminares" a su *Obra poética 1971-1980*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1980, pp. 13-14.

meditativa, trata, como ha visto Leopoldo de Luis, de agrupar pasado y presente en la reflexión. La temática debe, pues, ramificarse tanto como permita la multiplicidad de la experiencia humana que se narra. Así es como Peña ha visto la temática abarcada por el libro: "... puede afirmarse —dice— que las preocupaciones de Justo Jorge Padrón son esenciales: tiempo, fe, memoria, olvido y muerte". Temática profunda, aunque no original, como también ha sido señalado, y es sintomático que tanto Peña como de Luis coincidan en atribuirle como logro primordial la imaginaria básica de la cual se extrae el título y que impregna el resto del libro. Concretamente, Leopoldo de Luis se expresa en los siguientes términos:

"Pero la personalidad de Justo Jorge Padrón reside en esa misma concepción de unos años —más o menos felices— como fuegos oscuros, esto es: como brillo ardiente que se oculta no en el pasado mismo sino en la creencia del pasado.

*Relojes de otras horas
marcan los oscuros fuegos
del pasado.*

Estos versos, de los cuales el poeta extrajo su propio título, nos revelan que ese pasado, motivo de esta poesía, sin perjuicio de ser real, se idealiza, como si nunca hubiera existido: era un tiempo marcado por "relojes de otras horas"³.

Peña hace hincapié en el sentido paradójico del título, tratando de desentrañar su sentido:

*"El título es aquí metáfora expresiva que plantea una doble simbolización: la del fuego, como vivencia, y la de la oscuridad, como olvido. Sólo la evocación puede integrar luz al fuego olvidado pasando de la oscuridad a la existencia"*⁴.

Mar de la noche, su segundo libro, es más pleno en recursos y aumenta el valor dado a lo metafórico. También éste es un libro surgido de la experiencia, de la cotidiana sensación de fraude que la vida provoca y la difícil armonía con los demás seres. El sentimiento preponderante es la soledad. Padrón admite que en la etapa de elaboración del libro sus convicciones acerca de la poesía se iban transformando:

-
- (3) LUIS, Leopoldo de: "Estudio preliminar: Aproximaciones a la obra de Justo Jorge Padrón", en *La visita del mar (1980-1984)*. *Los dones de la tierra (1982-1983)*. Ed. Espasa-Calpe. Selecciones Austral. Madrid, 1984, p. 17.
- (4) PEÑA, Pedro J. de la: "Justo Jorge Padrón: 'Diez años de poesía'", en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, Madrid, julio-agosto 1980, nº 361-62, p. 4.

"Empezaba a ver la poesía no sólo como una forma de conocimiento. Buscaba otro sentido más abarcador. Por un lado, sin querer dar un salto en el vacío, me afané por extender las márgenes de la poesía de experiencia vital de la generación anterior. Trataba de hallar una perspectiva más compleja e imaginativa y visionaria con la intención de renovar en mí la inmediata tradición. Por otro lado, lejos de mis coetáneos, los venecianos y novísimos, que surgieron a finales de la década del sesenta, me he esforzado por hacer una poesía sustantiva y de síntesis que concediera igual importancia al lenguaje, la emoción humana, el concepto y la imaginación. Por ello estuve de acuerdo con el criterio de Octavio Paz de que 'la esencia de lo poético es la fijación de un instante en la percepción'. La conmoción que nos produce ese momento elegido entre todos, es precisamente lo que para mí constituye el núcleo de la revelación; puesto que la vida en esa fracción de tiempo se paraliza y nuestra conciencia ve y oye al mundo en su verdad esencial. Este estado intensificado nos lo remite la lucidez poética de la conciencia visionaria, que alcanza el mayor grado de fusión de su individualidad con el cosmos o con esa intuición que de él tenemos"⁵.

Esta concepción poética no acaba de cuajar plenamente en *Mar de la noche* si bien, como decimos, su expresión es más plena y avanza en ciertos momentos por cauces próximos a lo surreal. Sin embargo, los nuevos planteamientos literarios del autor anuncian los rasgos que van a darse en plenitud en su segundo libro: *Los círculos del infierno*.

Una vez más, con *Los círculos del infierno* nos hallamos frente a un libro que expresa la tensión máxima, la angustia mayor del existir humano en un mundo que se niega tercamente a ofrecer una salvación. El poeta, en su negación de la realidad no salva nada; ni siquiera se salva a sí mismo. Así lo expresa Artur Lundkvist:

"Es imposible distinguir aquí una amenaza individual o colectiva [...] Hay en estas visiones una fuerza alucinante y una locura que es convincente y que nunca se siente como invención literaria [...] Se puede ver al mismo tiempo esta situación desde dos partes distintas: como miedo ante la amenaza del futuro y como tragedia personal.

Ya dice claramente: 'La imagen venidera de la Tierra/es el espejo de este infierno'. Al mismo tiempo esta incesante experiencia conlleva un propio sentimiento de culpabilidad, el autorreproche, el des-

(5) PADRON, J.J.: "Palabras liminares" a su *Obra poética 1971-1980*, ed. cit., pp. 14-15.

carrilamiento [...] Es una manera de trasplantar el infierno de sus alrededores al propio interior del poeta" ⁶.

Esa intensificación del tema de la angustia viene a aliarse con una expresión alucinada, deudora de imágenes y símbolos sorprendentes, de asociaciones mentales próximas a lo surreal.

Paradójicamente, al tiempo que se va formando *Los círculos del infierno* se gesta también su cuarto poemario, *El abedul en llamas*, mucho más sosegado. Temáticamente, se percibe una recuperación psicológica del poeta que ahora se abre con menos recelo al esplendor de algunos aspectos de la vida; formalmente predomina, según admite por lo general la crítica, la voluntad de precisión.

Así es como, tras una reconciliación con el entorno vital, puede llegarse a un libro como *Otesnita* donde la expresión de la pasión amorosa alcanza su cénit para el poeta.

Cuatro años después de la aparición de *Otesnita* se publican conjuntamente los que hasta el momento son los últimos libros de poemas de Justo Jorge Padrón: *La visita del mar* y *Los dones de la tierra*. En el primero de ellos puede incluso hablarse de exaltación vital, se percibe el entusiasmo del poeta por algunos aspectos de la realidad, aunque no todo es pura exaltación: también están presentes elementos de lucha entre los que Leopoldo de Luis señala especialmente la lucha por la perfección artística y la imposible lucha contra la muerte cuya presencia contamina todos los rincones de la vida. A través de las distintas partes del libro hay una transposición de la experiencia individual a la de la colectividad. En palabras del autor:

"El libro es un resumen de la vida humana. Mar como vida. Vida como mar. La lucha entre Tanatos y Eros. La hermosura de la luz y la naturaleza contra las fuerzas destructoras del mal y las tinieblas. Esas dos grandes tensiones a las que implacablemente se remite mi poesía" ⁷.

Es reveladora esta actitud en un poeta que hasta ahora ha narrado su experiencia apoyándose decididamente en un soporte biográfico y haciendo de su propia intimidad, herida o exaltada, el centro del poema. Este paso a una abstracción en la que pueda englobarse toda la experiencia de la vida humana, no necesariamente referida a su persona, se ve superado en *Los dones de la tierra* donde, según el propio poeta, se trata de cantar a las "fuerzas creadoras del mundo":

"Desde el comienzo de mi camino poético tuve la intención de realizar una larga composición que apenas estuviera sustentada por so-

(6) LUNDKVIST, Artur: Prólogo a *Los círculos del infierno*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1975, pp. 12-13.

(7) PADRÓN, J.J.: "Palabras liminares" a *La visita del mar* (1980-1984). *Los dones de la tierra* (1982-1983), ed. cit., p. 76.

portes anecdóticos o biográficos y que fuera contemplación interiorizada de los elementos integradores del cosmos" ⁸.

De este modo se canta al fuego como símbolo de la vida, al agua como símbolo del devenir, etc., aunque en cada uno de esos elementos el poeta que los canta y contempla está bien presente. Así no es que esté ausente el soporte biográfico, sino que éste, en contra de lo que sucedía en el resto de su obra, no es lo esencial del poema.

Estos son, brevemente enunciados, los juicios emitidos por la crítica acerca de la obra poética de Justo Jorge Padrón. Sirva esto como preámbulo para el objeto central de estas líneas que es la aproximación a *Otesnita*, poemario, como hemos dicho, exclusivamente amoroso.

Otesnita se organiza en dos partes y un epílogo. Las dos primeras partes constan respectivamente de trece y dieciséis poemas, mientras que el epílogo está formado por un único poema que actúa a modo de conclusión o moraleja con respecto al contenido de las dos partes anteriores. Esta distribución del poemario contribuye a una lectura muy unitaria del mismo, no solo porque la exclusividad del tema amoroso propicia la unidad del libro, sino también porque su distribución en dos grandes momentos, la plenitud amorosa en la primera parte y el desamor en la segunda, muestran bien a las claras que el poeta se ha ocupado de distribuir con sumo cuidado los poemas en grupos coherentes y compactos.

En la primera parte, la presencia de la mujer como activadora del impulso vital del poeta impone su predominio. Desde el primer poema se muestra la irrupción de la mujer como un don no esperado, que arrastra consigo multitud de goces paralelos. Siguiendo esta línea, los poemas de *Otesnita* se refieren a una mujer que aparece apenas descrita, apenas esbozada en sus características personales, y cuya presencia en el poema viene dada fundamentalmente por las impresiones de todo tipo que causa en el poeta. Señalemos a este respecto que carecemos de descripción de la mujer en el plano físico, que de su temperamento sólo sabemos los efectos que produce en el poeta y que ni siquiera conocemos su nombre, pues, aunque el poeta se dirige frecuentemente a ella en esa convención habitual de la poesía amorosa, lo hace también mediante una convención acuñada siglos atrás: la de un nombre ficticio (*Otesnita*) con el que, enigmáticamente, se da título al libro. Tal vez un poema ("En la despierta dicha de los ojos") pudiera desmentir esa carencia de descripción de la amada, cuando leemos:

... tus solares caderas
incendiándome imágenes,
tensándome un ardor
desconocido, en fuga,
como si los sentidos
adquiriesen poderes
voracidad y vértigo.

(8) Id., p. 70.

*Pechos que son topacios
con la dulzura y fuego
de las uvas al sol.
Cuerpo de la ebriedad,
yegua de espuma, noria,
frenesí inacabable.
Agua sedienta y fiera
en la piel del desierto"*⁹.

Sin embargo, aún obviando lo simbólico de la mayor parte de los términos transcritos, parece claro que lo importante en ellos no es tanto describir los atributos de la amada, como las sensaciones que del poeta emanan gracias a ellos. De este modo, en la primera parte del libro asistimos como espectadores al despertar de una inesperada dicha por parte del poeta, acompañada, desde luego, de un vitalismo no menos inesperado. A este respecto la cualidad que con más insistencia se le atribuye a la mujer, exceptuando la alegría, es la de reconciliar al poeta con el mundo. Es como si éste, desligado durante largo tiempo de la realidad, reanudase los lazos con ella a través de la mujer, renaciendo a la vida cotidiana con una nueva sabiduría que emana de la amada. Esta proporciona al poeta una seguridad en su existencia que se refleja incluso en los símbolos con que es representada en algunos casos, ya que sucesivamente vemos a la mujer convertida en patria, en hogar, en tierra.

A la vez que se produce en el poeta una nueva relación con el entorno éste va perdiendo sus contornos reales, se mitifica; los días transcurridos parecen ser vividos a través de una leyenda:

*"Porque la sorprendida noche crece en tus ojos
y vive en el presagio
de un mundo que de pronto fuera.
Ya los días ascienden legendarios,
vibrantes, a su más alta armonía.
No puedo comprender
la esbelta sencillez de este misterio"*¹⁰.

No menos sensación de irrealidad produce la entrega amorosa, que es en estos versos una fuente de plenitud. El erotismo latente o nítidamente expuesto es, a lo largo de estos poemas, otra de las fuentes constantes de inspiración. Las referencias al tema suelen tener un tono exaltado y jubiloso que contrasta vivamente con el estoicismo del que hace gala el poeta cuando el amor ha llegado a su fin. Quizá el máximo ejemplo de la temática erótica de *Otesnita* podamos encontrarlo en el poema "Unidad en el fuego":

(9) PADRON, J.J.: *Otesnita*. Ed. Prometeo. Valencia, 1979, p. 59.

(10) Id., p. 55.

*"Fulge como una antorcha
 que en vez de crepitar atravesara
 con hirviente ternura
 la húmeda rosa abierta de la noche.
 Es un mar de caballos
 y labios sin medida,
 un galope de sangre, tierra, fuego,
 tumultuoso río
 que hacia el abismo de tu vientre avanza,
 retrocede y prosigue entre fiebre, espesura,
 ramas, luz, sombras, greda,
 y al final se convierte
 en el solar aroma de la vida"*¹¹.

Resume este poema el vitalismo, la exaltación del deseo, la plenitud personal etc., es decir, las constantes que se reiteran a lo largo de esta primera parte del libro. No obstante, la pasión amorosa no está exenta de peligros que la amenazan. Desde el segundo poema del libro se perciben los presagios de destrucción que amenazan la dicha:

*"Vivamos este afán irrepitable,
 sabiendo que después de nuestro fuego
 tan sólo quedarán el miedo y la ceniza,
 la desesperación, la lluvia y el olvido"*¹².

Las sombras, pues, atenzan desde el primer momento la dicha, sin embargo la duda se resuelve en entrega incondicional en honor a un aprendido estoicismo. De este modo el poeta puede refugiarse en la ensoñación cuando la realidad amenaza con volverse contra él y en último extremo, si el refugio de la ensoñación no es posible, existe la estoica convicción de que el sentimiento humano es mudable y hay que aceptar con valor este hecho:

*"Aunque mi ansia de tí lo niegue tercamente,
 tal vez la intensidad de nuestro amor
 no dure mucho tiempo,
 porque ni el sentimiento más firme
 desatar puede su condena humana.
 Mas qué grato sería envejecer
 junto a tí y que la vida
 nos fuera diluyendo*

 (11) Id., p. 63.

(12) Id., p. 49.

en la alegría antigua
de amarnos libremente y sin memoria..."¹³.

La segunda parte del libro, es en todo un contrapunto a la primera: el desamor y la ausencia ocupan el lugar de la que en otro tiempo fuera presencia jubilosa; y en oposición al vitalismo de los versos anteriores, cunde en los de la segunda parte el dolor y el desaliento, expuestos, por lo general, con grave contención. Pedro J. de la Peña, en su prólogo al libro, ha visto del siguiente modo el contraste:

*"Todo el trazado del texto va, en un plano estilístico, desde el neorromanticismo al metarromanticismo. Es decir, desde los ingredientes de una pasión subjetiva que se extrovierte, hasta el certero gusto en su contención, eliminando lo que la voz romántica tiene de aparatoso"*¹⁴.

Pero el contraste en estos poemas va mucho más allá del tono. Si en la primera parte hemos visto a la mujer como constructora de una nueva realidad para el poeta, ahora, en el poema titulado "Mundo que muere", vemos cómo los elementos de la realidad se convierten en negativos, se degradan por la ausencia de la amada, convirtiéndose el mundo exterior en algo falso en ausencia del sentimiento que le daba valor y lo configuraba.

Todo lo que en la primera parte fue sensualidad despierta y goce de los sentidos se convierte en resignada recepción de lo que le resta al mundo de belleza, y lo que fue vitalismo desbordado se desmorona: el sentimiento de usurpación y soledad que ahora invade al poeta le priva incluso en algunas ocasiones del poder de evocación de un pasado dichoso que ahora resulta incomprensible. Si antes la vida se imponía con todo su frescor, ahora los más negros pensamientos se imponen sobre los demás: "¿Cómo inventar los sueños —dice el poeta— en un final hendido por la muerte?". No obstante, pese a esta afirmación, los poemas del recuerdo se imponen sobre los demás; y ese recuerdo va asumiendo distintas caras a medida que avanzamos en la lectura del libro. En un primer instante se impone el recuerdo físico de la amada, y es éste recuerdo el único asidero para huir de la soledad, hasta tal punto que también es física la imagen elegida para representar el alejamiento de la mujer, puesto que éste produce ante todo el efecto de una amputación. En otros momentos el recuerdo del amor pasado se alza frente a la constatación actual de la soledad y el desánimo; orfandad, destierro, son los nombres que recibe la ausencia. El dolor y el deseo de olvido se contraponen en algún momento al deseo de regresar al pasado, bien sea negándose a la evidencia de un presente indeseado o bien sea con el imposible sueño de deshacer los errores cometidos. Sólo de vez en cuando aparece la aceptación del desamor y el olvido. En cualquier caso, y sea cual sea la forma que adopte el recuerdo para mani-

(13) Id., p. 69.

(14) PEÑA, Pedro J. de la: Prólogo a *Oresnita*, ed. cit., p. 27.

festarse, el dolor y la soledad están presentes; pero en todo momento predomina el estoicismo y la contención frente a la expresión desmesurada de los sentimientos. El estoicismo alcanza su punto álgido en el "Epílogo", donde, a modo de conclusión, el poeta desvela una moraleja que quiere ser también propósito de futuro:

*"Nunca ames con el ímpetu cerrado
de cualquier posesión,
ya que sería estéril lo que de ti creciese,
tan sólo sufrirías
por la callada muerte que le acecha.
Si todo cambia y nada permanece en lo que es,
no entregues este inconsistente anhelo
a lo que sólo puede ser la flor de un instante.
Tienes ante tus ojos todo el mar desplegado,
la iluminada tierra y su ventura.
Todo brilla, espejea en ti invocándote.
Vive su frenesi
mientras el aire esbelto de la tarde
llega benignamente hasta tu frente alzada,
pues sabes que el amor y la belleza
no podrán perturbar tu nueva certidumbre" ¹⁵.*

Justo Jorge Padrón se apropia aquí la lección de los clásicos, aceptando de ellos el espíritu estoico, conciliando éste con el no menos clásico del "carpe diem", aceptando los errores pasados como una lección y encarando con una esperanza no exenta de escepticismo el futuro que le aguarda.

De acuerdo con los rasgos temáticos enunciados, los aspectos formales del libro no carecen de una cierta sabiduría clásica en su construcción, comenzando por la métrica, que, pese al versolibrismo, se construye en torno a una base endecasílabo y heptasílabo, con alguna aparición del alejandrino, dotando a la obra de un ritmo sabio y calculado. Los poemas, no demasiado extensos (no más de treinta y dos versos ni menos de seis, aunque predominan los comprendidos entre diez y dieciséis versos) se configuran en torno a una estructura frecuentemente bipartita o tripartita, que a menudo desarrolla el núcleo temático anunciado a partir del título y que se cierra felizmente con unos pocos versos finales que tienden a concluir, redondeándola, la idea expuesta en los versos anteriores.

Al mismo tiempo, Justo Jorge Padrón recurre moderadamente a la retórica tradicional sin desdeñar una figura tan arcaizante como el hipérbaton, cuando el ritmo del verso así lo aconseja ("*Cansados son los pasos que adelanta mi sombra*", "*desatar puede su condena humana*") o potenciando ritmo y concepto mediante una atinada elipsis ("*de todos mis exilios y regresos, /tú, el amor y la dádiva más plena*").

No es el objeto de estas líneas enumerar todos y cada uno de los recursos a

(15) PADRON, J.J.: *Oresnita*, ed. cit., p. 111.

que acude el poeta, sino tan sólo destacar de ellos lo más significativo. Sin duda el recurso a la paradoja, a las personificaciones, al retruécano o a la interrogación retórica tienen, aunque escasa, una representación en esta obra, y a ellos se debe, en parte, el aspecto tradicional que en algunos momentos ofrece a los ojos del lector. Pero igualmente se hallan presentes la sinestesia y la enumeración caótica, reveladoras de una sensibilidad moderna. No obstante, ni éstos ni aquéllos recursos son los que marcan definitivamente la construcción de *Otesnita*, puesto que en ella ocupan un lugar preponderante la adjetivación y, ante todo, la imagen.

La adjetivación, sin ser excesiva, es abundante, atinada y, ante todo, sorprendente; sorprendente, porque a través de ella se le atribuyen a los sustantivos cualidades que no se esperan de ellos y que los potencian expresivamente, destacando su cara recóndita, el aspecto inédito con que se desvelan ("*esbelta sencillez*", "*sigiloso fuego*", "*rapto transparente*"...). Igualmente, en alguna ocasión, recurre también a la adjetivación del sustantivo mediante la partícula "de" que contribuye, por lo infrecuente en el lenguaje habitual, a resaltar la cualidad.

El papel que desempeñan las imágenes, por otra parte, es descollante a lo largo de toda la obra. Entre ellas, llama la atención, por su extraordinaria abundancia el grupo de las imágenes relacionadas con la luz o el fuego. Ya la obra anterior de Padrón había insistido con frecuencia en este tipo de imágenes; no en vano afirma Pedro J. Peña, repetidamente citado en estas líneas, refiriéndose a los poemarios que precedieron a *Otesnita*:

"El fuego, símbolo esencial de la poesía de estos libros, es la pasión vital, la intensidad dichosa que se torna en luz, en llama del esplendor, capaz de hacer olvidar las ciegas sinrazones de la vida" ¹⁶.

En *Otesnita* la pluralidad de significaciones que alcanza esta imagen es asombrosa. No es ello extraño, puesto que la imagen misma se presta a ser tomada desde puntos de mira diferentes, encerrando con ello significaciones distantes. En la primera parte del libro (la que está consagrada a la entrega y la plenitud amorosas, según ya se ha dicho), es frecuente que las imágenes de la luz aparezcan relacionadas con el sentimiento de dicha, de alegría, albergado en ese instante por el poeta; en consecuencia, la alegría que produce el sentimiento de encontrarse acompañado es vista como un "*fanal llameante*". Otras veces, la dicha es como una lámpara, o como un fuego. En todas estas ocasiones el sentido de la imagen es positivo; la luz proporciona un material imaginativo acorde con la placidez de la situación descrita. También la mujer, sus cualidades y sus atributos se relacionan con la antedicha imagen. En este sentido, su presencia se le aparece al poeta como una fulguración y toda su persona tiene un halo luminoso (se refiere el poeta a la "*luz que te envuelve*"), hasta el punto de que toda ella está hecha de luz ("*prieta de luz*" es llamada en una ocasión). Considerando que luz y dicha se identifican frecuentemente en estos versos, es razonable suponer que

(16) PEÑA, Pedro J. de la: Prólogo a *Otesnita*, ed. cit., p. 23.

esa cualidad luminosa de la mujer le viene dada por la alegría que transmite, aunque también puede complementarse la imagen atendiendo a lo que de inasible o efímero pueda tener el fenómeno luminoso. Entre los atributos personales de la amada, son sus ojos los que se relacionan con la luz. Esos ojos, vienen a ser para el poeta como el lugar donde van a reflejarse las emociones más recónditas. Cuando los ojos se iluminan, cuando *"vienen en un mar de luz"* o cuando se asemejan a un duro relámpago, no se trata tanto de evocar las cualidades físicas y sensibles de esos ojos, cuanto de constatar cómo se reflejan en ellos los más variados sentimientos y sensaciones. Aclaratorio puede ser, en este sentido, el fragmento siguiente:

*"un mar de almendros blancos
y un torrente de soles
navegan nuestra sangre
abriendo su fulgor en la mirada"*¹⁷.

No es extraño, dado el contenido positivo de la imagen, que el amor de plenitud, ya sea en su vertiente espiritual, ya sea en la física, se vea equiparado a ella. Por ello, la pasión es como un fuego y el amor se describe sucesivamente como *"ave de luz"* y como *"cielo de fuego alzado contra el tiempo"*, con lo que se entra en contradicción entre la imagen de algo terrenal, mudable y efímero, frente al deseo expreso de perdurabilidad indefinida y aún eterna del sentimiento que se desea simbolizar con ello. También en el plano de las sensaciones (no de los sentimientos) que arrastra consigo la pasión amorosa, fija Padrón la expresiva imagen de la antorcha y habla de la entrega amorosa en términos también de fuego y de luz (*"me adentro en tu cuerpo encendido y nado jubiloso"*).

En cambio, en la segunda parte del libro, no puede decirse que las imágenes de este grupo se relacionen todas ellas con fenómenos positivos o placenteros. No olvidemos que el poder de la llama no es sólo el de arder o iluminar, sino también el de consumir y destrozar. A este respecto, podemos constatar la repetida alusión a la ausencia de la amada como si de una llama se tratase (*"ausencia que no se apaga"*, *"ausencia que arde"*), con lo que también se refiere el poeta a la dificultad del olvido. Por ello, por la resistencia a olvidar o por la imposibilidad de hacerlo, los retornos imaginativos al pasado son frecuentes en esta segunda parte. En dichas retrospectivas, volvemos a hallar la imagen de la luz con un simbolismo no del todo negativo, aunque quizás más ambiguo que en la parte primera del libro. Ahora, Justo Jorge Padrón alude al pasado como si de una luz se tratase, a la alegría pasada como una llama, un ardor, a la mujer como un astro o como una luz que le iluminaba en su desorientado vivir, etc.; pero en todo instante se hace patente la referencia a un bien perdido (nada más claro que referirse a la mujer como una *"luz fugitiva"*). Con referencia al momento presente, la imagen de la luz adquiere contornos plenamente negativos, cuando el dolor es un *"aire encendido"*, la esperanza un *"fulgor transitorio"*

(17) PADRON, J.J.: *Otesnita*, ed. cit., p. 65.

y el paisaje que se refleja en los versos viene determinado por una "ausencia de fuego" que obliga a una visión negativa del mismo hasta el punto de referirse también al "oro quemado" con referencia al mundo externo que se ofrece a la contemplación del poeta.

Correlativamente, aunque de menor importancia y cuantía, existen en esta obra imágenes que pudieran relacionarse con la ausencia de luz o del fuego, que generalmente asumen un contenido negativo, relacionado unas veces con la lejanía de la amada (el olvido representado por la ceniza, la tristeza y la soledad representadas por el frío) y otras veces con cualidades negativas de la humanidad, sin alusión específica a la ausencia amorosa. La noche, de manera especial en la segunda parte del libro, es también un símbolo o escenario de la ausencia, mientras que la soledad derivada de ello es vista como un "río de tinieblas".

Tras lo dicho, no cabe duda de la riqueza que encierra la imagen de la luz en la obra que nos ocupa; pero conviene recordar que ésta se ha relacionado a menudo con la mujer, y es precisamente la mujer otro núcleo esencial en la génesis imaginativa del libro. Por su contexto, abundan las alusiones a ella que son reflejo, bien de una sensación placentera para el hombre, bien de una sensación de seguridad. En torno a este último grupo son numerosas las ocasiones en que la amada es concebida como la patria del poeta, o, en un concepto más amplio, como tierra, como planeta ("*planeta único y azul, mundo mío*", "*hogar sagrado de la Tierra*", son expresiones extraídas del poemario); no falta en estas imágenes la referencia a la mujer como creadora de una nueva realidad, como forjadora de un mundo propio y como guía y asidero del hombre al que ha encontrado en trance de zozobra. De ahí que la esperanza del poeta cristalice en un acuciante deseo de conservar una realidad tan gratificante, hasta el punto de referirse a la amada como "*súbita eternidad*".

A diferencia de las anteriores, el grupo de imágenes que destacan la belleza o el placer que emana de la amada tienen una fuerte base sensorial, como es lógico, y se relacionan en algún grado con el agua y una de sus cualidades: el frescor. Entresacando algunos ejemplos, vemos que Justo Jorge Padrón la denomina "*íntima fuente*", la compara al frescor de la mañana y a una "*gacela de agua*". En todos estos casos hay implícita una sensación placentera de belleza y plenitud, que alcanza su punto máximo en el ejemplo siguiente:

*"Cuerpo de la ebriedad,
yegua de espuma, noria,
frenesí inacabable.
Agua sedienta y fiera
en la piel del desierto.
Mueves, creas sus olas,
despertando la vida:
Muchacha que haces tuya
la plenitud del mar"*¹⁸.

(18) Id., p. 59.

El vitalismo y la elocuencia, presente en estas alusiones a la belleza o a la plenitud, se extreman cuando el tema se adentra en el mundo de Eros; para ello, las imágenes se extraen de las más variadas fuentes, atendiendo tan sólo a una simbolización adecuada y exaltada de la plenitud física: las caricias son como olas y el poeta se siente "*piebra inundada... por tus aguas ocultas*". Sin duda, es preciso aludir en este punto al ya transcrito poema "Unidad en el fuego", donde se halla la máxima condensación del simbolismo erótico.

No menos heterogéneas son las imágenes referidas a estados de ánimo que sufre el poeta. A título de muestra podemos decir que la soledad se compara con una prisión, los ruiseñores se convierten metafóricamente en la alegría y el desamor es representado por un hueco, una amputación. Refiriéndonos a esto queremos solamente constatar la riqueza y variedad simbólica e imaginativa que puede registrarse tras la lectura de *Otesnita*, siendo ésta una de las causas, o quizás la causa más importante de su importancia como obra madura de un joven poeta.

La exclusividad del tema y su escasa originalidad son dificultades añadidas a las muy abundantes que la creación poética conlleva. No obstante, Justo Jorge Padrón ha sabido salir triunfante del trance, no por vía de la originalidad absoluta en el enfoque, sino más bien adoptando una contención en el tono, un rigor selectivo en las imágenes, una bien aprendida lección de ritmo y un léxico habitual, aunque ponderado. En la obra están presentes las huellas de autores muy dispares, como Rilke, Pessoa, algunos representantes de la generación del "medio siglo", etc., pero las influencias no ocultan una expresión personal y certera.

Otesnita, al hilo de la trayectoria anterior del poeta, produce la impresión de un alto en el camino, como si el autor hubiese llegado, a través de una poesía de la experiencia, hacia una depuración expresiva cada vez mayor que augura (según está ya pudiendo comprobarse) un sólido futuro creativo para un poeta que ha querido hacer realidad dos grandes aspiraciones de todo poeta: dedicarse con exclusividad a la creación artística y situarse al margen de lo que es pura moda literaria.

**SOBRE LA POESÍA EN CASTELLANO DE
D. FRANCISCO M. DE MELO**

**Antonio Bernat Vistarini
(Universitat de les Illes Balears)**



Los archivos y bibliotecas hispanos registran un especial sinnúmero de manuscritos y publicaciones de autores de los siglos XVI y XVII —la cantidad es también motivo para que todos aquellos días se aúnen dentro del sintagma *Siglo de Oro*— que han caído o, seguramente mejor, han sido arrojados al más silencioso de los olvidos; algunos con justificación acertada, otros sin justificación de ningún tipo —salvo la inapelable evidencia que proporciona el paso del tiempo— y aún hay otros que bajo el razonamiento falaz o tendencioso, o por mor de la persistencia hasta hoy —pero que no precisa ser hoy claramente conocida para que ello ocurra— de una circunstancia extraliteraria que en su día influyera negativamente en la apreciación literaria del autor, son hundidos en las estanterías más oscuras hasta que devoren por completo su memoria los gorgojos.

El caso de don Francisco Manuel de Melo es singular. Su olvido no es precisamente silencioso: sin apenas habérsele leído, se le conoce de oídas. He tratado de averiguar las causas de esta situación que tanto tiene que ver con la complejidad de las relaciones entre España y Portugal a lo largo de la historia. Mi intención ha sido, sobre todo, sentar las bases que permitan una evaluación de la producción poética en lengua castellana de Francisco Manuel de Melo, libre de los prejuicios con que hasta ahora tal intento ha sido invalidado.

De inicio urgía poner en claro, en la medida que ello es posible, una biografía que el mismo escritor nos escarnotea cuando no tergiversa. Y, desde luego, observar la figura de don Francisco Manuel desde la óptica de la cultura hispana.

En esta primera entrega nos limitaremos a elaborar la cronología de su vida, dejando para las próximas el estudio de la obra y el análisis de cómo influyen en ella las circunstancias que ahora esquematizamos.

I.-

“Si en algo te he servido, pídotte que no te entrometas á saber de mí más de lo que quiero decirte. Yo te inculco mi juicio, como lo he recibido en suerte; no te ofrezco mi persona, que no es del caso para que perdones ó condenes mis escritos. Si no te agrado, no vuelvas á leerme, y si te obligo, perdónote el agradecimiento, no es temor, como no es vanidad. Largo es el teatro, dilatada la tragedia; otra vez nos toparemos; ya me conocerás por la voz, yo a tí por la censura”.

Estas palabras de don Fco. Manuel de Melo que leemos en su *Historia de los movimientos y separación de Cataluña*¹ no son azarosas o fruto de alguna circunstancia concreta negativa, aunque las haya, que rodease la obra en que están inmersas; son, más bien, reflejo fiel de una de las más profundas tendencias de nuestro autor: "no te ofrezco mi persona". Melo ofrece "escritos", muchos; muchísimos.

Incluso dará a la estampa sus cartas, así las más impersonales y burocráticas como las privadas², pero si queremos entresacar de ellas rasgos de su vida y su personalidad que interesen a la mejor comprensión de su obra estrictamente literaria, deberemos mirarlas al trasluz, de forma oblicua, y fuerza es que la imagen que se nos presenta tenga límites borrosos. Así dice Maria da Conceição Morais Sarmiento:

-
- (1) La portada de la edición príncipe de esta obra (1646) decía así: "*Historia de los movimientos y separación de Cataluña, y de la guerra entre la majestad católica de D. Felipe el IV, rey de Castilla y de Aragon, y la Diputación general de aquel Principado*: dedicado, ofrecida y consagrada a la santidad del beatísimo padre Inocencio X, pontífice sumo máximo romano; escrita por Clemente Libertino. En San Vicente de Rastello, por Paulo Craesbeeck, impresor de las órdenes militares: año de 1645".

Nuestra cita está sacada de: *Historia de los movimientos y separación de Cataluña, y de la guerra entre la majestad católica de D. Felipe el IV, rey de Castilla y de Aragón, y la Diputación General de aquel Principado*. CRONICAS de Francisco Melo y Jaime Tió, Editorial 7 1/2, S.A. Ediciones Universidad de Barcelona, 1981, p.e. Introducción de Elena Mampel.

las ediciones de esta obra hasta la fecha son, además de la citada (1981) que es la última, las siguientes:

1696 (Lisboa); 1808 (Madrid); 1826 (París); 1828 (París); 1842 (Barcelona); 1844 (París); 1852 (Madrid); 1854 (Madrid-Barcelona); 1874 (Madrid); 1875 (Barcelona); 1876 (Madrid); 1878-79 (Madrid); 1883 (Madrid); 1885 (Barcelona); 1912 (Madrid); 1969 (Barcelona).

Notemos dos cosas. Primero que es la obra más conocida, tal vez la única realmente conocida, del autor, si exceptuamos el breve *Auto do Fidalgo Aprendiz* y la *Carta de Guia de Casados*, que le van a la zaga y son de interés más parcial. Y segundo que desde 1696 esta obra no ha sido publicada en Portugal.

- (2) Todos los q. se han interesado por la vida y obra de D.F.M. concuerdan en que "para nos adentrarmos em algumas das mais valiosas determinantes da sua personalidade conviria ir ler e estudar a sua correspondência" (Dr. Reis Brasil, III centenário da morte de D. Francisco Manuel de Melo", separata de *Estudos Castelo Branco (revista de história e cultura)*, Nº 21, 1 de Janeiro de 1967, pág. 6). Por supuesto, la magna investigación de Edgar Prestage tiene en las *Cartas Familiares* su principal fuente documental. Dice Maria da Conceição Morais Sarmiento: "Mas o q. realmente é importante nas Cartas Familiares é o conhecimento q. elas nos dão a respeito da pessoa do seu autor. Através da correspondência de D. Fco. o leitor fica informado dos problemas q. o preocupam, das actividades, das suas reflexões, das suas relações de amizade.

"Daí resulta as cartas terem muito mais interesse se forem lidas por ordem cronológica. Acompanha-se o dia a dia do seu autor como se se lesse um diário. Para confirmar a grande importância das *Cartas Familiares* para o conhecimento da vida de D. Fco. Manuel, basta dizer que, muitas vezes elas foram as principais fontes documentais a que Edgar Prestage recorreu para escrever a biografia do escritor seiscentista". (D. Francisco Manuel de Melo, *Cartas Familiares*, prefácio e notas de Maria Conceição Morais Sarmiento, Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981, pág. 36).

"Escritas, na sua maioria durante o período em que esteve preso, as cartas de D. Francisco, embora não sejam um testemunho presencial da sociedade contemporânea, testemunham-na, contudo, indirectamente. "Do mundo em que não vivo não posso nem quero ser cronista" (Carta nº 73), diz ele, não sem um certo grau de amargura".

Y concluye con una perogrullada no por ello ociosa, puesto que al respecto no otra cosa se puede concluir:

"Dado o seu temperamento activo e espírito observador, é evidente que, se as condições de fortuna tivessem sido outras, outras teriam sido também as *Cartas Familiares*"³.

La biografía es un género literario que, de vez en cuando, se dice que se descubre. Cuenta Julio Caro Baroja que

"En la época en que era adolescente, entre la gente de letras de Madrid corrían rumores como estos: "Fulano está acabando un Fernando VII", "Mengano va a escribir un don Juan de Austria", "Perengano está a punto de sacar un Arcipreste de Hita", etc. etc."⁴.

Pero he aquí que algunos de los cultivadores de la ciencia histórica sintieron, por su parte, animadversión marcada hacia las novelescas biografías del tipo de las indicadas, aun hacia la más célebres, por considerarlas, a su vez, poco serias también en última instancia. El historiador de fichero y asiento, serio y poco afortunado en sus conquistas, tiene razón en sospechar que, aparte del peligro de entretener (peligro grave hay en todo lo que divierte demasiado, afirmaban ya los antiguos moralistas), la biografía puede encerrar otro tipo de falacias. Ahora que estos peligros se hallan

(3) *Cartas Familiares*, ed. cit., prefacio, pág. 34.

(4) Julio Caro Baroja. *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*. Alianza Editorial, Madrid, 1968, pág. 9. Más adelante, en la pág. 14 concluye: "Hacer y deshacer. Este es el sino del historiador. La verdad sigue en el pozo, y en lo que creo que hay que insistir hoy es en que la mentira sirve tanto como aquella para conocer a los hombres. No hay q. recurrir al refranero para tener conciencia de la cantidad de agudezas que ha producido su práctica y uso, que va desde la mayor conciencia de santidad a la absoluta convicción de la propia miseria: "como creo lo que invento, no me parece que miento". dice un proverbio viejo. ¡Y esto de creer es tan dulce! Creer y ponerse una etiqueta, ponérsela luego a los demás y adelante".

Si insistimos en ello es porque la figura de Melo ha sido muy particular e inamoviblemente "etiquetada": y, de otra parte, ya en vida se le hicieron acusaciones de falsario o de insincero. Luego veremos estos tópicos de la crítica sobre Melo y los motivos que se tienen para tales juicios. Señalamos que más o menos "en la época en que era adolescente" Caro Baroja se publicaba el *Esboço Biográfico* que de D. Fco. Manuel hiciera Edgar Prestage.

donde él no los ve: se hallan en su propio *metier*. “¿Estamos seguros de la veracidad de Tito Livio, de Tácito, de Suetonio?. No. ¿Aceptamos la veracidad absoluta de los cronistas medievales?. No. ¿Cree el historiador creyente en una religión en la buena fe del incrédulo, o viceversa?. No. ¿Acepta el historiador *científico* de la escuela tal lo que dice el historiador *científico* de la otra escuela? No”⁵. Y, sobre todo, *debemos creer* en aquellos datos que se nos proporcionan sobre la vida de un escritor si están en contradicción con los que evidencia la lectura de su obra?⁶. Aunque ninguno lo hubiera enunciado con la precisión de Gil de Biedma⁷, es el deseo íntimo de todo escritor radical (y creo que don Fco. Manuel de Melo lo es) transmutarse en poema, cambiar los hechos de su vida por sus palabras, por un libro. Así, la tarea del crítico es la de un respeto despiadado: desde las premisas que da el propio escritor, analizar el grado de éxito o fracaso que ha obtenido con el trueque realizado y, como última instancia de los análisis parciales y globalización del juicio ético-estético, pronunciarse sobre si hoy día vale la pena su lectura. O, como dijo Kierkegaard: “No vale la pena recordar un pasado que no puede convertirse en presente”. Y si una obra del pasado “puede convertirse en presente”, añadimos, es porque el escritor se ha sobrepuesto de tal forma a las siempre mezquinas determinaciones de su biografía que apoyado en los pocos datos que una vida puede aprehender y manipular los trasciende en forma de incitación coherente a un comportamiento (ético-estético también) viable.

Siendo esto así, parece lícito tachar la perspectiva crítica *biografista* como “la forma más simplista y lineal de intentar penetrar en los meandros significativos del objeto de análisis”⁸. Dice Carlos Reis: “A corto plazo, la historia literaria de carácter marcadamente *biografista* fue conducida a una *innecesaria hipervaloración* de datos

 (5) Julio Caro Baroja, *cit.*, pág. 12.

(6) Está claro que para alabar a una persona lo hacemos con aquello que *para nosotros* es más admirable. Prestage alaba a Melo convirtiéndolo en el perfecto ejemplo del “demócrata-cristiano”. Edgar Prestage, *D. Francisco Manuel de Melo, esboço biográfico*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1914, pág. 410).

(7) “Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo”. (*Las personas del verbo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1982; en la contraportada). “Atormentado tirano” éste al que, sobre todo a partir de la experiencia simbolista, muchos escritores apelarán explícitamente para que los mejore. “Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta” (Juan Ramón Jiménez en carta a Luis Cernuda desde Washington, Julio de 1943). El fin es quedar eternamente sustituido por La Obra (*Le Livre* de Mallarmé), y que el trayecto, ascético, sin duda tiranizante, acabe en silencio: “Mi ilusión ha sido siempre (...) llegar un día a no escribir” (Juan Ramón), “*All the rest is silence*” (Gil de Biedma citando a Shakespeare), etc.

(8) Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1981, pág. 54. Más que ser una forma, ésta, “simplista y lineal de intentar penetrar”, es que con ella no se penetra en la obra; se almacenan datos que, sí, pueden servir para aclaraciones referenciales puntuales pero, desde luego, no responden al problema de por qué un texto verbal puede convertirse en obra de arte.

que, reunidos aunque sea a costa de una extenuante labor de consulta de archivo, expolios, documentos diversos, memorias, etc, en última instancia no contribuyen prácticamente nada a la valoración crítica; en efecto, no se entiende muy bien que, por ejemplo, el esfuerzo realizado por Braancamp Freire para determinar exactamente la profesión o el lugar de nacimiento de Gil Vicente se revelen como contribuciones decisivas para juzgar la calidad estética del teatro vicentino" ⁹. Traemos a colación estas palabras precisamente para resaltar el deplorable estado de las investigaciones sobre la obra de don Francisco Manuel de Melo. El único trabajo exhaustivo es la recomposición de su biografía que hiciera Edgar Prestage (1914) los juicios del cual —pocos y no profundizados— han sido repetidos hasta la saciedad por cuanto prologuista, antólogo o historiador de la literatura se ha acercado a su obra. Creemos que no se puede emitir ningún juicio sobre la obra, en conjunto, de Melo si no se conoce una faceta tan importante —en cantidad y calidad— como es la poética. Y no se conoce. La única parte que ha sido reeditada y mínimamente estudiada de su poesía es la escrita en portugués, *As segundas Três Musas*, que en el total de las *Obras Métricas* no representa ni una tercera parte.

De otro lado, si bien es cierto que la vida de Melo presenta perfiles apasionantes (en palabras de Teóphilo Braga, prologuista de la obra de Prestage: "*Poucas figuras existem na historia portuguesa tão romanescas, tão complexas, tão impregnadas de magia, como a desse D. Francisco Manuel de Melo, guerreiro e diplomata, historiador e poeta, humorista e moralista, porventura a mais notavel organização de poligrapho que em terras de Portugal tem nascido*" ¹⁰), la biografía que hizo Prestage no responde las preguntas que, sobre todo a un investigador español, asaltan al observar cómo se han sepultado o, peor, torcido en muchos casos, las referencias a su obra castellana. La figura de Melo, más que "romanesca" o mágica, como quiere Teóphilo Braga, es compleja: exactamente tan compleja como los entresijos políticos del siglo XVII en la Península Ibérica. Un análisis de la obra de Melo que no parta de estas instancias dejará de explicar un elevadísimo porcentaje de sus comportamientos y actitudes no sólo vitales sino literarias, y también dejará de explicar el comportamiento de la crítica posterior para con nuestro autor.

En todo caso compartimos la síntesis de Doubrovsky: "*Il y a toujours priorité de l'oeuvre sur l'auteur (...). Le circuit de compréhension va de l'oeuvre à l'auteur, pour se retourner sur l'oeuvre, et non de l'auteur à l'oeuvre, pour se renfermer sur l'auteur*" ¹¹.

II.-

Cronología de la vida de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666).

1608.- Nace en Lisboa (el mismo año que el famoso predicador jesuita Antonio Viei-

-
- (9) Carlos Reis, *op. cit.*, pág. 55.
 (10) Edgar Prestage. *Op. cit.*, p. VIII.
 (11) Serge Doubrovsky, *Porquoi la nouvelle critique*, Denoël Gonthier, 1972, págs. 321 y 219.

ra). Pertenece a la noble familia española de los Manuel, descendiente de Fernando III el Santo, y estaba también emparentado con la casa de Braganza de Portugal, uno de cuyos miembros, D. Juan (1604-1656), estaba destinado a convertirse en rey en la Restauración de 1640 con el nombre de João IV.

El apellido "Manuel de Melo", le viene por línea paterna. En los documentos oficiales aparece con su nombre entero, pero en general firmaba D. Fran.^{co} M.^{el} o Don Fran.^{co} Manuel, los títulos de sus obras impresas omiten el apellido "de Melo". Parece que prefería usar su apellido más noble, que tenía la ventaja de evitar confusiones con su primo que solía firmar Francisco de Melo, también poeta (aparece en el volumen 5º de *A Fenix Renascida*). Esto, junto a la no utilización de apellido materno (Doña María de Toledo de Maçuellos), y a su ocultamiento en varios casos tras un pseudónimo (*Clemente Libertino*, *Melodino*) ha provocado vacilaciones de los críticos a la hora de establecer cuál era su nombre de pila. Durante su prisión y destierro aparece siempre debajo de su nombre la interrogación *Quare?*, como preguntándose la causa de unos procesos cuyas razones todavía desconocemos.

1615.- Muere su padre, militar, en Azores. Felipe III de España y II de Portugal, lo protege y lo nombra mozo-hidalgo y, al día siguiente, hidalgo-escudero de su corte (febrero de 1618).

Su madre, Dña. María de Toledo, hija de un alcalde mayor de Alcalá de Henares, lo hace educar en el Colegio de Santo Antão de Lisboa; primer centro docente que los jesuitas tuvieron en Portugal, que gozó de enorme prestigio y donde tendría por maestro al célebre P. Baltasar Telles, cronista de la Compañía, al cual el propio Melo en su *Hospital das Letras* apunta como el primer filósofo portugués; y en múltiples cartas se certifica que mantuvieron estrecha amistad ¹².

Sus primeros afectos intelectuales se inclinaban hacia las matemáticas. Dice Edgar Prestage: "*O conhecimento dos classicos Gregos e Romanos que revela nos seus escriptos é largo e profundo, mas parece que nos primeiros anos o seu estudo predilecto era outro. Uma carta que escreveo a D. Francisco de Quevedo, "ao principio de sua amisade", contem noticias biographicas importantes. "Yo señor sobre ser mozo, y vivirlo entre los divertimientos de las Cortes, donde nascí y me he criado, llegué con tan cierto caudal a las sciencias que ni tengo las letras por profesión, ni aun por mío el tiempo que poder gastar en su conocimiento"* ¹³. Estas palabras han llevado a los críticos a valoraciones apresuradas de su poesía tachándola de "fría", de "silogística", o de "convencional", luego analizaremos este problema. En todo caso, no es de extrañar una formación inicialmente científico-matemática por cuanto es de su curso matemático de lo que más se preciaba el colegio de Santo Antão, disciplina en la que sobresalía especialmente un renombrado profesor inglés, el Padre

(12) Vid, por ejemplo, la nº 540 de las *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 520 y 521.

(13) Edgar Prestage, *op. cit.* pág. 33.

Ignacio Stafford, autor de un divulgadísimo tratado *Elementos Matemáticos*.

Sabemos que a los diecisiete años, en 1625, Melo escribe unas *Concordancias Matemáticas de antigas e modernas hipotesis*, que nunca pasaron por la imprenta.

El mismo año iniciará su carrera militar, sentando plaza de soldado en la "Companhia de Aventureiros", alistándose en un proyecto de expedición contra Carlos I de Inglaterra.

En 1626 escribe la novela, en castellano, *Las finezas malogradas*¹⁴, y pasa a servir en la guarnición naval, unas galeras españolas fondeadas en el Tajo, que el gobierno de Madrid mantenía en Lisboa. En su primera carta a Quevedo (1636) explica así la interrupción de sus estudios: "... porque desde los primeros años, con mi padre, me faltó quien me dispusiese a los empleos dignos de los hombres de bien; la libertad, mejor que otro respeto, me trujo más presto a la vida de las armas (si tal inquietud se puede llamar vida). De diecisiete años fui soldado, seguía hasta ahora..."¹⁵.

1627.- El 24 de septiembre sale en la escuadra mandada por D. Manuel de Meneses, que sufre un catastrófico naufragio cerca de San Juan de Luz, del cual logra salvarse al igual que su jefe¹⁶; es encargado de enterrar los cadáveres que llegaron a la playa. Acto seguido visita Madrid por primera vez.

1929.- Publica su primera obra literaria, 12 sonetos en español: *Doce sonetos por varias acciones en la muerte de la Señora Doña Inés de Castro*.

Pelea en una formación naval, bajo las órdenes de Tristão de Mendonça Furtado, dedicada a combatir contra los piratas berberiscos;

1631.- Escribe, en castellano, *Lamento de la Nobleça, o Memorial ofrecido al Rey Nuestro Señor sobre el donativo que se trata pedir a la nobleza del Reino de Portugal*, que quedó inacabado y manuscrito.

Es nombrado capitán de Infantería y encargado de reclutar una compañía en Lisboa.

(14) Dice así Edgar Prestage, *op. cit.*, pág. 33, nota (2): "Numa carta vista por Barbosa Machado, D. Francisco affirmava tela prompta para a impressão (la obra *Concordancias Matemáticas*) e ter escripto aos dezoito annos um romance *Las finezas malogradas*. E pena que este e os outros romances delle andem perdidos. O seu talento foi precoce, mas ainda assim menos que o de Lope de Vega, cuja peça, *El verdadero amante*, foi escripta no seu decimo terceiro anno. Os biographos de D. Francisco dizem, não sabemos com que fundamento, que escreveu um poema em oitava rima para celebrar a recuperação de Bahía dos Holandezes, accrescentando alguns que foi composto no seu decimo quarto anno, que é impossivel, visto contar elle dezaseis quando foi daquelle successo".

(15) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 57.

(16) En la edición de la *Historia de los movimientos y separación de Cataluña* de Barcelona, 1842, imprenta de Juan Olivares, que incluye la continuación de la historia hasta el

1633.- "Asiste" en la corte de Madrid. En realidad, entre 1629 y 1633 hay una importante laguna en la historia de la vida de D. Francisco Manuel; sus escritos no dan información alguna sobre sus actos en este período. Lo más probable es que repartiera su tiempo entre Lisboa y Madrid. Por la más antigua de las *Cartas Familiares*, escrita el 1 de Julio de 1634 a D. Lourenço de Atayde, sabemos que estaba en Madrid en 1633, donde "era me pretendiente; mal estado de humor para burlas y donaires. Quantas veces acabé memoria! lo que empecé romance. Qué puede dictar la mente de un afligido que no sean pesares?"¹⁷.

1634.- Sus pretensiones tienen cierto éxito. En 1634 entra en la Orden de Cristo (orden fundada en 1318 por el rey D. Dionís y a la que se honraban en pertenecer todos los grandes señores portugueses¹⁸); y en 1635 es promovido a hidalgo caballero. Enseguida, sienta plaza en la armada mandada a la Coruña y sirve en el *Bom Successo*, galeón capitán de los navíos portugueses.

Es nombrado cabo de la infantería española mandada pasar a Cádiz, y desde aquí marcha a Lisboa donde tratará del pasaje de esta tropa a Flandes.

fin de la guerra por D. Jaime Tió, quien también escribe, antes de su continuación, unas "noticias de la vida de D. Francisco Manuel de Melo", leemos al respecto la siguiente anécdota:

"En este conflicto (la tormenta impresionante de antes del naufragio) cerró la noche, la que se pasó en confusión, votos y testamentos; mas sin embargo de no ignorar el general el sumo peligro en que se hallaba, tomó la extraña resolución de ponerse los mejores vestidos que tenía, como a su imitación lo ejecutaron todos, para que muriendo como esperaba, fuese la vistosa mortaja recomendación para una honrada sepultura. En medio de esta obra sacó el general unos papeles que traía consigo, y abriendo uno se dirigió a don Francisco Manuel, que le había acompañado casi toda la noche, y sosegadamente le dijo: este es un soneto de Lope de Vega, que él mismo me dio cuando vine ahora de la Corte: alaba en él al cardenal Barbarino, legado á látere del sumo pontífice Urbano VII. Le leyó, y empezó a decir su juicio acerca de él, como si le estuviera examinando en una serena academia; pero al llegar a un verso que le pareció ocioso, discurrió enseñando a nuestro autor los defectos que en el advertía, sin duda con el objeto de distraerle del gran peligro en que le veía".

(Reedición de Barcelona, 1981, ed. cit., págs. 172-173. Tió no cita su fuente, pero ésta es: Fco. Manuel de Melo, *Epanaphoras de varia historia portuguesa*, Lisboa, 1660, págs. 252-253).

(17) *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 53-54.

(18) Como Caballero de la Orden de Cristo tenía, entre otros privilegios, no ser preso en cárcel pública, y, como hidalgo, podía instituir herencia y cazar en el término de Lisboa y provincia de Estremadura, regalía reservada a los nobles.

1636.- Mueren su madre y su única hermana, Isabel ¹⁹. Va a Madrid y traba relación con Quevedo, a quien le escribe la carta autobiográfica ya citada, inicio de un contacto que llegó a ser intenso.

El 7 de Octubre parte hacia Cádiz con la armada de Portugal, embarcando en el *S. Francisco* con ocho criados. Y de ahí a Málaga en socorro del Conde de Linhares.

1637.- Tienen lugar los levantamientos de Evora (tumultos nacionalistas populares de "Manuelinho") y es enviado, junto con el conde de Linhares, en misión pacificadora.

A partir de este año las *Cartas Familiares* empiezan a suministrar informaciones aprovechables para la cronología. El 20 de Febrero manda desde Madrid al Arzobispo de Treveris un *Tratado de paciencia*, manuscrito autógrafo; en la carta dedicatoria, dice Edgar Prestage, "notamos pela primeira vez aquella preocupação moralista e o veio de tristeza, para não dizer de melancholia, que d'ora avante distingue o homem e o escriptor"²⁰.

Pudo sufrir este año una breve prisión en Lisboa, en el Castillo de Sn. Jorge, desde donde fecha algunas cartas. Pero los datos son contradictorios. En todo caso, regresa a Madrid tras su misión en Evora pasando antes por Villa Viçosa para informar al Conde - Duque de Olivares del éxito obtenido.

1638.- Publica la *Política Militar en aviso de Generales*, dedicada al Conde de Linhares y al Conde - Duque de Olivares, en castellano.

Hay indicios de que está preso en Lisboa, pero no sabemos ni por qué, ni exactamente cuándo, como ocurriera en el año anterior.

(19) En el soneto 45 del *Harpa de Melpomene*, "En las dos muertes juntas de Madre y Hermana", Melo reflexiona así:

(...)
"Cerca han dado los tiros de la Muerte:
Ese lo dice, y aquél, despojo humano:
Pues si ésta, que hoy me erró, tuerce la mano,
¿Quién duda que al tercero tiro acierte?
Acertar de mí mesmo en tanta parte
¡mal dije que era errarme! Antes ha sido
un ensayarse al golpe de mi vida.
Señor, tu providencia así reparte
el dolor, donde fue menos sentido,
el horror, donde no parece herida".

Obras Métricas, Lion, 1665, pág. 23.

(20) Edgar Prestage, *op. cit.*, pág. 82-83.

Según las *Cartas Familiares* estuvo encarcelado en el Castillo de San Jorge entre Octubre y Diciembre. El 16 de Noviembre escribe a D. João da Gama: "Agora me mandam crer me querem soltar hoje. O mesmo me prometeram a semana passada. Já me não entendo com palavras de Principes. Pode ser que com a semana se passasse a memória da promessa. Nos grandes até as faltas são venturosas, porque nem se lhe provam nem se lhe emendam (...). Deviam de querer dar-me este martírio da esperança, vendo que ao da desesperação eu me não rendia. Este é o meu estado" ²¹. Las *Cartas* van adquiriendo progresivamente tonos más ácidos.

Al final consigue la leva para Flandes y conduce a sus hombres a la Coruña (recordemos que la dificultad de la empresa a que es movido permanecerá en la fraseología popular con el dicho "poner una pica en Flandes").

1639.- Defiende la ciudad de La Coruña contra la armada francesa del Arzobispo de Burdeos. Inmediatamente embarca los tercios destinados a Flandes. Como comandante del galeón *San Francisco*, de la escuadra del almirante Oquendo, combate en la batalla de las Dunas (tema de su *Epanáphora Bélica*), no sin antes haber verificado varios encontronazos con los holandeses.

La descripción del combate y el resumen de los horrores vistos por Melo, están en la citada *Epanáphora*, la 4^a. Basta decir que la flota española perdió cerca de 6.000 hombres y 43 navíos. Oquendo y Melo se salvan de esta gran catástrofe. Don Francisco no refiere cómo.

Poco tiempo después, en diciembre, lo encontramos en el cuartel de Bergues, pocos kilómetros al sur de Dunquerque, dirigiendo a D. Antonio de Avila y Toledo una carta de crítica literaria bastante extensa "sobre el defecto que suelen tener los Señores en el escribir" ²². Y al poco tiempo, en otra carta, más encomiástica que crítica, discurre sobre historiografía, censurando la "enfermedade da adulação" ²³. En ambas defiende, hasta cierto punto, la libertad intelectual del escritor.

1640.- Vuelve a Madrid y es premiado por sus servicios. Veamos uno de los pocos jui-

 (21) *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 75-76. El descubrimiento de algunas cartas más desde 1914 (fecha de la publicación del *Esboço Biográfico* de Prestage) obliga a corregir algunos datos, como éste. Aquí, para Prestage, Melo habría estado preso los meses de Noviembre y Diciembre. Según la última edición de las *Cartas Familiares*, q. es la q. usamos, este período se amplía a Octubre; como certifica una carta al Marqués Mayordomo mayor, D. Manrique da Silva, al que pide intercesión: "em mãos de V.S. está a resolução de minha soltura (...) comigo está também preso um negócio tão importante como a leva desta gente que, por ser destinada para Flandes, tem V.S. mais obrigação de ajudá-la..." (p. 74), fechada en "Castelo, 7 de outubro, 1638".

Aquí empieza su calvario de peticiones de favor a todos los personajes influyentes a los que podía tener acceso.

(22) *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 81-83.

(23) *Cartas Familiares*, pág. 85.

cios críticos valorativos que dedica Prestage a la situación política en que Melo está inmerso; tras citar el párrafo del *Aula Política* (pág. 49), en que Melo expone la relación de su recompensa (“*Sendo despachado pelo Conselho de Estado —de España—, quando vim de Flandes, com quatro mil cruzados de ajuda de custo em hum effeyto que os valesse; huma Comenda de mil cruzados efectiva; huma viagem de Capitão Mor das Naos da India na vagante dos providos; huma renunciação de tença valiosa e feyta a minha moradia do roi da casa; tanto se oppoz o Concelho de Portugal a este despacho e se dilatou de modo em alhanar o cumprimento delle que nada vim a gozar; succedendo neste tempo a felice aclamação de S.M. que para mim e para todos os portuguezes veio a ser bem mais aventajado e honroso interesse, quanto excede a glória de huma nação ao bem de hum particular*”), dice Prestage: “Os leitores hão de reconhecer no decurso deste estudo que para D. Francisco a Hespanha foi, em geral, uma mai, Portugal uma madраста”²⁴. Situación que sería afectivamente simple si D. Fco. Manuel se decantase por una o por otra; o, en todo caso, con lógica exclusivamente interesada, por la “mai”. No fue así. D. Fco. Manuel era portugués.

Presta servicio en la Junta instalada en Vitoria para la dirección de la guerra contra Francia.

Escribe el *Conflicto do Canal*.

Es nombrado adjunto del Marqués de los Vélez, comandante en jefe de la armada de pacificación de Cataluña, y, en particular, negociará la Capitulación de Cambriis. Está en Cataluña de Octubre de 1640 hasta Enero de 1641.

Entre tanto se subleva Portugal. En las cartas en que se notifica al Marqués de los Vélez esta sublevación, se ordena también la detención de D. Fco. Manuel, que es hecho preso y remitido, vía Valencia, a Madrid. Permanece detenido varios meses en la Corte.

De esta forma tan elíptica refiere su apresamiento: “con extrañeza y admiración fue recibido en el ejército este gran suceso de Portugal... Poco después se conoció con señales exteriores, aviéndose preso por órdenes secretas algunas personas de aquella nación, y alguna de estimación y partes que se hallaba en el ejército, cuya gracia acerca de los que mandaban la pudo hacer más peligrosa”²⁵. Ni que decir tiene que esa persona “de estimación” es él mismo.

(24) Edgar Prestage, *op. cit.*, págs. 133-134, nota (2). Los subrayados son nuestros.

(25) *Guerras de Cataluña*. ed. cit., pág. 130.

Otros documentos que utiliza Prestage corroboran estas circunstancias del apresamiento (*Op. cit.* pág. 143). Es Melo, en todo caso, muy cauteloso en la narración de lo que llama “suceso de Portugal”, se limita a historiar los problemas dinásticos desde la muerte de D. Manuel. Y notificar el descontento de la nobleza portuguesa.

1641.- Entre Febrero y Mayo dirige cuatro *Memoriales* al rey Felipe IV en los que se debate, por debajo, un complicado juego de fidelidades-infidelidades y peticiones-contrapartidas. Sea como fuere ²⁶, a partir de aquí D. Fco. Manuel se va a preocupar de desmentir algunas actuaciones y se inclinará hacia la causa portuguesa. Refiriéndose a este apresamiento, declarará en las *Epanáphoras*: "Fui o primeiro Portuguez que em Castella padeceo pella fé do Reino" ²⁷.

Tras dos meses de cárcel es liberado y nombrado por el gobierno español maestre de campo y destinado a Flandes. En el verano del mismo año escapa a Londres para ponerse al servicio de los embajadores portugueses, cuyo secretario era el escritor D. Antonio de Sousa Macedo. Allí frecuentó la corte de Carlos I ²⁸. Toma parte en las negociaciones con vistas a conseguir un tratado de paz y ayuda entre Inglaterra y Portugal que hacía 8 meses que se había proclamado independiente. En Holanda se organizó una flota de socorro para ayudar a los Portugueses a defenderse contra España; y don Fco. Manuel es nombrado general de la Armada con la que llega a Lisboa el 10 de Septiembre.

Es recibido en un ambiente de susceptibilidades. Inexplicablemente no se le da ningún puesto importante. Desde Noviembre es ya claramente acusado como sospechoso de inteligencia con los españoles. Sólo se ocupará de misiones secundarias (soldado) con las tropas de la Guerra de la Restauración, en Alemejo. Se aprovechan sus conocimientos de Holanda y Cataluña para la contratación de mercenarios.

Este año empieza a recoger sus cartas. Vive en la plaza de Rossio, pleno centro lisboeta.

1643.- El rey D. João IV le testimonia su satisfacción en una carta, respuesta a otra de Melo en que éste se esfuerza en demostrarle fidelidad y absoluto celo en el desempeño de las misiones encomendadas.

La satisfacción real se materializa en la concesión de la "Commenda de San-

(26) Vid. Prestage, *op. cit.*, págs. 143-151. En este punto nadie ha podido añadir absolutamente nada al exhaustivo trabajo de Edgar Prestage. Los hechos que mueven el favor o desfavor real para con Melo no van más allá del reino de la conjetura puesto que los que se alegan en los documentos y escritos existentes no parecen tener la concatenación lógica ni la fuerza imperativa necesarias para provocar alteración en las decisiones.

(27) *Epanáphoras de Varia Historia Portuguesa*, Lisboa, 1660, pág. 130. En los *Memoriales* viene a decir prácticamente lo contrario.

(28) En la *Carta de Guia de Casados* (Ed. Domingos Barreira, Porto, sin fecha, págs. 118-119) leemos el siguiente rasgo definitorio de la personalidad de D. Fco. Manuel: "Achei-me na Corte de Londres, em casa dos embaixadores de S. Magestade a aquele trágico Rei Carlos I; e havendo-se de dar ali uma ceia às damas da Rainha e às maiores senhoras de Inglaterra, suposto que na casa se tinha mui decentemente preparado aqueles ministros; eu que sou assim prolixo, e não vi em nenhum de seus criados a arte necessária para tal ministério, o tomei à minha conta; e com um filho, e um neto de um embaixador, o genro de outro, e o secretário da Embaixada, o negócio se dispôs de feição, que se deram as convidadas por melhor servidas ainda do que regaladas".

ta Maria do Espinhel da Ordem de Christo”, del Obispado de Coimbra, que representaba alrededor de ciento cuarenta mil reales al año.

El 6 de Septiembre se inicia la campaña de Badajoz, a los pocos días se toma Valverde (hacia 164 años, desde Mayo de 1475 en que el rey Alfonso V invadió Castilla para hacer valer sus derechos al trono, vacante por la muerte de Henrique IV, que las tropas de Portugal no entraban en España con intención hostil). D. Fco. Manuel es encargado de llevar los presos de Valverde a Santarém (1.500 soldados), pero las cosas se le complican por las argucias del Maestre de Campo napolitano, Pignatelli. La orden real, entonces, es atraer hacia el servicio del ejército portugués a Pignatelli y a sus hombres. D. Fco. Manuel fue elegido para cumplirla por su reconocida habilidad diplomática. La táctica usada por él fue la de “divide y vencerás”, sembrando la discordia entre ellos de tal forma que les resultase muy difícil reintegrarse a Castilla en grupúsculos, pequeños y enfrentados. En la *Epístola Declamatória* se ufana con razón de esta proeza: “*Conduzi então pelo Reyno as tropas dos rendidos por nossas armas, e desbaratei mais parte deles por industria do que eles o tinham pela força de hum exercito vencedor; porque de 1.700 (en realidad 1.500) rendidos que me entregarão não entrarão em Castella 500, sem que a palavra Real (que Pignatelli había forzado en el sentido de que no podían ser encarcelados) se fizesse alguma violencia, nem se perdesse a ocasião de melhora, achando-se modo de conservar o comodo e a verdade*”²⁹.

1644.- Todo parecía ir bien, gozaba del favor real y de cierta popularidad, cuando este año se convierte en el más trágico de su vida. Este año, dice Prestage “*subitamente veiu a desgraça que o enterrou vivo no melhor da sua idade. A historia que referimos é bem triste, mas convém lembrar que os infortunios immerecidos nombremmente supportados, as prisões e o desterro, purificaram o homem, tornando-o merecedor da nossa sympathia e admiração, e fizeram do militar versatil um grande escriptor*”³⁰. No vamos a transcribir los procesos de búsqueda infructuosa de documentos a que se aboca Edgar Prestage, que “*deverem existir no Archivo do Tribunal da Relação de Lisboa, mas até agora os esforços por nós empregados para encontrá-los tem sahido baldados*”³¹. Así, los datos que podemos utilizar salen de las informaciones y alegatos que el propio Melo escribe, principalmente, en los dos *Memoriaes* dirigidos a D. João IV y en la *Epístola Declamatoria*. Nada hay, por tanto, que hable de la acusación, sólo de la defensa, y aun sin concreción alguna.

De la confrontación de estos textos aparece una historia un tanto “rocambolesca” *avant-la-lettre*: Cierta Fco. Cardoso cometió adulterio con la mujer de un antiguo criado de D. Fco. Manuel a quien éste había despedido por razo-

(29) *Epístola Declamatoria*, Lisboa, 1653, pág. 119.

(30) *Op. cit.*, pág. 183.

(31) *Op. cit.*, pág. 185.

nes ignoradas. El criado, de nombre João Vicente, al saber la deshonra asesina a su mujer y manda a tres hombres que hagan lo mismo con Fco. Cardoso. El caso se divulga y la justicia condena a muerte a los tres ejecutores y a galeras a João Vicente. Otros hombres implicados parece que son desterrados. Melo dice no haber tenido ninguna relación con Cardoso, ni siquiera conocerlo de vista. Pero parece que João Vicente ("o auctor do enredo", para Melo) albergaba un profundo odio hacia él, y al ser despedido prometió vengarse con la ayuda de los enemigos públicos y encubiertos que tenía Melo. Parece, también, que el padre del muerto, Domingo Cardoso, se prestó a las intrigas contra D. Francisco creyendo, tal vez, que era culpable. Dos de los reos, además, y para Melo de alguna forma coaccionados por su enemigos, declararon haber cometido el crimen por mandato de nuestro autor.

D. Fco. Manuel, confiado de su inocencia, se dejó prender sin oposición. En el juicio (presidido, como era su derecho, por el Juez de los Caballeros de la Orden de Cristo), declararon a su favor altas personalidades. No obstante, el Juez de los Caballeros le condena a perpetuo destierro en Africa, en primera instancia.

A partir de aquí, Melo recurrirá e irá buscando favor en personas cada vez más influyentes.

Una sentencia así sólo puede tener explicación por el ambiente de recelos y dudas que reinaba en Portugal, propio de los regímenes nacientes y todavía mal seguros. Duró el proceso desde Noviembre de 1644 hasta Mayo de 1650.

Poca, o ninguna, suerte tuvo en segunda instancia: condena a destierro perpetuo en la India, más el pago de cierta cantidad de dinero.

Al fin, en tercera instancia, la India es sustituida por Brasil (21 de Mayo de 1650). El 22 de Marzo de 1652 se manda ejecutar la sentencia, bajo la firma del rey. Pasarán, sin embargo tres años más hasta que embarque; han transcurrido once años desde el inicio del proceso. Tiempo de prisión que se reparte entre el Castillo de Sn. Jorge, la Torre de Belém y la Torre Vieja de Caparica, en la orilla izquierda del Tajo.

Evidentemente, no es verosímil que el intento de venganza de un criado despedido mueva al rey a sentenciar tan duramente a una personalidad no sólo reconocidísima y reputada sino emparentada con la propia casa real.

Las interpretaciones del caso son múltiples. Para unos, el principal enemigo de Melo sería el rey João IV con el que habría tenido rivalidades por una dama. Para otros la acusación de fondo que le opone al rey es de conspirador. La primera la narra minuciosamente Camilo Castelo Branco en su "Prefacio biográfico" a la *Carta de Guía de Casados* (Lisboa, 1873); es, sin duda, la más romántica³². Castelo Branco se apasiona con la historia, lástima que esto no

(32) Lo transcribe completamente Prestage, pág. 196-201. En todo caso, parece válida la afirmación de Alexandre Cabral (*Camilo Castelo Branco, roteiro dramático dum profissional das letras*, Ed. Terra Livre, Lisboa, 1980, págs. 192-194) de que Castelo Branco intenta una "das afrontas mais virulentas à Casa de Bragança" (p. 192) en este prefacio citado; y que con los años se verá obligado, en la *Boémia do Espírito*, a suavizar sus juicios.

baste a demostrar su verosimilitud.

Es poco probable un caso de súbita animadversión real. Evidentemente, en vano apeló Melo a João IV (el rey vivió siempre entre dificultades de todo orden; poco tiempo antes se había visto forzado a sacrificar a uno de sus más hábiles ministros, Lucena, a los odios de la nobleza).

Siguen en la oscuridad los nombres de esos presuntos enemigos de D. Francisco, tan influyentes cerca de la corona, que hicieron vanas sus alegaciones tanto referentes a los servicios prestados como a su estrecha relación con la casa de Braganza.

A João IV siempre se le ha caracterizado como un rey de ánimo poco resuelto, las más de las veces manejado por una nobleza a la que debía la corona. Corona que lució pasivamente en su retiro de Villa Viçosa.

El poder de Castilla era grande, la situación aún inestable, el reconocimiento de las naciones lento y laborioso, las dificultades financieras graves, y D. Fco. Manuel "que militara ao serviço della (España), que dez vezes assistira na Corte de Madrid, que fôra pouco diligente em adherir à causa de D. João IV, que era na sua cultura intelectual, leitura e maneira litteraria um hispanóphilo, seria também das pessoas naturalmente aptas para encabeçarem as suspeições e os receios da epocha..."³³.

La enemistad del Conde de Villa Nova y Portimão (único nombre conocido) y de otros, bien pudo disfrazarse fácilmente de "razón de estado" para torcer la justicia. Intercedió por él Ana de Austria, regente, en nombre de Luis XIV en una carta dirigida a João IV, publicó escritos de política restauracionista, se amparó en el nombre de Teodosio (1634-1653), primogénito de João IV, al que adoptó por mecenas y del que puede que, en algún momento, fuese responsable de su educación. Sólo consiguió tener que partir hacia Brasil.

1645.- Entretanto, este año, publica la que siempre ha sido considerada su obra maestra, la *Historia de los movimientos, guerra y separación de Cataluña*, bajo el seudónimo de Clemente Libertino; y el *Eco Político*, con su nombre real, tratado en que se defiende Portugal frente a un texto anónimo, compuesto por un consejero de Felipe IV, sobre el mejor modo de recuperar Portugal a la obediencia de Castilla.

Ambas obras están en castellano. En el prefacio del *Eco Político*, dice: "Escribo con letras ajenas, porque los nuestros crean sin más diligencia que la razón, y los contrarios no se escusen a la noticia de mis verdades. Esto hizo publicallas en su idioma"³⁴.

1646.- Escribe *O Fidalgo Aprendiz* (que inicialmente salió en las *Obras Métricas*).

(33) Fidelino de Figueiredo, *Historia da Litteratura Clássica. 2ª Epocha: 1580-1756*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1930 (2ª Edição, revista). Pág. 93.

(34) E. Prestage, *op. cit.*, pág. 208.

1647.- Salen el *Manifesto de Portugal* y el *Mayor Pequeño* (ésta en castellano). La crítica de *El Mayor Pequeño* (que vio una segunda edición en 1650) la hace el propio Melo en sus *Apólogos dialogais*:

"*Lipsio. Ouvi que neste livro vos arguião de confuso para historiador e de affectado para moral; que para livro de devoção comprehendia sobeja cultura, e para de relação reprehensivel brevidade*".

"*Auctor. Confesso que nem fiz Chronica nem Solilóquios; mas (...) para conduzir à gente a qualquer leitura honesta (quanto mais piedosa), é necessario dourar-lhe a pírola, como ao enfermo*"³⁵.

Trata la obra³⁶ de la vida de Sn. Francisco, en la misma línea que el *San Pablo* de Quevedo.

Este mismo año es transferido a la Torre Velha, justo enfrente de la Torre de Belén en la otra orilla del Tajo. Seguramente de su prisión allí es la descripción que leemos en el soneto XI de la *Tuba de Caliope*, en las *Obras Métricas*, que empieza "*Cazinha desprezível, mal forrada*". El 6 de octubre se queja de que lo pasa "*peor do que nunca passey, de saúde e de todo o mais. A paciencia é cisterna e não é poço, como eu digo sempre; e donde tiram e não poem, já vos sabeis. A porfia das mínhas perseguições deitou a perder uma muito boa casta de sofrimento. Mas que hey de fazer? (...) do mundo não sey mais senão que é um velho velhaco; e de my que sou um homem de que El-Rey faz bem pouca conta*"; no acostumbra, ciertamente, a hablar del rey con tanta claridad³⁷.

1648.- En este año, tras haber pedido intercesión a Ana de Austria, regente de Francia, y al Cardenal Mazarino³⁸, recibe una misiva de apoyo, dirigida a João IV y firmada por Luis XIV, todavía niño. La carta es de una franqueza inusitada en este tipo de correspondencia. Leemos: "*O Sñr. d. Fco. Manuel, vassallo de V. Majestade, e que de presente está preso na Torre Velha de Lisboa por causa de huma falsa acusação que lhe foi levantada por seus inimigos, os quaes, aproveitando-se de sus detenção de maneira que por este respeito elle foi condemnado a servir a V. Majestade na India*"³⁹.

-
- (35) *Hospital das Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1970. (Texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, par Jean Colomès).
 - (36) Libro que, aunque muy "seco", por la excesiva moralización, vendió el mismo día en que salió 300 (!) ejemplares, "e foi nelle que estudavão a língua castelhana no Collegio Romano os alumnos destinados às missões da Hespanha" (Edgar Prestage, *op. cit.*, pág. 231).
 - (37) *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 133-134.
 - (38) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 185: "A este fim tenho procurado a intercessão da Rainha Regente de França e do Cardeal Mazarino". Estas cartas rogativas están reproducidas en las págs. 187-189 de esta edición.
 - (39) Edgar Prestage, *op. cit.*, págs. 226-227.

Con todo, su prisión se va atenuando. Puede salir acompañado, o solo bajo palabra, y veces hay en que está varios días fuera ⁴⁰.

Su salud, algo delicada desde los combates marítimos con los holandeses, empeora ⁴¹. Sin embargo, escribe mucho. A fines de Abril tiene lista la comedia *Trasladação de S. Vicente*.

El 16 de Julio, en carta al Conde Camarero —Mayor, dice que “*Tenho escrito a primeira parte das três em que divido esta obra*” ⁴². La obra es *Historia de D. Theodosio*. Una historia de la Casa de Braganza que le había encargado D. Theodosio, su séptimo duque, padre del futuro restaurador João IV. Y después de haber confesado que ha escrito ya la primera parte, encontramos las siguientes palabras, muy reveladoras del estado cultural en el Portugal del XVII y de cómo lo representa Melo; líneas más abajo:

“*Agora, achando-me em vésperas de pôr em limpo este primeiro volume, e procurando seguir em tudo aquele modo que a N. (el rey) for mais agradável, peço a V.S. me faça mercê de entender dele se é servido que a linguagem desta história seja portuguesa ou castelhana, porque no estado de hoje se pode com facilidade trasladar em aquele estilo mais conveniente. Eu confio em Nosso Senhor haja de ser ela ua das notáveis escrituras de nossa Pátria, porque é tão grande o assunto de que se escreve, que o nao pode ofender o desmancho do cronista*”.

Y, aún más, asombra constatar que la indicación fue escribirlo en castellano. La Restauración hacía ocho años que se había producido.

1649.- Es el año de mayor actividad epistolar; y si ya en 1640 había empezado a recoger sus cartas, es ahora cuando tratará con dedicación de prepararlas para la imprenta.

“... desde que estou nesta miséria, ua só hora não discorri com gosto ou descanso. Veja-se agora, sendo tal humor que me ministrou a eloquência, que tais haverão sido 2.600 cartas que por conta terei escrito nos seis anos de minha prisão. São largas, sao proluxas, como aquela dor que lhe serve de motivo”. (21 de diciembre, 1649) ⁴³.

(40) Lo constatamos en la carta “Desculpando —se de não ser achado em casa. A um grande cortesão que viera buscá-lo”. *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 196-197. Esta carta esta fechada el 8 de agosto de 1648. Y, sin embargo, día 27 las tornas cambian inexplicadamente: “Ao companheiro dei o papel de V.M., que estimou assaz, e do que necessitava para passar o trabalho e enfado da nova prisão; que por não sei que fado ou ordem nos proibiram agora até chegar às portas desta Torre, como se fora do paraíso terreal...” (pág. 199).

(41) Vid. *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 212; y pág. 215: “Eu ando há perto de um mês tão afligido dos olhos, como se vira, e quasi empedido para ler e escrever” (18 de diciembre, 1648).

(42) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 194.

(43) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 299.

Y día 26 de diciembre: "Vou-me ocupando em álimpar algumas destas cartas, e estão mais de duzentas já em forma que se podem ler e julgar..."⁴⁴.

Escribe la 1ª *Epanáphora* y dos poemas lamentando la muerte de D. Maria de Ataíde: el *Pantheon*, culteranísimo poema en castellano, muy largo, dividido en dos "soledades", que luego reimprimirá en las *Obras Métricas (la Tiorba de Polymnia)*; y una oda que salió en 1650 en las *Memórias fúnebres* de dicha señora⁴⁵.

Pero el hecho más importante, a nuestro interés, de este año es la publicación de la colección de poemas castellanos *Las tres Musas del Melodino*, dedicada al Conde de Castelmelhor⁴⁶, en Lisboa.

En la larga carta *desafogando as sua paixões com um amigo ausente* (7 de mayo), adelanta información (tal vez para justificar la publicación en castellano):

"Eu tenho aqui um volume de versos portugueses, e tanto que parecem escritos há duzentos anos. Desejo estampálos limpamente e com o meu nome, à diferença dos castelhanos, que creio sairão à luz brevemente com algum suposto. Muito quisera que a impressão se fizesse nesta terra, mas à falta de correção me detenho"⁴⁷.

El "volumen de versos portugueses" es el que saldrá con el título de *As Segundas Tres Musas*, dentro de las *Obras Métricas*, en Lyon (1655).

Otra vez vemos cómo se refleja en las palabras de Melo un estado cultural ciertamente poco alentador, "à falta de correção me detenho". Y la necesidad que siente de devolver la lengua portuguesa a su presunto esplendor perdido "há duzentos anos". Aunque aquí manifieste su deseo de dar los versos portugueses con su nombre verdadero y los castellanos bajo pseudónimo, lo cierto

(44) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 302.

(45) En esta obra (*Memorias funebres sentidas pellos Ingenhos Portugueses na morte da Senhora Dona Maria de Attayde*, Lisboa, 1650), se recogen textos en castellano, portugués, francés y latín de poetas y hombres notables de la época, como los Condes de Castelmelhor, Soror Violante do Ceo, Duarte Ribeiro de Macedo... Y el P. Antonio Vieira, que hizo la oración fúnebre.

No olvidemos que Almeida Garrett escribió un drama, *Maria de Attayde* sobre este personaje que no quiso dejar sus obligaciones de aya del infante d. Alfonso aun al saber que su enfermedad era mortal.

(46) *Las tres Musas del Melodino*, Halladas por Don Francisco Manuel, que por su industria recogió y publica Henrique Valente de Oliveira. En Lisboa. En la Officina Craesbeeckiana. Año 1649.

Luego analizaremos esta obra con detenimiento.

(47) *Cartas Familiares*, ed. cit. pág. 249.

Y en la misma carta confiesa que "Quisiera perguntar a V.M. mas não ousou, qual é maior martírio, se o ser perseguido dos naturais, se dos estranhos? E verdade que entendo que de tudo podemos dar razão. Sem embargo, neste caso não tivera por demasia vencer eu a V.M."

es que tanto unos como otros serán la obra fingida del *Melodino*, que don Francisco Manuel recoge y publica. De cualquier modo, Melo nos demuestra en esta carta la situación esquizofrénica que padecía.

1650.- Escribe la *Carta de Guía de Casados*, que publicará en 1651.

Escribe, también, dirigidas a D. Teodosio, la *Epístola Declamatoria* y la *Aula Política e Curia Militar*, que no fueron publicadas hasta 1721 por M. Pereira da Silva, un año antes que los *Apólogos Dialogais*.

Historió el viaje del Conde de Castelmelhor a Brasil en un breve opúsculo de título *Relação dos sucesos da Armada que a Companhia Geral do Comercio expediu ao Estado do Brazil o ano passado de 1649*.

Por sus cartas tenemos noticias de que está escribiendo un "livro querido, que escrevo aos poucos, como quem lavra sepultura (porque tambem quisera acabar com ele). Chamo-lhe *Cortes da Razão*. Disputa-se ali advertidamente esta matéria, entre o Filósofo das lágrimas e Teobaldo Rei de Navarra, acusado de harmónico ante a Razão, que resolve com propriedade e controvérsia"⁴⁸ (13 de Febrero, 1650).

El día 18 de Enero había enviado a un ministro la primera parte de un discurso moral, la *Dictaria Sacra*, glosa del Salmo 37.⁴⁹; y en carta fechada el "Dia da conceição, 1650" dice estar escribiendo la vida de "o ilustríssimo patriarca, o Beato Caetano", en castellano⁵⁰.

1653.- Escribe la 3ª *Epanáphora*.

1654.- Planea una *Biblioteca Portuguesa* y un *Parnaso Poético Português*, idea que ya había expuesto en una larga carta al Dr. Manuel Temudo da Fonseca, Vicario General del Arzobispado de Lisboa, en 1650⁵¹, y en la que ahora insiste en dos cartas donde, además, nos da valiosas informaciones de sus ideas sobre crítica textual⁵².

1655.- Parte para Brasil. Lo hace en condiciones honorables puesto que el jefe de la flota, Fco. de Brito Freire, que se dirige a Bahía, le nombra capitán de uno de los barcos.

(48) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 345.

(49) *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 320-323.

(50) *Cartas Familiares*, ed. cit., pág. 425.

(51) *Cartas Familiares*, ed. cit., págs. 409-422.

(52) Edgar Prestage publica la que en la edición de las *Cartas* que usamos figura en las páginas 548-550, que hasta entonces estaba inédita. Pero olvida otra, seguramente anterior, que Maria da Conceição Morais Sarmiento edita en las págs. 533-534 ("Aos Varões doctos de Portugal. Pedindo-lhe informação dos Auctores que escreveram, para se formar a Bibliotheca Portuguesa"). Ninguna de ambas está fechada (una de las mayores dificultades con que han topado los investigadores es la de fechar correctamente la correspondencia, lo que tiene evidente repercusión en la ordenación cronológica de los hechos de su vida).

De 13 de noviembre, desde Bahía, es la dedicatoria del 2º de los *Apólogos Dialogais*.

- 1657.- Dedicatoria de la 2ª *Epanaphora*. Reside en Bahía. Es interrogado en un proceso de la Inquisición ⁵³. Dedicatoria del *Hospital das Letras*. Cuesta creer que un trabajo como este, con la cantidad de lecturas que exige y los libros, algunos raros, que precisaba tener a mano, fuera escrito en Bahía.

Sin embargo, la mayor parte de los *Apólogos Dialogais* sí fue escrita en esta ciudad ⁵⁴.

Recorriendo las *Obras Métricas*, pocos poemas hay que puedan atribuirse sin dificultad al período de exilio. Melo, hombre de la metrópoli, *no vio Brasil*. Dice Prestage: "... causa estranheza que um ardente admirador de Camões (que também desterrado soube observar e pintar tão magistralmente a "arte de Deus") não se impressionasse e commovesse perante as maravilhas do Novo Mundo ao ponto de celebra-las em canto" ⁵⁵. Pero una referencia de las más constantes en su poesía será el mar, ya sea como tema de la composición, ya como imagen, como luego veremos.

- 1658.- Después de tres años incompletos en Brasil, regresó por indulto regio a Lisboa. D. João IV había muerto en 1656 y ocupaba el trono Alfonso VI, me-

- (53) Parece ser que un tal Antonio Gomes, mendigo bahiano, había pronunciado unas frases consideradas heréticas, contra el dogma de la santísima Trinidad, en presencia de D. Francisco Manuel y de otras personas.

Señalemos que Melo, aunque "limpio" por parte de padre, heredaba por línea materna algo de sangre hebrea; de ello tuvo que ser dispensado al entrar en la Orden de Cristo.

- (54) Para Prestage, esta es la mejor obra de Melo (vid. *op. cit.*, pág. 286). Tal vez siguiendo la indicación de d. Marcelino Menéndez y Pelayo en su divulgado juicio sobre D. Francisco: "En Melo (el hombre de más ingenio que produjo la Península en el siglo XVII, a excepción de Quevedo) se dió un fenómeno contrario al que generalmente se observa en nuestros escritores de aquella edad. Empezó por el culteranismo y por el conceptismo, y acabó por el decir más llano y popular, y por la más encantadora y maliciosa sencillez, como es de ver en estos *Apólogos* y en la *Guía de Casados*" (*Hª de las Ideas Estéticas en España*, C.S.I.C., Santander, 1947, vol. II, pág. 272, nota (1)).

Como en el caso del tópico tanto tiempo mantenido, y ya felizmente borrado, de un doble Góngora que *evoluciona* de "ángel de luz" a "ángel de tinieblas" (Cascales) (vid. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. II, págs. 328-329), es necesario aquí también un estudio en profundidad de la estética de Melo que, sin duda, corrobore nuestra impresión de la unidad sustancial de su trayectoria: en Melo están presentes, *a la vez*, las dualidades y polarizaciones que caracterizan el barroco peninsular.

Con todo, los *Apólogos Dialogais* constituyen una de sus mejores obras. Es, sobre todo, una sátira de los comportamientos sociales ridículos, donde resuenan ecos de Quevedo. Son 4 diálogos: *Os relógios falantes, o escriptório avarento, A visita das fontes* y o *Hospital das Letras* (este último puede considerarse resumen de su poética).

- (55) *Op. Cit.*, pág. 290. Y añade, líneas más abajo: "Repugnava-lhe a ideia de ir à colonia longínqua a viver entre bárbaros, como é provavel que considerasse os Brasileiros (...). E de crer que resumisse as suas impressões de Brazil na obra que lhe é atribuida por Barbosa Machado: *Paraíso de mulatos, Purgatorio de Brancos, e Inferno de negros*".

nor, cuya regencia ejercía su madre Doña Luisa de Gusmão. Sus enemigos parece ser que habían perdido valimiento.

Empieza aquí el último período de su vida; el más tranquilo e incluso el más próspero, aunque al final la tranquilidad se vea alterada por el encargo de diversas misiones. Hasta 1662 se entregará enteramente a la literatura; publicará al fin sus *Epanáphoras* (1660) y será asiduo de la "Academia dos Generosos".

1659.- De sus relaciones amorosas con D. Luisa da Silva, de quien no tenemos más que el nombre y la conjetura de que tal vez era de Oporto, nace un hijo, D. Jorge Diogo Manuel. No sabemos tampoco si fue engendrado antes o después del destierro; para Barbosa Machado, perdió la vida en la Batalla de Seneffe en 1674, siendo capitán de caballos, fecha en la que tendría 14 años de haber sido engendrado a la vuelta de Brasil, lo que hace pensar en un nacimiento anterior ⁵⁶.

1660.- Publica las *Epanáphoras*, en Lisboa, con una dedicatoria al rey Afonso VI. Las "epanáforas" son cinco:

Política (sobre las alteraciones de Evora en 1637), *Trágica* (naufragio de la Armada Portuguesa en Francia, en 1627), *Amorosa* (descubrimiento de Madeira en 1420), *Belica* (conflicto del canal de Inglaterra, entre las flotas de España y Holanda en 1639) y *Triunfante* (restauración de Pernambuco en 1654).

Durante 1661 asiste a las sesiones de la "Academia dos Generosos" ⁵⁷, que acabará presidiendo.

1662.- El Conde de Castelmellor asume el gobierno, en el que actuará con excepcional tacto político. Don Francisco es requerido para misiones de importancia. Primerò, para negociar en Italia la boda de Afonso VI con la Princesa de Parma y la provisión de unos obispados vacantes.

En 1663 es mandado a Londres en busca del apoyo de la reina de Inglaterra, y a París para tratar nuevamente de la boda del Rey, ahora en Francia. De París vuelve a Roma para negociar la cuestión de los cristianos nuevos ⁵⁸.

(56) Vid. Edgar Prestage, *Op. cit.*, pág. 296.

(57) Donde se realizaron, con su participación, varios certámenes poéticos. En uno de ellos se trataba de componer un soneto *en castellano*, en el que no podía faltar ni una de las 96 palabras, previamente dadas, que Prestage reproduce en *op. cit.*, pág. 311.

(58) Para el desarrollo de todas estas misiones, es importante el apéndice "Documentos", del *Esboço Biográfico* de Prestage, págs. 423-567.

Es de notar que, en la cuestión de los conversos, va a Roma para conseguir de la Santa Sede, y en contra de la Inquisición, su protección, en armonía con las ideas del afamado jesuita P. Antonio Vieira, que apreciaba el valor del dinero de estas gentes para la economía del Estado. Su desaparición, como es sabido, significó el debilitamiento de la clase media de mercaderes y consecuentemente del capital. En Portugal, aunque la masa de la población estaba en contra de los judíos, la Corona y una parte de la "intelligentsia" —entre la que estaba Melo— intentaron defenderlos de ese sentimiento antisemita.

1664.- Publica las *Obras Morales* y las *Cartas Familiares*, aprovechando su estancia en Roma. Melo, en Roma, puso manos a una obra que venía acariciando: reducir toda su producción a diez volúmenes parejos, tanto las ya impresas como las no acabadas. Las *Obras Morales* serían, así, el primer tomo. Las dedica a la reina de Inglaterra y las divide en dos partes.

La primera consta de un tratado de filosofía moral, *La Victoria del Hombre*; en la segunda, reedita el *Fénix de Africa* y *El Mayor Pequeño* (todo en castellano).

Habían de seguir sus *Obras Políticas, Históricas, Métricas, Demostrativas, Solemnes, Exquisitas, Varias, Familiares e Imperfectas*. Repartió los trabajos de impresión entre cinco imprentas: tres en Roma, una en Lion y otra en Londres; pero había de faltarle tiempo y dinero para ver cumplido su programa ⁵⁹.

1665.- Habiendo ya apalabrado la publicación de las *Obras Métricas* en la afamada imprenta lionesa de Horacio Boessat y George Remeus, hacia allí se dirige desde Roma, en una "Bien empleada pausa, a fin de concurrir a la corrección de la estampa" ⁶⁰. En esta labor es auxiliado con enorme aplicación por dos jesuitas, también poetas, Jean Bertet y Jean de Bussières, que corrigen especialmente los versos castellanos, lo que no impide una gran cantidad de erratas en éstos. Erratas que reproduce fielmente Angel Pariente en los fragmentos de la fábula *Las Lágrimas de Dido* que publica en *Antología de la poesía culterana* (Ed. Júcar, Madrid, 1981; págs. 171-176).

El libro lo dedica al Infante D. Pedro.

Luego nos ocuparemos por extenso de esta obra.

1666.- Es nombrado diputado en la *Junta dos Três Estados*, organismo impuesto por las Cortes a João IV en 1641 para supervisar la administración financiera de la guerra. Era un puesto remunerador y tranquilo, justa recompensa del Conde de Castelmelhor al hombre que tan devotamente le había servido y, en cierto modo, desagravio de los innmerecidos sufrimientos anteriores. Recompensa que le llega extraordinariamente tarde.

Muere el 13 de octubre, con 58 años incumplidos, siendo sepultado en la sacristía de la Iglesia del Convento de S. José de Ribamar, donde poseía una capilla ⁶¹.

(59) Melo cuidó mucho la correcta impresión de sus obras, nos consta en el caso de las *Obras Métricas*. De estas aquí citadas, dice Prestage: "As *Cartas Familiares*, assim como as *Obras Morales*, estão primorosamente impressas, em optimo papel, e é hoje difficil encontrar exemplares à venda, sendo apreciadissimas, tanto pela forma como pela materia" (*op. cit.*, pág. 386).

Las *Obras Morales* incluyen, al principio, un catálogo de todas las obras del autor, redactado por él mismo.

(60) Citado por E. Prestage, *op. cit.*, pág. 388.

(61) No se conoce ningún retrato de don Fco. Manuel. El grabado que incluye la edición de Barcelona (1842) de las *Guerras de Cataluña* representa a su primo. Por el documento que cita Prestage (pág. 400) se podría deducir que era bastante feo.

Estos son los *hechos* que conocemos de la vida de d. Francisco Manuel de Melo. De ellos deducimos una serie de rasgos sobresalientes en su personalidad y que, de algún modo, la definen:

Melo concita en su persona el hombre de armas, de letras y de salón. Sabía, con igual pericia, servir una mesa noble y comandar un tercio, dictar una balada y discutir argumentos teológicos, contar anécdotas graciosas y explicar la etimología de una palabra, dirigir una danza en la Corte y adentrarse en los misterios de la Cá-bala, esgrimir la espada y componer música. Como dice Cernuda de Andrea Navagero, "*el refinamiento del artista templó la pedantería del erudito*"⁶²; y la experiencia del diplomático le proporcionó un *savoir-faire* que equilibraba las asperezas del militar.

Toda la vida intentará no salir del perímetro de las altas esferas, tanto políticas (con desigual fortuna y enormes altibajos), como intelectuales (en Europa con sus visitas a París y Londres; y en la Península cultivando la amistad de grandes de las letras españolas, especialmente Quevedo, y llegando a presidir la prestigiosa "Academia dos Generosos" en Lisboa).

Concibe la vida como trabajo. De la lectura de sus cartas se desprende una figura acosada por la angustiada premura del tiempo, sensación que se ve aumentada por lo mucho que las circunstancias le obligaron a perderlo (al menos en lo tocante a sus iniciales aspiraciones de medrar social y políticamente, que no desde el punto de vista literario), y una figura que, en la medida de lo posible, intentaba profundizar al máximo las empresas que acometía,

Su reacción frente a la adversidad es indefectiblemente de "huida hacia adelante". Aunque me quiero apoyar sólo en los hechos de su vida, no puedo menos de citar una quintilla en que Melo hace una afirmación taxativa:

*"Se um barquinho no alto mar
por maravilha escapou,
também lá me hei-de ir salvar,*

(62) *Poesía y Literatura I y II*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 31. Melo denostó repetidamente la pedantería. Sin llegar a la altura de Quevedo, fue un hombre de una gran cultura. Además de utilizar indistintamente portugués y castellano, sabía italiano, francés e inglés.

*e da nau que soçobrou
nao me é lícito lembrar”* ⁶³.

Fue un hombre eminentemente social, y sociable, buen conversador y hasta di-charachero, como se puede comprobar en la *Carta de Guía de Casados*. De las mujeres, dice Prestage, “*gostava tão pouco como o austero Oratoriano, Padre Manuel Bernardes*” ⁶⁴, y añade la todavía más pintoresca opinión: “*Não era de modo nenhum aborrecedor do sexo, pois confesava que não havia elogios bastantes para a boa mulher, mas repugnava-lhe as revoltosas, as feministas de então*” ⁶⁵. Es cierto que la *Carta de Guía* es un perfecto alegato machista, más que misógino, llegando a propugnar que el mejor estado de la mujer fuese la más absoluta ignorancia. Pero está tan salpimentada la obra de ironía y gracejo que es difícil averiguar hasta qué punto suscribía sus palabras, hasta dónde llega la bróma y hasta dónde las imposiciones del género, la “maniera” ⁶⁶.

Educado por los jesuitas en la más estricta ortodoxia contrarreformista, conservó hasta el fin de su vida el apego a la Compañía y compartió sus puntos de vista en cuestiones importantes como el problema de los cristianos nuevos, de los holandeses en el Brasil y de las compañías de Comercio Nacionales.

Es, por fin, un hombre que, no habiendo parado mientes en la posibilidad de separación del reino peninsular, se ve obligado, con la Restauración portuguesa, a optar dramáticamente por una monarquía o por otra. Antes de la inclinación hacia

(63) *As Segundas Tres Musas*, “Carta III, a Frei António de Santa Maria, religioso arrábido, que foi no século António Sanches Farinha”; en *Obras Métricas*, ed. cit., pág. 84. El subrayado es nuestro.

Conoció Melo, como hemos visto, “ambas fortunas”: enormes penalidades en la guerra y en la paz alternando con brillantes logros. Parece lícito afirmar que en su eterno deambular influyó no sólo la *Fortuna*, sino también su temperamento propio, como leemos en la misma carta, algo más abajo, con ciertos ecos petrarquistas; dice de su alma:

*“Duros trabalhos da vida
ben a puderam já ter
desenganada e advertida;
mas eu temo que inda quer
tornar a ver-se perdida”*.

Es uno de los temas de aparición más frecuente en su lírica. Muchas veces unido al símbolo del mar. Ver el soneto 50 del *Harpa de Melpómene*, “Fortuna porfiada”.

(64) *Op. cit.*, pág. 406.

(65) *Op. cit.*, pág. 407. Aquí, como en otras ocasiones, da Prestage la impresión de estar hablando más de sí mismo que de Melo.

(66) Vid. Amédée Mas, *La caricatura de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*. Ediciones Hispanoamericanas, París, 1957. Creemos que Melo quiere forzar las semejanzas con Quevedo. Su sátira falla, pierde ingenio, cuando quiere asumir un *dic-tum* que no es el suyo. Ver también Jean Colomès. *La critique et la satire de D. Francisco Manuel de Melo*. P.U.F., París, 1969.

la casa de Braganza hay unos momentos de titubeo y vacilación que son, seguramente, la causa de posteriores desgracias; o, al menos, fácil pretexto para sus enemigos en Lisboa ⁶⁷.

Parece evidente que el ideal filosófico al que tiende Melo es el estoico, pero si la impavidez y moderación que éste propugna difícilmente puede alcanzarla el espíritu barroco *per se*, más complicado se le presentaría aún con el añadido de una circunstancia vital concreta como la suya.

Considero especialmente acertado, sobre los muchos y contradictorios juicios acerca de Melo hechos a vuelapluma y generalmente por boca de ganso, el siguiente resumen de Jean Colomès: "... Influencé par Juste Lipse, comme le souligne Hernâni Cidade et, peut-être, par les sénéquistes espagnols, poète et prosateur, écrivain épistolaire, essayiste et moraliste, D. Francisco Manuel de Melo est une des figures les plus intéressantes de la Littérature Lusitanienne et, peut-être la plus grande du Baroque portugais. C'est un baroque par son style et par l'existence qu'il vécut. Ayant du sang espagnol dans les veines, écrivain bilingue, il fut un ami de Quevedo et il reçut une éducation jésuite qui l'aurait communiqué, d'après Rodrigues Lapa, outre les qualités formelles de son baroquisme, un certaine dissimulation subtil qui est un des caractères de l'ère baroque" ⁶⁸.

-
- (67) Entre los poemas castellanos, Melo introduce algunas notas severas hacia su patria que, en los versos portugueses están trocadas en alabanzas. Por ejemplo, en la larga "Epístola a un amigo" (composición número V de "La tiorba de Polimnia", *Obras Métricas*, pág. 163), en tercetos, leemos:

*"La Patria dicen que ha de ser amada:
amola bien; mas pues me niega de hijo,
yo no quiero tener madre forzada".*

- (68) Jean Colomès, *Le dialogue "Hospital das Letras" de D. Francisco Manuel de Melo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, París, 1970; "Introduction", pág. XXXIII. Esta cita la saca Colomès de Afrânio Coutinho, *Aspectos da Literatura Barroca*, Ed. A Noite, Río de Janeiro, 1951; pág. 131. El subrayado es nuestro.

BIBLIOGRAFIA SELECTA SOBRE MELO

- CASTELO BRANCO, Camilo. "Prefacio biográfico" a la Carta de Guia de Casados, Lisboa, 1873.
- CIDADE, Hermani. "D. Francisco Manuel de Melo (o poeta)" in *Dyonisos*, 3ª serie, Mayo, 1927, nºs 4-6.
- COLOMES, Jean. *La critique et la satire de D. Francisco Manuel de Melo*, P.U.F., París, 1969.
Le dialogue "Hospital das Letras" de D. Francisco Manuel de Melo, Fundação Calouste Gulbenkian, París, 1970.
"Pour une édition critique des "Apologues dialogués" de Melo", en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Burdeos, 1963.
- CORREIA DE A. E. OLIVEIRA, António. Introducción a su antología de *As segundas tres Musas*, Livraria Clásica Editora, Lisboa, 1944.
- FERNANDES DE MIRANDA, Maria Judite. "Os apólogos Dialogais Primeiro e Segundo de D. Francisco Manuel de Melo" en *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XX, Coimbra, 1962.
- MANUEPELLA, Giacinto. *D. Francisco Manuel de Melo, A Visita das Fontes, Apologo Terceiro...*, Coimbra, 1962.
"Acerca do Cosmopolitismo Intelectual de D. Francisco Manuel de Melo" en *Brasília*, vol. XI, Coimbra, 1960.
- MARTINS, José V. De Pina. "A poesia de D. Francisco Manuel de Melo", en *Brotéria*, vol. LXXXIV, Lisboa, 1967, págs: 423-442; y vol. LXXXV, págs: 53-67 y 216-227.
- MICHAELIS DE VASCONCELOS, Carolina. "D. Francisco Manuel de Melo". Notas relativas a Manuscritos da Biblioteca da Universidade de Coimbra "en *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. I, número 7. y vol. II, números 1 y 2, Coimbra, 1914.
- PRESTAGE, Edgar. *D. Francisco Manuel de Melo, esboço biographico*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1914.
- REIS BRASIL. "III Centenário da Morte de D. Francisco Manuel de Melo" separata de *Estudos Castelo Branco (Revista de Historia e Cultura)*, nº 21-1 de Janeiro de 1967.
- TEENSMA, B.N. *Don Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Inventario general de sus ideas*, Martinus Nijhoff, Gravenhage, 1966.
"Don Francisco Manuel de Melo. Varia Bio-Bibliográfica", en *Ocidente*, vol. LXI, Lisboa, 1961.
"Materiais Novos para a Bibliografia de Don Francisco Manuel de Melo", en *Ocidente*, vol. LXIV, Lisboa, 1963.
"Um Manuscrito Desconhecido do "Tacito Portugues" de Dom Francisco Manuel de Melo", en *Revista de Portugal*, vol. XXVII, Lisboa, 1962.

EDICIONES DE LAS OBRAS DE MELO

Esta bibliografía de D. Francisco Manuel de Melo no comprende ni los manuscritos, ni las traducciones a lengua no portuguesa de sus obras, ni las ediciones fragmentarias, ni las antologías, ni las composiciones que figuran en las obras de otros autores. Puede completarse con las listas dadas en la obra de Edgard Prestage..., y, más recientemente, con los trabajos de B.N. Teensma, ya citados.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Doce Sonetos por varias acciones en la Muerte de la Señora Doña Inés de Castro...*, Lisboa, 1628; Lisboa, O Mundo do Livro, 1960. *Política Militar en avisos de Generales...*, Madrid, 1638; Lisboa, 1720; Madrid, 1883; Buenos Aires, 1943.

Eco Politico - Responde en Portugal a la voz de Castilla..., Lisboa, 1645.

Historia de los movimientos, y separación de Cataluña..., escrita por Clemente Libertino..., San vicente (Lisboa), 1645; Lisboa, 1696; Madrid, 1808; París, 1826; París, 1828; París, 1840; Barcelona, 1842; París 1844; Madrid, 1852; Madrid, 1874; Barcelona, 1875; Madrid, 1876; Madrid, 1878-1879; Madrid, 1883; Barcelona 1885; Madrid, 1904-1917; Madrid, 1912; Madrid, 1914; Madrid, 1928; Barcelona; 1969; Barcelona, 1981.

Manifiesto de Portugal..., Lisboa, 1647.

El mayor pequeño, Vida y Muerte del Serafin Humano Francisco de Asis, Lisboa, 1647; Lisboa, 1650; Roma 1664 (en *Obras Morales*, tomo I Primera parte); Zaragoza, 1675; Alcalá, 1681.

El Fénix de Africa Agustino Aurelio, Obispo hisponense..., Lisboa, 1648-49; Roma, 1664 (en *Obras Morales* Tomo II, Segunda parte); Zaragoza, 1674; Alcalá, 1688.

Las tres Musas del Melodino..., Lisboa, 1649; y en *Obras Métricas*, Lyon, 1665.

Panteón. A la inmortalidad del nombre Itade. Poema trágico..., Lisboa, 1650; Lyon 1665 (en *Obras Métricas*).

Cartas de Guía de Casados..., Lisboa, 1651; Lisboa, 1665; Lisboa, 1670; Lisboa, 1678; Lisboa, 1746; Lisboa, 1765; Lisboa, 1809; Londres, 1820; Lisboa, 1826; Lisboa, 1827; Lisboa, 1853; Porto, 1873; Porto, 1898; Lisboa, Porto, 1916; Porto; 1916; Porto, 1923; Porto, 1949; Lisboa, 1954; Ed. Domingos Barreira, Porto, s.f. (ed. reciente).

Epanáfora Triunfante e Outros Escritos, Recife, 1944.

Relação dos Sucessos da Armada que a Companhia Geral do Comercio Expediu ao Estado do Brasil, o Ano Passado de 1649..., Lisboa, 1650; en *Anais da Biblioteca Nacional* do Rio de Janeiro, XX (1928) págs. 158-165.

Epanáforas de Vária História Portuguesa, Lisboa, 1660; Lisboa, 1676; Coimbra, 1931.

- Declaración que por el Reino de Portugal ofrece el Doctor Jerónimo de Santa Cruz a todos los Reinos y Provincias de Europa, contra las calumnias publicadas de sus émulos*, Lisboa, 1663 (32 págs.); sin lugar, ni fecha (46 págs.).
- Demostración que por el Reino de Portugal agora ofrece el Doctor Jerónimo de Santa Cruz...*, en *prueba de la Declaración...*, Lisboa, 1664.
- Obras Morales. Tomo Primero, Parte Primera*, Roma, 1664.
- Obras Morales... Segunda Parte del Primer Tomo*, Roma, 1664.
- Primeira Parte das Cartas Familiares... Publicadas em Cinco Centurias por António Luis de Azevedo...*, Roma, 1664, Lisboa, 1752.
- Obras Métricas*, Lyon, 1665.
- Auto do Fidalgo Aprendiz*, Lisboa, 1665 (en *Obras Métricas*); Lisboa, 1676, Lisboa, 1718; Coimbra, 1898; Lisboa, 1943; Coimbra, 1915; Lisboa, 1955; Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1975.
- Aula Política, Curia Militar - Epístola Declamatoria ao Sereníssimo Príncipe D. Teodósio; e Política Militar...*, Lisboa, 1720.
- Apólogos Dialogais...*, Lisboa, 1721; Lisboa, 1900; Rio de Janeiro, 1920; Lisboa, 1959.
- Tratado da Ciência Cabala ou Noticia da Arte Cabalística...*, Lisboa, 1724; Ed. Estampa, Lisboa, 1972.
- Feira dos Anexins...*, Lisboa, 1875; Lisboa, 1916.
- Memorial a El Rei D. João IV*, en Edgard Prestage, *D. Francisco Manuel de Melo; Esboço Biográfico*, Coimbra, 1914, págs. 423-429.
- Cartas-Escritas a Antonio Luis de Azevedo...*, Lisboa, 1911; en *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Nova Série, 2ª classe, tomo XII, Parte II, nº 2.
- D. Teodósio II*, Segundo o Códice 51-III-30 da Biblioteca da Ajuda. Tradução e Prefácio de Augusto Casimiro, Porto, 1944.
- Relógios Falantes (Apólogo dialogal)*, Textos Literarios, 1962.

SÍMBOLOS MÍTICOS DEL PODER EN EL BARROCO
(RIMAS DE LOPE DE VEGA)

Rosa Romojaro
(Universidad de Málaga)



En el Barroco, como en ninguna otra época, se pone de manifiesto, de manera evidente, la utilización del arte, de la literatura y de la fiesta popular, al servicio de las estructuras de poder ¹. La mitología, como sustancia de contenido clásica a través de los tiempos, arraigada en la concepción estética del arte barroco, se reconvierte al cristianismo mediante la función ejemplificadora del mito, que llega a constituirse en fuente de enseñanzas morales ². La Iglesia obtiene así su victoria sobre el paganismo. Del mismo modo, el Imperio asimila y metaforiza ciertas figuras míticas, transformándolas en símbolos, cuyo valor, en muchos casos, perdura hasta nuestros días.

Cuatro son los mitos clásicos de mayor rendimiento emblemático para representar el poder del Estado y de la Iglesia en el barroco literario español: el *Aguila de Júpiter*, el *Ave Fénix*, *Hércules* y *Atlante*. Las *Rimas* de Lope de Vega, autor que asumirá sin distanciamiento en la mayoría de los casos, las fórmulas de aquiescencia a los esquemas de poder establecidos, ofrecerán uno de los ejemplos más patentes de esta recurrencia simbólica, concretada en tres momentos de la trayectoria creativa del poeta ³.

Motivos legendarios y mitológicos fundamentan la valoración del *Aguila* como símbolo del Imperio. Según la leyenda, esta ave es la única que soporta en sus ojos la luz del sol sin retirar la mirada (en este sentido, esta figura quedaría integrada den-

-
- (1) Vid., especialmente, Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981; J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, y *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980²; A. Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-85.
 - (2) Ovidio se cristianizará en el siglo XIV (*Ovide moralisé*, ed. C. de Boer, Amsterdam, 2 vols., 1915-1938). Si en la primera mitad del siglo XVI las traducciones de las *Metamorfosis* carecen de comentarios alegóricos, a partir de 1568 se agudiza la tendencia moralizante. Vid. J.H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1976, pp. 27-46. Para la interpretación moral de la mitología y el influjo de los manuales en este aspecto, vid. J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 77-104 y 227-263.
 - (3) Nos referimos a *Rimas* (1602), *Rimas sacras* (1914) y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634).

tro del área mítica que podemos llamar *heliosimbólica*)⁴. Por otra parte, distintas mitologías funcionan paralelamente en la valoración positiva de este signo mítico, que permanece unido, desde las más lejanas civilizaciones, a la suprema divinidad regidora de los destinos humanos⁵.

Los mitólogos del Barroco refieren cómo Júpiter hizo del Aguila su ave por ser la que vuela más alto y porque se le apareció como buen presagio antes de la lucha contra los Titanes. Ya el mismo Júpiter, pues, la toma por empresa, como señala Balthasar de Vitoria⁶, y, desde esta base mitológica clásica, el Aguila se convierte en pronóstico de reinos y divisa de sus gobernantes. Según registra el mismo mitólogo, los emperadores romanos la heredaron de los troyanos, de quienes se consideraban descendientes: "El primero que tomó por armas el Aguila fue Marco Bruto, que decía descender de Eneas"⁷. De Roma pasó al Imperio alemán y a los reyes de España, conservando toda la carga simbólica y emblemática de tradición latina.

Las alusiones mítico-literarias al Aguila se producen, generalmente, en contextos panegíricos de alabanza a personajes históricos entroncados en dinastías consideradas hiperbólica y simbólicamente de "águilas", aunando en este término valores connotativos de magnificencia tanto material como espiritual.

Rara vez el mismo Júpiter funciona como traspositivo de reyes y personajes históricos españoles. La escasez de mención al máximo dios de la mitología clásica se debe a que éste carecía de toda relación con España, y a que el rasgo más determinante de su personalidad mítica derivaba hacia la aventura amorosa, frente a otras figuras del pasado legendario⁸. El Aguila, pues, acoge todos los valores connaturales a Júpiter, de poderío y gloria, como dios de dioses y hombres, apareciendo en contextos metafóricos y simbólicos que elevan al plano mítico actuaciones de personajes reales de la época.

En el Soneto 193 de *Rimas*⁹, mediante la alegoría, los propios reyes españoles Felipe II y Felipe III son parangonados al sol y al águila simbólicos:

- (4) Vid. nuestro artículo "El simbolismo del sol en las *Rimas* de Lope de Vega". *Analecta Malacitana*, 7,1 (1984), pp. 53-78. Dentro de esta área heliosimbólica estarían incluidos, asimismo, los mitos del Ave Fénix, Icaro, Faetón y Prometeo. Para el significado simbólico del sol en sus componentes 'luz' y 'fuego', vid., entre otros, G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966; P. Diez, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976; J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, IV, París, Seghers, 1974⁵. Para la leyenda del águila que hace mirar a sus polluelos al sol para confirmar que son sus crías, vid. la *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el Licenciado Geronimo de Huerta (...). Año 1624 (...). En Madrid, Por Luis Sanchez Impresor del Rey N.S.*, X, III, p. 671b.
- (5) Vid. J. Chevalier - A. Gheerbrant, *op. cit.*, I, pp. 20-27.
- (6) *Primera parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620), Madrid, Juan de Ariztia, 1737, p. 103.
- (7) *Ibid.*, p. 104.
- (8) Las *Metamorfosis* de Ovidio contribuyen de manera fundamental en determinar la aureola de trivialidad que configura el retrato de Júpiter. Para la iconografía de Júpiter en los siglos XVI y XVII, cfr. Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, especialmente, pp. 260-271.
- (9) Citamos por *Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas con el Nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo. Año 1609. En Madrid. Por Alonso Martin. A costa de Alonso Perez Librero*, f. 98 r.

Desata el capirote, y las piquelas,
Aguila de Filipo soberano,
Vera el antiguo, y nuevo mūdo Hispano
Que al Sol te acercas, y a su lado buelas

El ayre dexen, quando el ayre impelas,
El pardo Azor, beligerero Otomano,
Y aquel Sacre, o sacrilego Christiano,
Que tiembla ya, de que su nōbre zelas.

Muestra subido al cielo, al baxo mundo
Las nuevas vñas con q̄ alçar le puedes,
Agora asidas a vna debil caña.

Porque Tercero de tan gran Segundo,
Podras como su espada, y cetro heredes,
Vencer el mundo, y gouernar a España.

Paralelamente, el *Ave Fénix*, al devenir símbolo, en abstracto, de lo eterno, llegará a significar la perdurabilidad del poder, concentrada en su persistente resurgir cíclico. Encontramos el mito en las *Metamorfosis* de Ovidio (XV, 390-407), como prueba de una ley imperante de cambio y mutación en la naturaleza, puesta en boca de Pitágoras: "Tan sólo hay un pájaro que se renueva y se reproduce él mismo: los asirios le dan el nombre de Fénix. No vive ni de semillas ni de hierbas, sino de lágrimas de incienso y jugo de amomo. Al cumplir los cinco siglos de su existencia, se construye un nido sobre las ramas o la copa de una cimbreante palmera, valiéndose de sus uñas y de su pico sin mancha. Y tan pronto como ha puesto en el fondo canela, espigas de suave nardo y trozos de cinamomo con mirra de dorados reflejos, se acuesta sobre él y termina su existencia en medio de perfumes. Dícese que, entonces, del cuerpo del padre vuelve a nacer un pequeño fénix destinado a vivir igual número de años. Cuando por su edad llega a tener fuerzas para aguantar una carga, hace que las ramas del encumbrado árbol dejen de aguantar el peso de su nido y, piadoso, se lleva su cuna, tumba también de su padre, a través de la ligera brisa, entra en la ciudad de Hiperión, y la deja delante de las sagradas puertas de su templo"¹⁰.

Constituida el *Ave Fénix* en símbolo de lo espiritual y lo eterno, funciona con estos valores en contextos religiosos (compitiendo con la paloma en la representación de la espiritualidad)¹¹, amorosos (para expresar el amor que sobrevive a la muer-

(10) Traducimos del texto latino en Ovide, *Les Métamorphoses*, III (XI-XV), París, "Les Belles Lettres", 1972⁵, p. 134.

(11) Como en el Soneto LXI de *Rimas sacras* (Madrid, 1614; seguimos la ed. facsímil de J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1963), fs. 23 r-v, dedicado "A vn hueso de San Laurencio", donde se compara al mártir por el fuego con el *Ave Fénix*, de la que renacerá una "cándida paloma", el alma de San Laurencio que vuela hacia el cielo.

te) ¹², y políticos, asociado, generalmente, a otros símbolos de exaltación panegírica, como es el caso del Soneto 49 de *Rimas*, en el que Lope alaba la figura de don Antonio de Toledo y Beamonte, quinto Duque de Alba, y las de sus antepasados ¹³:

Tu que de aquellas aguilas decientes:
Que miraron del sol la excelsa llama,
Seras el fenix que oy su fuego enciendes (vv. 9-11)

Por otra parte, los mitos de *Atlante* y *Hércules* comparten un motivo común en la intersección de sus relatos: el cambio de personajes en la función de sostener la bóveda celeste cuando Hércules va a buscar las manzanas al jardín de las Hespérides.

Ovidio trata de Atlante en las *Metamorfosis*, al narrar las aventuras de Perseo después de haber vencido a Medusa (IV, 627-662). Perseo llega al país donde reinaba Atlante, en el extremo occidente, lugar en el que se encontraba el huerto de las manzanas de oro. Sospechando Atlante que es Perseo el hijo de Zeus que, según el oráculo, le robará las manzanas, le hace frente y Perseo lo petrifica con la cabeza de Medusa, convirtiéndolo en la cordillera del Atlas, sobre la que, según la leyenda, se apoya, desde entonces, el cielo con todos sus astros. Sólo una vez descansa Atlas de este trabajo, cuando Hércules lo sustituye siguiendo una estratagema urdida para robar las manzanas de oro ¹⁴. Personajes religiosos y políticos se comparan en el Barroco con Atlante y Hércules, especialmente haciendo alusión al motivo mítico de sostener la bóveda celeste, trasposición metafórica tanto de la Iglesia como del Imperio. Estas dos figuras míticas van a representar alegóricamente a los monarcas de la Casa de Austria y, por extensión, a otros famosos personajes históricos, que salvaguardan al Imperio de las asechanzas de enemigos que quieren destruirlo y, del mismo modo, a los santos varones encargados de defender la fe católica de las acometidas de distintas doctrinas heréticas. Sin embargo, Atlante no siempre comporta una valoración de signo positivo: a veces, se alude al hecho mítico de haber participado en la Titanomaquia, o se le confunde con uno de los gigantes, y entra a formar parte de las figuras simbólicas negativas frente a las positivas que representan a Cristo y a su Iglesia. Esta valoración negativa observamos en la *Canción al dichoso parto de la Reina, Nuestra Señora*, con la que Lope compitió en el certamen poético celebrado en Toledo (1605) para conmemorar el nacimiento del futuro Felipe IV:

(12) Como en el soneto "Que al amor verdadero, no le olvidan el tiempo, ni la muerte; escriue en seso" de *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomè de Burguillos* (Madrid, 1634; seguimos la ed. facsímil de la Cámara Oficial del Libro de Madrid, 1935), f. 39 v, en el que la amada que fue luz del poeta, convertida ya en polvo, abraza su alma en el recuerdo, no agotando su amor, como la ceniza de la que surge el Ave Fénix.

(13) Ed. cit., f. 25 r.

(14) O bien, como señala Balthasar de Vitoria, "estando cansado el Gigante Atlas de sustentar sobre sus ombros el Cielo, le puso para descansar sobre los ombros de Alcides" (en *Segunda parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad -1620-*, Madrid, Juan de Ariztia, 1738, p. 148). Ovidio registra sólo el hecho (*Met.* IX, 190). Para un recuento general de fuentes sobre el *jardín de las Hespérides*, vid. P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981, pp. 248-249.

*Y tu, niño gigante, pues ya pesa
 en tus débiles ombros filipeos,
 la nave de la Iglesia Militante,
 y el cetro de dos mundos, crece apriesa,
 para que oprimas bárbaros tifeos,
 y bajas la cerviz del moro atlante*¹⁵.

Comentando esta última composición, ejemplo, asimismo, de la tendencia general en el Barroco, y característica de Lope, de fusionar hechos bíblicos con hechos mitológicos al alegorizar las contiendas de los monarcas de la Casa de Austria con sus enemigos, comenta S.A. Vosters que "al leer esta amalgamación de figuras bíblicas y gentiles uno se pregunta si aquí asistimos a un fenómeno que pudiera llamarse mitologización de la Biblia, un intento de bautizar el Olimpo o de paganizar el cielo (...). Personajes tan diversos y de tan diferentes épocas, ya históricos, ya fantásticos, venen juntos (...) a los símbolos del mal, es decir a los Tifeos y Atlantes, Goliat y el demonio, a los islamitas y a los luteranos"¹⁶.

Un claro ejemplo de amalgama mítico-bíblica en pos del nacionalismo poético, lo constituye el soneto de Lope que rememora la muerte del rey de Suecia, en el que se confunden tanto acciones y personajes como símbolos y alegorías provenientes de las dos esferas que funcionan unidas:

*El sucesor del Gothico arrogante,
 Que fulminò dos vezes Carlos Quinto,
 En blâco armado, aunque de sangre tinto
 Del sacro Imperio presumiose Atlantè:*

*Estaua el mundo en acto circunstante
 Si bien el voto vniuersal distinto,
 Quando cayò de tanto laberinto
 Con breue plomo el inclito Gigante.*

*Mesurose el Leon de España, el Aue
 Del Imperio parò las sacras plumas,
 Y el gran Melchisedech dorò la llaue.*

*Que suelen de olas infinitas sumas
 Pensando altiuas contrastar la Naue,
 Nacer Montañas, y morir espumas*¹⁷.

(15) Citamos por J. de Entrambasaguas, *Lope de Vega en las Justas Poéticas Toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, s.e., 1969, p. 76.

(16) *Lope de Vega y la tradición occidental*, I, Valencia Castalia, 1977, pp. 455-456.

(17) En *Rimas humanas y diuinas*, ed. cit., f. 18 v.

La alusión al mito de Atlante que en sus hombros sostiene el firmamento, relacionándolo con el rey Gustavo Adolfo de Suecia (1611-1632) en su intento de dominar política y religiosamente el "sacro Imperio", se conecta, en el segundo cuarteto, con el mito de los Gigantes que intentan superponer unas a otras las más importantes montañas de Grecia para llegar al cielo, unido a la construcción de la torre de Babel, cuyo "laberinto" de lenguas origina que no se lleve a cabo la empresa contra la divinidad. Este cuarteto, por otra parte, se sustenta en un hecho real, la muerte del rey Gustavo Adolfo II en la batalla de Lützen, tras la victoria contra la Liga y el emperador Fernando II, muerte que deja sin cerebro dirigente las empresas bélicas suecas. Al mismo tiempo, el poema abunda en símbolos referidos a los tres sectores europeos que se erigen como defensores de la fe católica (España, Alemania, el Papado romano): Felipe IV está representado emblemáticamente por "el Leon de España"; "el Aue del Imperio" —el águila— representa al Sacro Imperio Romano Germánico, defensor del catolicismo y de los ideales contrarreformistas; Melquisedec sustituye, como sacerdote del Dios Altísimo (*Gén.* 14, 18-20), antecesor de la figura papal, al propio Papa. Es decir, los representantes del Imperio católico europeo conceden una tregua a sus inquietudes cuando este "rey godó" muere, circunstancia que hace cambiar la política expansiva y anticatólica de los suecos, quienes ya dominaban las orillas del Rhin y habían establecido el protestantismo en los arzobispados católicos de esta zona.

Se puede afirmar, de forma general, que en el Barroco, la valoración positiva de Atlante prevalece en la fusión e interconexión con el mito de Hércules. Tanto los poetas, como el mismo gobierno de los Austrias, habían unido las dos figuras míticas como representación de sus monarcas: al abdicar Carlos V, como emblema del peso político que descarga en su hijo, hace batir una medalla con el busto de Felipe II y Hércules soportando el mundo, con el texto alusivo a su retiro a Yuste "Ut quiescat Atlas". Diego Angulo Iníiguez nos presenta, en su ensayo sobre la mitología y el arte del Renacimiento el grabado de esta moneda, señalando como precedente de la asociación Carlos V-Hércules, las acuñadas por el emperador Adriano¹⁸. Según palabras de S.A. Vosters, "cuanto más débiles se hacían los monarcas de la Casa de Austria, tanto más se acentuaba la continuación del linaje hercúleo en su defensa de patria e Iglesia, mezclándose con preferencia alguna alusión religiosa. Así Felipe II, se glorifica como: 'Divino Sucesor del nuevo Alcides', Felipe II y Felipe IV como 'Alcides de la Santa Nave' y 'Atlante del cielo de María'"¹⁹.

En ocasiones, encontramos conectado el mitema en el que los héroes sostienen el peso del firmamento sobre sus hombros al de la construcción de las columnas de Hércules. Cuando Felipe IV hereda las empresas sacro-políticas de su padre, escribe Lope:

*El peso del Atlántico desvelo
En dos altos Piramides confía,*

(18) "La mitología y el arte español del Renacimiento", *BRAH*, 130, 1 (1952), p. 127.

(19) *Op. cit.*, p. 476.

En quien pudo librar su Monarquía
Por bien vniuersal, piadoso el Cielo ²⁰.

Ambos motivos funcionan también unidos al tratar Lope, poéticamente, la genealogía de la Casa de Alba, en el Soneto 49 de *Rimas* ²¹:

*Diuino sucesor del nueuo Alcides,
q̄ puso en Francia, Italia, Africa, y Fládes,
Pyramides mas altos, y tan grandes,
Que fueron gloria de Christianos Cides* (vv. 1-4)

La interpretación de este último hecho mítico varía según los mitólogos, Balthasar de Vitoria nos informa de cómo era costumbre en la Antigüedad que los héroes, para conmemorar conquistas, levantaran altas columnas, así como para señalar los límites de sus posesiones, y recoge las opiniones más fidedignas que registran el origen de las de Hércules y su ubicación. Parece ser que estas columnas de Hércules simbolizaron el fin de sus trabajos y el límite de la tierra, ya que tras éstas sólo existía el mar desconocido, constatado por el mensaje que en ellas inscribió Hércules: *Non plus ultra* ²². A partir de este mensaje, el obispo de Tuy, Luis Morliani, crea una empresa para el Emperador, invocando a Hércules en su venida a España para luchar contra Gerión, agregándole el mote *Plus Ultra* ²³.

La mitología, pues, constituye uno de los paradigmas fundamentales del que el artista, convertido en divino cronista de la historia española, selecciona arquetipos y símbolos con los que enaltecer la gloria de los héroes nacionales. Habrá que esperar al siglo XIX para que se inicie la revalorización de aquellos "antihéroes" míticos que osaron atreverse a cuestionar las reglas del poder establecido ²⁴.

(20) En *Rimas humanas y diuinas*, ed. cit., f. 70 v.

(21) Ed. cit., f. 25 r.

(22) B. de Vitoria, *Segunda parte del Theatro*, cit., pp. 168-174.

(23) El dato nos lo ofrece Diego Angulo, *loc. cit.*, 127; registra el hecho, asimismo, S. Sebastián, al describir los monumentos que en Palma de Mallorca se erigieron para recibir a Carlos V: el arco de la Universidad presentaba las dos columnas con la inscripción *Plus Ultra* y las imágenes del Emperador, Hércules y Adriano (*Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 234-235). Cfr. Rosa López Torrijos, *op. cit.*, pp. 116 y ss.

(24) Un ejemplo podría ser la interpretación romántica de la figura de Prometeo, que se constituye en símbolo de la rebeldía frente al poder despótico, de la revolución del espíritu y de la autoafirmación de la personalidad humana. Vid. L. Séchan, *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964², pp. 13-14, y C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Peralta, 1979, pp. 193 y ss. Como ejemplo heroico, en la pintura del Siglo de Oro, lo trata R. López Torrijos, *op. cit.*, pp. 242-248.

**GIROS SINTÁCTICOS
CON VERBOS DE MOVIMIENTO EN
*EL LICENCIADO VIDRIERA***

**Francisca Caimari Frau
(Universitat de les Illes Balears)**



Desde los orígenes de nuestra lengua hasta hoy es habitual el uso de verbos intransitivos de movimiento; unas veces conservan su sentido originario, otras, sirven de auxiliares en perífrasis o forman giros sintáctico-estilísticos. Cuando se hace un uso "especial" de estos verbos, ya sea en perífrasis o en otras construcciones, el significado primario se altera, experimenta cambios de matiz y puede llegar a gramaticalizarse totalmente. Nuestro campo de estudio se limita al análisis de estos giros: su forma y su contenido.

El material seleccionado proviene de una de las *Novelas ejemplares* cervantinas: "El Licenciado Vidriera" ¹. El punto de partida es un registro exhaustivo de los verbos de movimiento ² y la descripción de sus diversos usos y funciones en el texto literario de Miguel de Cervantes; es, por tanto, un corte sincrónico sin pretensiones de agotar la problemática general del tema genérico a un nivel teórico. Es un enfoque parcial ya que abarca tan sólo un aspecto particular de morfosintaxis verbal. La primera fase consiste en separar y clasificar:

A) Verbos de movimiento que conservan su significado primario, este grupo se excluye, por tanto, del tema de estudio.

(1) Cervantes M. de: *Novelas ejemplares*, ed. Espasa-Calpe, 13ª ed., Buenos Aires 1967; la enumeración de las páginas que sigue a cada ejemplo, entre paréntesis, corresponde a la ed. cit.: "El Licenciado Vidriera" pp. 101-122.

(2) Verbos de movimiento que han sido usados conservando su significado primario: "abrazar, acabar, acercarse, acomodar, acompañar, acudir, alojarse, andar, apartar, arremeter, arrimarse, asirse, bajar, caer, calzarse, caminar, ceñirse, circundar, comenzar, cubrix, dejar, derribar, descubrir, desembanastar, desembarcar, desenvainar, desgarrar, detener, echar, echarse, embarcar, encoger, engrandecer, enterrar, entrar, envasar, enviar, extenderse, irse, juntarse, levantar, llegar, llevar, llevarse, marchar, meter, mostrar, mover, partir, pasar, pasear, perseguir, pisar, poner, ponerse, proseguir, quebrarse, quedar, rascarse, rodear, sacar, sacudir, salir, seguir, sentarse, temblar, tirar, tocar, topar, torcer, traer, venir, vestir, vestirse, visitar, volver, volverse.

B) Perífrasis aspectuales y modales con verbos de movimiento.

C) Giros sintáctico-estilísticos: significaciones trocadas, usos metafóricos, gramaticalizaciones³.

Los estudios ya realizados sobre el tema son abundantes⁴; con carácter introductorio incluimos unas obras generales y una selección de artículos específicos.

PERIFRASIS VERBALES

Las frases o perífrasis verbales⁵ son una peculiaridad del español. Partimos del supuesto de que sólo deben considerarse perifrásticas aquellas construcciones en

-
- (3) Cfr.: Vossler, K.: "El sistema de la gramática" en *Filosofía del lenguaje*, traduc. de A. Alonso y Raimundo Lida, Madrid, Centro de Estudios Hist. 1936, p. 88, donde A. Meillet define la "gramaticalización" como "un proceso por el cual se va una palabra vaciando de su significado léxico y queda sólo funcionando con un oficio gramatical; la historia de una palabra a la que correspondió (o en otros contextos corresponde) un concepto de objeto (significación léxica), y a la que ahora (o en este contexto) corresponde un concepto meramente funcional... sabido es que en el cambio semántico triunfan aquellas mínimas variaciones que se mueven en una misma dirección... Pero esta dirección es siempre de la significación de una vez a la de muchas, de lo ocasional a lo general, de lo coloreado a lo descolorido, de lo concreto a lo abstracto, de lo estricto a lo amplio, de lo real a lo formal; en resumen, en la misma dirección en que se mueven los cambios semánticos que conducen a la gramaticalización... Pues tan pronto como una palabra sometida a cambios semánticos regulares, esto es, continuados y sumados, mínimos, incontrolados e irreflexivos, se ve tan vaciada de significación que ya no tiene un sentido propio y real, cae en la gramaticalización".
- (4) Cfr.: A: General: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario histórico de la lengua Española*, Madrid, desde 1962; CUERVO, R. J.: *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. (1886-1893), Bogotá, 1953 y ss.; BELLO, A. y CUERVO, R.: *Gramática de la lengua castellana*, B. Aires, Sopena, 1960, 6ª edición; GILI GAYA, S.: *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 1961; MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1966; LORENZO, E.: *El español de hoy lengua en ebullición*, Gredos, Madrid, 1966; FENTE, R.: *Estilística del verbo en inglés y en español*, Madrid, S. G. E. L., S. A. 1971; REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
B: Selectiva: GOMEZ, L.: "La estilística en las perífrasis verbales", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, 1970, pp. 85-96; LOPE BLANCH, J.M.: "Construcciones de infinitivo", en NRFH. X. 1956, pp. 313-316; POTTIER, B.: "Sobre el concepto del verbo auxiliar", *Rev. Filol. Hisp.*, año XV, 1961, núms. 3-4, pp. 325-331; MEIER, H.: "Está enamorado-anda enamorado", *V.K.R.*, 1933, pp. 305; SPAULDING, R.K.: *History and Syntax of the Progressive Constructions in Spanish*, Berkeley Univ. of California, XIII, n. 3, 1926, pp. 229-284; GILLET, J.E.: "Le transitif espagnol "QUEDAR", *Archivum Romanicum*, 1936, XIX, p. 441-2; ROCA PONS, J.: *Estudios sobre perífrasis verbales del español*, R.F.E. Anejo LXVII, Madrid, 1958 y "Dejar participio", R.F.E. T. XXXIX, 1955, cuadernos 1-4, pp. 151-185; FENTE, R., FERNANDEZ J., FEIJOO, L. G.: *Perífrasis verbales*, Sociedad General Española de Librería, S.A., Madrid, 1972; ALONSO, A.: *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Gredos, Madrid, 3ª ed.
- (5) Cfr.: "Esbozo de una nueva gramática de la lengua española", Real Academia Española,

las que el verbo auxiliar ⁶ pierde su semantismo original; quedan excluidos los tiempos compuestos de los verbos intransitivos de movimiento formados con el auxiliar ESTAR y HABER: “estaban alojados”, “he venido”; en ambas formas el verbo de movimiento conserva su valor aunque formalmente esté expresado con una perífrasis. En determinados contextos, algunas podrían considerarse como semiperífrasis: “quedó sano y loco” (p. 107). El verbo auxiliar, en parte pierde y en parte conserva su primitivo valor. Hay perífrasis con interferencias en sus respectivos campos semánticos: “echar a andar”, “comenzar a andar”, entre una y otra tan sólo podrían establecerse delicadas diferencias de matiz, el contenido es idéntico.

En toda perífrasis es obligada la pérdida parcial o total del significado primitivo, especialmente en el grupo de los verbos de movimiento ya que con ellos se forman la mayoría de estas construcciones. Las perífrasis se agrupan en dos núcleos:

A) *Perífrasis aspectuales:*

1) *Aspecto incoativo:* “iba a buscar” (p. 109); “fue a visitar” (p. 106); “no irá a buscar” (p. 109); “llegar a ser” (p. 120); “comenzó a titubear” (p. 102); “comenzaba a marchar” (p. 103); “comenzó a herir” (p. 107); “comienzan a mostrar” (p. 119); “fue a buscar” (p. 107); “llegó a decir ⁷” (p. 113); “caer enfermo” (p. 120).

2) *Aspecto terminativo:* “ya acabada de hacer” (p. 103); “le acabaron de circuncidar” (p. 122); “tuviaeronle encerrado” (p. 108); “no salgan empenados” (p. 117).

3) *Aspecto durativo:* “traía las barbas jaspeadas” (p. 120); “estando arrimado” (p. 116); “iba haciendo suertes” (p. 121); “traían a enterrar un muerto” (p. 120).

4) *Aspecto acumulativo:* “ir suelto ⁸” (p. 103); “ir obligado” (p. 103).

Espeasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 444. Se encuentra la siguiente definición de perífrasis verbales: “Cuando un verbo forma parte de determinadas perífrasis o sintagmas fijos que pueden afectar a todas las formas de su conjugación, se producen en el significado del verbo ciertos matices o alteraciones expresivas”.

(6) Cfr.: *Ibid.*: Verbos auxiliares: “Decimos que un verbo desempeña la función de auxiliar cuando, al encabezar una perífrasis verbal, pierde total o parcialmente su significado propio. Así los verbos: IR, ANDAR, VENIR, en las perífrasis son auxiliares porque no conservan su acepción de movimiento de un lugar a otro... Por otra parte, la función auxiliar de un verbo, en cada caso, puede ser meramente ocasional, o bien puede representar un esquema sintáctico en vías de consolidación más o menos generalizada en la lengua. Por consiguiente, para confirmar que un esquema sintáctico únicamente puede calificarse de perífrasis verbal cuando esté gramaticalizado hasta el punto de que el verbo auxiliar pierda total o parcialmente su significación normal” (op. cit. nota 5, p. 444).

(7) La acción perfectiva se expresa con las perífrasis: LLEGAR a + infinitivo y ACABAR de + infinitivo.

(8) El verbo IR, para ser considerado como verdadera perífrasis, ha de ir acompañado de participios que indican estados físicos visibles y palpables, y casi nunca, de verbos que indican estados anímicos o mentales; en cambio, IR, en los tiempos compuestos: “ha ido a visitarle”, no puede utilizarse sin perder su carácter perifrástico, sigue manteniendo su significado original y no se gramaticaliza en absoluto.

5) *Aspecto resultativo*: “salir empeñado” (p. 117); “quedó enamorada”⁹ (p. 107); “quedó sano y loco” (p. 107); “quedar sujetos al temor”¹⁰ (p. 115).

6) *Aspecto iterativo*: “vuelve a recitarle” (p. 112); “volver a sus estudios” (p. 103); “volvió a su primer juicio” (p. 121).

B) *Perífrasis modales*:

1) *Perífrasis de obligación*: “le había de dejar” (p. 103); “habían de venir” (p. 103); “hacer parecer allí a Madrigal”¹¹ (p. 104); “se había de sentar” (p. 103); “le hizo volver a la Corte” (p. 121).

2) *Perífrasis de duda o probabilidad*: “habré venido a bogar y granjear la muerte” (p. 122).

GIROS SINTACTICO-ESTILISTICOS

Hay un número considerable de frases con un valor estilístico indudable a las que denominamos “*giros metafóricos*” y precisamente de estos usos transformados surgen los cambios semánticos. Algunas veces, sujeto y complementos funcionan como en las frases de significado primario, no alterado; en cambio, otras veces, el uso metafórico presenta una relación distinta: el complemento, en vez de sumar su nota a la significación del verbo, se funde con él determinando constitutivamente su significado: “alzó la voz” = gritó; el verbo de movimiento ha perdido su independencia semasiológica, la nueva significación es la resultante de una construcción sintáctica; la significación varía con la sintaxis y también con la naturaleza semasiológica de los sujetos y de los complementos: “acortas las esperanzas” (p. 122); “la barba la acostó de nieve” (p. 118); “alargas las esperanzas” (p. 122); “las letras no las alcanzáis de profundas” (p. 116); “alzó la voz” (p. 122); “andaría la verdad corrida y maltratada” (p. 119); “le apretaban con preguntas” (p. 116); “descubrió su voluntad” (p. 107); “se puede dilatar la justicia” (p. 114); “las letras se os van por altas” (p. 116); “llegóse la hora” (p. 118); “los escribanos... y que si llevaban demasiados derechos, también habían demasiados tuertos” (p. 119); “mueve la voluntad” (p. 101); “movido de caridad, y le curó y sanó” (p. 121); “no se puede pasar a otras ciencias si no es

-
- (9) Las construcciones perifrásticas con participio pasado conservan su carácter adjetival: “ir obligado”, “quedar enamorado”, “salir empeñado”; la fórmula: VERBO AUXILIAR+PARTICIPIO forma perífrasis de significación perfectiva. Los verbos: LLEVAR, TRAER, QUEDAR y DEJAR forman perífrasis verbales como auxiliares, desposeídos de su significado propio. Todas las perífrasis registradas en este apartado denotan modificaciones semánticas de la acción verbal expresadas con medios gramaticales.
- (10) El participio “sujeto” no es estrictamente verbal, (conserva su carácter verbal cuando está construido con HABER y en los giros pasivos con SER). En otros usos tiende a fijarse con el carácter más nominal del adjetivo. En los giros con verbos de movimiento los participios son adjetivos: “quedar sujeto al temor”; la forma usada con verbo de movimiento es la especial del adjetivo.
- (11) PARECER, aféresis de APARECER, era frecuente en el Siglo de Oro, puede significar movimiento físico: “manifestarse” como sinónimo de “Comparecer” = “presentarse uno ante otro personalmente”.

por la puerta de la gramática" (p. 119); "a que pase el sábado" (p. 110); "su desgracia pasaba adelante" (p. 108); "puso las alabanzas en el cielo" (p. 102); "púsose a lo de Dios es Cristo" (p. 103); "el juez nos puede torcer la justicia" (p. 114).

Amado Alonso ¹² observa que "el valor estilístico de muchas frases reside en el uso de verbos de movimiento con cambios semánticos en los que la significación ya no es la primaria de movimiento físico, pero conserva ciertos elementos representacionales de movimiento cuyo valor expresivo hay que determinar en cada caso". Establecer límites fijos entre "*verbos de sentido transformado*" y de "*uso metafórico*", a veces, resulta muy difícil porque pueden ser casos fronterizos: ACORTAR y ALARGAR rigen un complemento "concreto", un cuerpo físico, pero las leyes de la estilística permiten que un sustantivo "abstracto" les complemente figuradamente: "acortas las esperanzas"; "alargas las esperanzas". ACOSTARSE como pronominal exige un sujeto "animado" pero, en ciertos contextos, el sujeto se desglosa, y el verbo afecta no a todo sino a parte de él, hay una modificación en el uso: "la barba la acostó de nieve"; en las diferentes acepciones de un verbo además de fijar el aspecto lógico-objetivo de la significación y el objeto señalado, hay que ver también el modo peculiar de señalar el objeto junto con los elementos afectivos, activos y representacionales que expresan en cada caso la especial relación entre sujeto y objeto; el sujeto, "portador de la barba" se acostó, no únicamente "la barba". ACUDIR = "responder": "a lo cual acudió Vidriera: Olhay, home, naon digáis teño, sino tiño" (p. 118); hay usos en que el verbo de movimiento presenta un cambio semántico aunque sin gramaticalización, en este caso, no está amalgamado con el complemento. ACUDIR = "complacer": "por acudir a la voluntad de sus padres" (p. 118); en ambas construcciones se aprecia cambio semántico pero no gramaticalización; en el primer ejemplo, "acudir" representa el dinamismo de la acción que requiere el proceso de: "pregunta-respuesta", en parangón con "ida-venida"; la diferencia está en haber pasado del plano físico al intelectual-afectivo, en ambas frases el contexto y la naturaleza de los complementos transforman el significado originario del verbo; ACUDIR = "complacer", "responder" se trata de dos significaciones traspuestas.

ALCANZAR = "conseguir", puede adquirir este nuevo matiz debido al complemento: "y lo que alcancé por loco... lo pierda por cuerdo" (p. 122). ALCANZAR = "comprender": "las letras no las alcanzáis de profundas" (p. 116); una vez más, el soporte significativo del complemento traslada el sentido del verbo; el concepto de "alcance" se desplaza del ámbito físico al intelectual; ALCANZAR a ser = "llegar a ser" en esta estructura concreta "alcanzar" = "llegar" pero únicamente si se da la misma fórmula gramatical: "alcanzar a ser músicos" (p. 120). ALZAR + complemento = "gritar" el movimiento físico que supone "levantar", cuando lleva el complemento "voz" adquiere un significado nuevo: "levantar el tono de voz"; "alzó la voz" (p. 122); en los usos metafóricos el complemento funciona como en los verbos de significación primaria; la significación del complemento se suma a la del verbo para transformarlo.

(12) Cfr.: A. Alonso: *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, ed. cit. nota 4, p. 193.

ANDAR ¹³ rige un sujeto animado, en lenguaje figurado un sujeto que sea un sustantivo "abstracto" altera totalmente el significado: "la verdad andaría corrida" (p. 119); es un caso de gramaticalización en el que se ha perdido el significado primero, el sujeto "abstracto" es el que confiere al giro un carácter estilístico ya que la personificación produce el uso metafórico del verbo; en estos giros pesa más el aspecto de la fantasía o la emotividad que la lógica. ANDAR = "recorrer", su significado originario de movimiento físico se transforma según el sujeto o los complementos: "habiendo andado la estación de las siete iglesias" (p. 105); el autor recurre al zeugma, "andar" es intransitivo y no obstante "la estación" funciona como complemento, ha habido un cambio, "andar" = "recorrer" un desplazamiento de significados, una traslación entre verbos sinónimos. ANDARSE tras + pronombre = "perseguir": "se andaba tras él" (p. 115); no se pierde totalmente la idea de movimiento que implica "seguir los pasos a alguien", pero el campo semántico se amplía, adquiere otra connotación: "acoso", del nivel físico se ha pasado al psíquico. La caracterización puede ser psíquica o física o psicofísica o descriptiva de un estado o de un hacer o proceder con carácter volitivo, siempre motivado por la inadecuación del sujeto o de los complementos, son mínimas variaciones que se mueven en una misma dirección. ANDAR + adjetivo: "andar corrida" (p. 119); "andar maltratado" (p. 119); "andar libre" (p. 108); estos giros son muy frecuentes; en algunos "andar" podría considerarse sinónimo de "estar"; se ha de tener en cuenta que la diferencia significativa entre uno y otro, consiste unas veces en alguna diferencia en la composición de la realidad significada: "andar libre" = "estar libre"; y otras, siendo idéntico el sujeto significado, la diferencia está en el modo subjetivo de enfocarlo. ANDAR = "vivir" pero limitado a un aspecto de la vida: "anda libre" referido a circunstancias temporales; en este giro "andar" muestra afinidad significativa con "moverse de un lado a otro", en cierto modo conserva su significado primario; "andar libre", "vivir libre" pueden alternar, no señalan objetos diversos, uno y otro cumplen una caracterización del "vivir" aunque cuantitativamente son diferentes. Hay casos dudosos entre significación trasladada y transformada; un verbo tiene variedad de acepciones, las leyes de la forma y las leyes de la materia combinadas dan distintos resultados: "anda maltratado", "es maltratado", la diferente materia es la que orienta la significación hacia la acción o hacia el estado. Las confrontaciones entre los contenidos de giros sinónimos ponen de relieve elementos afectivos, imaginativos y activos que componen la trama de su significación. Como dice Vossler: "el fin del cambio semántico es el comienzo de la gramaticalización" ¹⁴. La caracterización del "vivir" en "andar libre" se limita a un episodio, mientras que en "vivir libre" se extiende por la vida del sujeto; la diferencia está en el modo de significación.

(13) Tanto los verbos de uso transformado como los de uso metafórico presentan su significado primario alterado, en mayor o menor grado, a veces, por la inadecuación lógica entre sujeto o complementos y verbo; algunos llegan a la total gramaticalización aunque no es siempre necesario.

(14) Cfr.: Karl Vossler: "El sistema de la gramática", en *Filosofía del lenguaje*, op. cit. Nota 3, p. 88.

APRETAR = "coaccionar": "le apretaba con preguntas" (p. 116); la presión que se ejerce sobre el sujeto es más psíquica-intelectual que física, la naturaleza semasiológica del complemento condiciona el cambio de matiz verbal.

CAER = "acontecer": "y muchas veces caía la suerte en que sirviese ..." (p. 118). CAER + participio, cuando el participio indica "estado de salud" CAER puede alternar con ESTAR: "había caído su mujer muy enferma" (p. 120) el contenido no difiere porque el resultado de "haber caído enfermo" es el "estado de enfermedad" en que se halla el sujeto, si bien CAER indica el acto puntual, instantáneo, en que se pasa de un "estado de salud" a un "estado de enfermedad"; ESTAR es durativo, es la continuación del "estado" iniciado repentinamente; CAER está en la línea divisoria entre el cambio semántico y la gramaticalización.

CORRER al emplearse como pronominal altera su significado, adquiere una connotación nueva: "alterarse", "deteriorarse": "corrióse el teñido" (p. 118); figuradamente puede alternar con "descubrirse el engaño".

DEJAR: por su carácter de transitividad, supone siempre un sujeto agente y un objeto directo o una frase que desempeñe su función, tiene sentido activo: "dejar campo abierto" (p. 115); "déjala que mande" (p. 109); "le dejaron libre" (p. 108); "dejando fama de prudente" (p. 122); en los tres primeros ejemplos el contenido semántico es homogéneo como sinónimo de "permisión", "tolerancia", "libertad"; en cambio en el último: DEJAR = "establecer".

DESCUBRIR = "confesar": "descubriese sus delitos" (p. 115); "le descubrió su voluntad" (p. 107); el complemento traslada la significación verbal y confiere a las dos frases un carácter metafórico.

DILATAR = "corromper": "se puede dilatar la justicia" (p. 114); los cuerpos físicos se dilatan y en virtud del artificio del estilo, por ampliación del campo semántico, esta capacidad de "cambiar de estado" se puede trasladar a otros sustantivos de naturaleza no física porque, en sí, el proceso de dilatación lleva consigo una "alteración", un "cambio".

ECHAR = "tirar": "echar trastos a la calle", pero ECHAR + complemento = "maldecir": "las suertes que echaron en esta ciudad" (p. 113); el significado originario se ha trocado; el verbo que en principio indicaba movimiento ha perdido su independencia semántica, está gramaticalizado; la nueva significación es la resultante de una construcción sintáctica. ECHAR de ver = "observar": "sin echar de ver en ello" (p. 107); ECHAR en este giro está gramaticalizado; hay alternancias que están gramaticalmente impuestas: ECHAR/ECHAR DE VER, en cambio, hay otras, que son de libre preferencia estilística, aun sabiendo que la libertad estilística se mueve siempre dentro de ciertas determinaciones gramaticales.

ELEVAR = "ensalzar": "elevó las alabanzas en el cielo" (p. 102); es metafórico el espacio al que alude el complemento; estos giros metafóricos han de ser tenidos muy en cuenta porque son zona de tránsito, campo abonado de donde brotan los cambios semánticos.

ENCERRAR = "contener": "la poesía encerraba en sí todas las demás ciencias" (p. 111); el uso estilístico del sujeto altera la significación del verbo.

IR: en nuestra lengua, hay una tendencia a representar en movimiento interno

un gran número de actividades, de acontecimientos y aun de estados; "como va de salud" (p. 119); "como le iba al enfermo" (p. 115); cuando trata del "estado de salud" está totalmente gramaticalizado; IR hace referencia al balance en un "transcurrir" o en un aspecto de la vida, "la salud"; el resultado del balance que se establece con este giro viene determinado por un adverbio: "bien", "mal", "regular", presenta el aspecto de la vida del sujeto al que el balance se refiere; como balance significa un estado, aunque sea transitorio, y en este contexto es sinónimo de ESTAR. IR + participio o adjetivo: "ir suelto" (p. 103); "ir obligado" (p. 103); "iba confuso" (p. 122); es evidente el parecido semántico entre verbos como IR, ANDAR, + participio, no obstante, partiendo del semantismo original se pueden establecer contrastes entre los diversos contenidos: "iba cofuso"; IR expone el dinamismo intrínseco de la acción; ANDAR: "andaba libre" (p. 108), expresa la vaguedad y falta de continuidad de esa misma acción. IR contra = "contradecir": "ir contra mi conciencia" (p. 103); "ir con la corriente" (p. 119) = "seguir", "contemporizar", es la fórmula gramatical la que determina el nuevo rumbo a seguir, son las preposiciones CON o CONTRA las decisivas en el cambio. IRSE: "las letras se os van por altas" (p. 116); el sujeto estilísticamente empleado, desvirtúa la idea de movimiento físico; en este caso es sinónimo de: "no comprender", se produce un desplazamiento físico-intelectual y un cambio semántico.

LLEGAR: "se llegó el tiempo" (p. 102); "llegó la hora" (118); esta clase de verbo requiere un sujeto animado porque su acción es dinámica; aquí LLEGAR = "culminación del proceso, acción puntual, el sentido primitivo está gramaticalizándose. LLEGAR a ser = "alcanzar un objetivo": "con llegar a ser correos de a caballo" (p. 120), el sujeto parece que ha conseguido el objetivo propuesto, es perfectivo. LLEGAR a + sustantivo = "conociendo", "llegando a noticia" (p. 110) el nuevo significado viene condicionado por el contenido del sustantivo que hace de complemento. LLEGAR a + pronombre personal = "acercarse" y lo mismo LLEGARSE con la misma fórmula gramatical: "se llegaba a él" (p. 107); "sin que a él llegasen" (p. 108), no se llega a un lugar sino a una persona y este trueque produce la nueva acepción del verbo.

LLEVAR = "quitar"; "le llevasen de casa a su enemigo" (p. 109); "os le llevarán por mostrenco" (p. 116). En otros contextos puede haber interferencias con TRAER: "llevan su propina" (p. 120); o también puede ser sinónimo de "conseguir": "llevan demasiados derechos" (p. 119). LLEVAR + complemento = "viajar": "llevaba su mismo viaje" (p. 102); es el complemento el que aporta la nueva idea de movimiento, la amalgama de LLEVAR + "viaje" da como resultado otro verbo más específico de movimiento. LLEVAR con = "juntar": "llevaba mucha gente consigo" (p. 102) en esta fórmula gramatical es la preposición CON la que produce el cambio.

MOVER = "conmover": "mueve la voluntad" (p. 101); "movido de caridad, y le curó y sanó" (p. 121); el complemento metafórico transforma el verbo, no se mueven objetos sino voluntades y sentimientos. MOVER a = "inducir": "los moverá a no hacer su oficio" (p. 119); "movía a los hombres a que riñesen" (p. 109); "el

deseo que movió a ver lo que había visto" (p. 106); "movió a los dos caballeros a que le recibiesen" (p. 101); "movió a que le llevasen consigo" (p. 101).

PASAR = "cesar": "hasta haber pasado la tempestad" (p. 108); PASAR = "acontecer": "de lo que en la ciudad pasaba" (p. 116); PASAR a = "acceder": "no se puede pasar a otras ciencias si no es por la puerta de la gramática" (p. 119); metafóricamente está empleado el verbo y los complementos. PASAR + complemento de tiempo = "transcurrir": "pasa lo más de la vida" (p. 114); "a que pase el sábado" (p. 110); "se les pasa otra parte de la vida" (p. 114); PASAR + Complemento = "transmitir": "pasó el conocimiento de los muchachos a los hombres" (p. 122); PASAR + adverbio de lugar = "avanzar": "su desgracia pasaba adelante" (p. 108); verbo y adverbio se funden en el nuevo significado.

PONER + complemento = "dictar + compl.": "poner sentencia en su punto" (p. 115); PONER + temor = "atemorizar": "pusieronle temor" (p. 104); PONER + frase hecha = "encolerizarse": "y púsose a lo de Dios es Cristo" (p. 103) empleado en sentido figurado. PONER + compl. + en + compl. = "ensalzar": "puso las alabanzas en el cielo" (p. 102), el lugar elegido por el complemento confiere a todo el giro carácter metafórico; en cada uno de los giros con PONER el verbo transformado es el resultado de su fusión con el complemento; PONER por + compl. = "realizar": "lo puso por obra" (p. 106). PONER en + compl. = "guerrear": "sin haber visto a París por estar puesta en armas" (p. 106). PONER en + compl. = "valorar": "todo lo miró, y notó y puso en su punto" (p. 105), o con un ligero cambio de matiz = "ajustar": "y poniendo aquella su rigurosa sentencia en su punto y debida proporción" (p. 115); PONER en + olvido = "olvidar": "pusieron en olvido todas las borrascas pasadas" (p. 104); PONERSE en + lista = "alistarse": "ponerse en lista de soldado" (p. 103); PONERSE en + cobro = "refugiarse": "la justicia, que tuvo noticia del caso, fue a buscar la malhechora; pero ya ella, viendo el mal suceso, se había puesto en cobro, y no pareció jamás" (p. 107), en este contexto puede entenderse como "huir de la justicia".

QUEDAR por + infinitivo = "faltar": "les queda por sacar alguna rueda de algún atolladero" (p. 114), expresa acción no acabada. QUEDAR + participio = "resultar": "quedó ella enamorada" (p. 107); el verbo transformado adquiere una intención designativa nueva pero conserva elementos imaginativos de la primera, la idea de permanencia en un estado o lugar que coincidiría con "quedar". QUEDAR + adjetivo = "sanar": "quedar sano" (p. 107); "quedar loco" = "enloquecer" (p. 107); el participio o adjetivo o frase preposicional se añade al verbo y juega un papel muy importante en la nueva estructura sintáctico-semántica.

QUITAR + complemento = "enloquecer": "me quitaron el juicio" (p. 122); QUITAR + crédito = "desacreditar": "quitar el crédito" (p. 114); QUITAR de + complemento = "eximir": "que les quitara de aquel trabajo" (p. 116).

SACAR a + compl. = "publicar": "saca a luz sus maravillosas obras" (p. 111); SACAR de + compl. = "liberar": "sacarle desta extraña imaginación" (p. 107); SACAR por + compl. = "calcular", "deducir": "y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles" (p. 104).

SALIR + participio = "resultar": "salir empeñados" (p. 117); es algo que ha acontecido al sujeto, está reducido a unos límites de espacio y tiempo, es un accidente; en este giro se ha cumplido un cambio semántico, el verbo y el complemento presentan una relación distinta. SALIR de + compl. = "desvelar", "esclarecer": "salgamos desta confusión" (p. 112), la significación primaria de SALIR = "pasar de dentro afuera" o "irse", es todavía valedera, sólo el lugar del que se sale es metafórico; todo giro SALIR de tiene este carácter y como tal es usado por Cervantes. Lo estilístico del complemento es lo que confiere un significado trocado ya que "se sale de una situación confusa". SALIR con + complemento = "lograr": "salir con el cumplimiento de sus deseos" (p. 107); el complemento, en vez de sumar su nota a la significación del verbo, se funde con él, es el que orienta y fija la nueva significación. Nuestros clásicos, y entre ellos Cervantes, mostraron predilección por el giro: SALIR con; el sentido primero aparece transformado; lo decisivo para hablar de sentido transformado es la aparición de otros elementos significativos, sin la total desaparición de los antiguos. Entre SALIR/SALIR CON aparece un cambio semántico; SALIR CON afirma la personalidad del sujeto, hace referencia al final de un proceso en desarrollo; en este giro la representación del desarrollo está ligada a la naturaleza del complemento; "salir con el cumplimiento" es sinónimo de "alcanzar el objetivo propuesto" o "lograr un fin con éxito".

SUBIR en + sustantivo = "encolerizarse": "subiéndose más en cólera" (p. 120), el punto de partida para el nuevo significado está contenido en el complemento, el nuevo verbo se forma sobre él.

TOCAR en + adjetivo = "rozar", "aproximarse": "tocaban algo en presuntuosos" (p. 118); siempre que el adjetivo apunte hacia cualidades anímicas, de carácter o manera de ser y de comportarse los sujetos; literalmente es una aproximación al campo semántico del adjetivo, podría alternar con: "SER parcialmente".

TOMAR + "armas" = "luchar": "tomar las armas" (p. 106); TOMAR por + complemento = "considerar": "la verdadera luz de la poesía, tomándola por alivio de sus males" (p. 112).

TRAER = "tener": "traían las barbas jaspeadas... traía las barbas por mitad blancas y negras" (p. 118); la idea es de "posesión" el sujeto que traía las barbas es poseedor de ellas, en este sentido pueden alternar TENER/TRAER aunque no siempre. TRAER + complemento = "calzar" o "vestir": "traer zapatos" (p. 116); "traer hábito" (p. 121); el verbo TRAER actúa como simple comodín, es el complemento el que concreta el significado: "por el hábito que traía... daba tan claras señales de su locura" (p. 121). TRAER + "nuevas" = "informar": "le traían nuevas de lo que en la ciudad pasaba" (p. 116). TRAER entre + "manos" = "acción en desarrollo": "si se sabía aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre manos" (p. 112), es una fase transitoria en el transcurso de la acción verbal.

TORCER + "justicia" = "corromper": "el juez nos puede torcer la justicia" (p. 114), en este giro ocurre un desplazamiento de lo físico a lo psíquico; el movimiento físico exige complemento "concreto", algún objeto palpable, en cambio el verbo transformado rige complemento "abstracto".

VENIR + participio o adjetivo: "el hombre venía cuerdo" (p. 121); "los zapa-

tos le venían anchos” (p. 116); “el vestido le venía estrecho” (p. 116); en la trama, el análisis puede descubrir un elemento representacional, afectivo o anímico cuando los elementos lógicos son heterogéneos. Los giros sintácticos alternan su textura expresiva según la materia o clase de realidad de los objetos significados con el sujeto o con el complemento pero no de un modo infinitamente vario y anárquico sino sometidos a las varias significaciones a tipos fijos. Las leyes de la materia deciden en el variado contenido psíquico de los giros expresivos, también las leyes de la forma deciden en el variado contenido psíquico con que se piensa una misma realidad material; corresponde la misma materia pero no el mismo modo de pensarla, es decir, no el mismo contenido de expresión. VENIR + adjetivo; si este adjetivo hace referencia a un aspecto físico, espacial, pueden alternar VENIR/QUEDAR y el contenido semasiológico no se altera: “le quedaban anchos = le venían anchos”; en cambio si el adjetivo se refiere a un aspecto anímico, el auxiliar VENIR puede alternar con ESTAR: “venía cuerdo = estaba cuerdo”; en todo caso, contrastando ambos se pone de relieve el aspecto dinámico del primero frente al estático del segundo. Los tres giros reponen a la misma fórmula gramatical y sin embargo, su contenido es heterogéneo. VENIR en + “conocimiento” = “conocer”: “por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza” (p. 104); en esta construcción, preposición y complemento se fusionan con el verbo hasta desvirtuar su sentido y transformarlo. VENIR a + complemento = “topar”: “por los lugares que le venían a mano” (p. 103); la estructura formada por preposición más sustantivo tiene carácter “aproximativo” que recuerda el significado originario de la preposición AD = “junto a”; no se olvida totalmente el sentido de VENIR ya que puede haber también proximidad física: “lo que está junto a la mano” es “lo que viene a mano”.

VOLVER + complemento = “devolver”: “me han vuelto el juicio” (p. 122); VOLVER + compl. + en + compl = “transformar A en B”: “volvían la devoción en risa” (p. 177); este giro recuerda el aspecto iterativo de la perífrasis que se forma con VOLVER a. Los verbos que resultan de estas composiciones gramaticales conservan en su significado la idea de “movimiento interno”, de acción, de dinamismo en todo caso se dan desplazamientos graduales de un plano estrictamente físico a otro plano más amplio que sería el del movimiento en general. VOLVER como + adjetivo = “parecer”: “volvió como atontado” (p. 107), este traslado es posible pero siempre condicionado por la clase de adjetivo. VOLVER en + pronombre reflexivo = “recuperarse”, “recobrar el sentido”: “y sin volver en sí estuvo muchas horas” (p. 107), en cierto sentido se mantiene la idea primera de “volver a los orígenes”. VOLVERSE a + complemento = “girarse”, “dirigirse a”: “se volvió a ellos, diciendo:” (p. 109); “volviéndose al dueño, le dijo:” (p. 114) es apreciable un viraje significativo aunque sin perder el primero, hay un desplazamiento del acto físico de girarse hacia la persona a un prestar atención a sus palabras o dirigirse a ella de palabra ¹⁵.

- (15) Verbos de movimiento que modifican sus significados y que se han registrado en perífrasis y giros sintácticos: “acabar, acortar, acostarse, acudir, alargar, alcanzar, alzar, alzarse, andar, andarse, aparecer (parecer), apretar, caer, caminar, cercar, comenzar, correr, dejar, dejarse, descubrir, descubrirse, dilatar, disponerse, echar, elevar, encerrar, enviar, ir, irse, levantar, llegar, llevar, mover, pasar, poner, ponerse, quedar, quitar, sacar, salir, subir, tocar, tomar, torcer, traer, venir, venirse, volver, volverse”.

VERBOS, NO DE MOVIMIENTO, USADOS COMO SI LO FUERAN

Algunos verbos sin ser propiamente intransitivos de movimiento, al unirse con determinados complementos en cuya raíz semántica se alberga alguna idea de movimiento, forman giros que son sinónimos de los verbos de movimiento: HACER + viaje = "viajar"; "hacer una visita" = "visitar"; "iba de camino" = "caminaba". Se puede dar el caso de que la fórmula gramatical no sea idéntica pero el contenido sea parecido; el campo de estudio debe estar determinado semasiológicamente, no es suficiente la coincidencia formal.

DAR con... en = "llegar": "dar con todos en una hostería" (p. 104).

MANDAR a alguien a = "enviar": "mandaron a un criado a que le despertase" (p. 101), "mandar" pierde su significado de "ordenar" y se produce un cambio semántico.

HACERSE + adjetivo = "llegar a ser + adjetivo": "se hizo tan famoso" (p. 101), en este caso podría alternar con "resultar"; "de los hombres se hacen los obispos" (p. 101) = "salir".

En síntesis resulta que entendemos como "giros sintáctico-estilísticos" A) Unas construcciones con el verbo gramaticalizado. B) Otras que, funden verbo y otros elementos (sustantivos, adjetivos, adverbios y preposiciones) y de dicha amalgama resulta una significación nueva. C) Un tercer grupo estaría integrado por construcciones cuyo verbo de movimiento presenta un cambio semántico sin gramaticalización total ya que puede no llevar complemento alguno con el cual amalgamarse. D) Unos verbos que funcionan como si fueran de movimiento al combinarse con otros elementos gramaticales.

"El Licenciado Vidriera" ofrece un total de 458 construcciones con verbos intransitivos de movimiento, 6 giros sintácticos con verbos no de movimiento pero homologados. 217 de estos verbos no alteran su significación originaria de movimiento; 141 incluyendo perífrasis y giros, con mayor o menor alteración significativa: transformaciones, traslados, usos metafóricos, cambios semánticos. Perífrasis 39, giros especiales 102. El 60'64 % de los verbos no alteran su significado; el 39'36 % sí lo alteran; la estilística permite este elevado porcentaje de dinamización gramatical; este fenómeno no es exclusivo de la lengua literaria, muchos de estos giros son usuales en la lengua común, no sólo en registros cultos, también en los populares, estos giros son de la lengua de ayer y de la de hoy, son de siempre, son algo genuino del español.

**TEORÍA DRAMÁTICA DE ALFONSO SASTRE.
LA TRAGEDIA “COMPLEJA”**

**Josefina Manchado Lozano
(Universitat de les Illes Balears)**



Como ya anuncié en el primer número de Caligrama este artículo completará el perfil evolutivo de este dramaturgo de posguerra, Alfonso Sastre, ahora desde la contemplación de nuevas propuestas con respecto a las que detallé en el artículo anterior. Si podemos hablar de un primer teatro urgente y social-realista, apoyado en una teoría estética determinada, a partir de 1962 se inicia una nueva etapa en el teatro de Sastre con la escritura de los siguientes dramas: *La sangre y la ceniza* (1962), *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968) y *El camarada oscuro* (1972). Transcurre una década, la de los sesenta, durante la cual son escritas las cinco tragedias denominadas "complejas" por el propio autor; bastante atrás queda el teatro existencialista de los cuarenta del que sería claro ejemplo *Escuadra hacia la muerte*, así como también la producción de un teatro más social en su contemplación de la problemática histórica del individuo que, desde *Tierra Roja* (1954), anunciaba el estadio al que voy a referirme.

Los nuevos dramas mencionados intentan aglutinar en su formulación teórica diversos ingredientes: el teatro épico de Brecht, cierto grado de esperpentización valleinclanesca y, en suma, lo más válido del drama histórico contemporáneo. En mi anterior artículo ya señalé la particular preocupación que Sastre manifestó siempre por el teatro documental en la forma actualizada de Peter Weiss y remito al lector a aquellas páginas por lo que a este tercer ingrediente de las tragedias "complejas" se refiere ¹. Las páginas que siguen girarán en torno a los restantes componentes de su nueva etapa.

Anticipándome someramente al desarrollo del tema propuesto, quiero resaltar desde ahora la importancia que el nuevo teatro de Sastre pudo tener en los años en que fue escrito, cuando el autor intentó superar el agotamiento del realismo "social" en el momento preciso en que nuevos autores como Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Martínez Mediero, solicitaban una renovación teatral que culminaría hacia 1967. En ese año, concretamente, el teatro realista del grupo inspirado en la ruptura de

(1) Manchado, Josefina. "Teoría dramática de Alfonso Sastre". *Caligrama Revista Insular de Filología*. Vol. 1, núms. 1-2, tomo 2, 1984, págs. 109-125.

A. Sastre y A. Buero años atrás, es por completo silenciado, y, aunque este silenciamiento viene a constituir un hecho definitorio del grupo en toda su trayectoria, durante diez años se acentúa de tal manera que apenas se estrenan obras de los autores de teatro realista (Lauro Olmo, José Martín Recuerda, J.M. Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz), hasta 1976, fecha que se considera símbolo de su reaparición con el estreno de *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda. Este largo paréntesis coincide con el nuevo teatro trágico-complejo de Alfonso Sastre, también silenciado, a pesar de que representa lo mejor de su producción dramática.

De las cinco tragedias sólo *La sangre y la ceniza* fue representada en España, con quince años de retraso respecto de su publicación, en 1978. El cansancio o la frustración llegaron para el autor tras ese grupo de dramas que quedaron en el texto; después sólo *Ahola no es de leil* (1979) y una versión libre de *La Celestina* representada en Roma. Fuera del teatro escrito, su trabajo continuó por otros derroteros que, en principio, no dependían del contacto directo con el público, tan pocas veces conseguido.

Teorización de la tragedia compleja

1. El teatro épico de Bertolt Brecht

Las tragedias "complejas" son el resultado de lo que observo como un avance en la consolidación de la estética de Sastre: el momento en que conoce la obra de Brecht. Si bien su teatro es conocido por el autor desde 1956, fecha en la que muere Brecht, su teoría dramática no es mencionada por Sastre hasta 1965 en *Anatomía del Realismo*. En ese momento Sastre entra en contacto y analiza al autor europeo más discutido en los años cincuenta y sesenta, creador de un teatro tildado de "revolucionario" por lo innovador y de "antirrevolucionario" por cuestionar uno de los pilares del social-realismo, la "teoría del reflejo" directo de la realidad en el arte.

Anatomía del Realismo, escrito entre 1962 y 1963, fechas de su primera tragedia "compleja", tiene mucho que ver con la nueva fórmula de Sastre propuesta como ideal en el teatro realista. Brecht es, entonces, el instrumento que Sastre utiliza en su estética, y sus puntos de vista con respecto a la labor del teórico alemán constituyen una de las claves reveladoras de ese nuevo realismo, ni plenamente social ni absolutamente épico.

En su propuesta de un teatro para el futuro ² el teatro brechtiano de los años veinte se contempla como ejemplo prioritario sobre otros también aprovechados por Sastre, el teatro dramático de Jean-Paul Sartre o Miller y el teatro de vanguardia de un Samuel Beckett por ejemplo. Como siempre, Sastre trata de adecuar su quehacer a las diversas tendencias europeas que de alguna manera significaron la ruptura con el naturalismo decimonónico. Brecht y su teatro épico representan ahora la negación del naturalismo desde posiciones vanguardistas expresionistas; esa relación, por oposición al teatro dramático ("la triple raíz de un teatro futuro") es matizada por Sastre de forma que las tres opciones dramáticas manejadas permiten la síntesis en su teatro de lo más acertado de cada una.

(2) Sastre, A. "Sobre la triple raíz de un teatro futuro (Discurso didáctico)". *Anatomía del Realismo*, cap. II. págs. 237-255.

El término *épico* se opone por definición al término *dramático*, desde que Aristóteles distinguiera entre poesía épica y dramática, así Sastre contempla el sentido de los textos brechtianos:

*"A un teatro que presenta los hechos imaginados 'como ocurriendo' en el momento de la representación, Brecht opone un teatro 'narrativo' "*³.

El *drama*, por lo tanto, responde a un tipo particular de "literatura actuada" que incluye lo cómico y lo trágico, de acuerdo con la situación representada. Las diferencias formales que distancian así lo épico de lo dramático, no se producen sin embargo entre el teatro épico y el vanguardista, tercera opción barajada. El teatro de vanguardia se halla íntimamente ligado a una cosmovisión específica que para Sastre se aproxima al "nihilismo"; del mismo modo, el teatro épico depende también de una sola instancia ideológica, en este caso "marxista"; por el contrario, el teatro naturalista se sustentó en distintas concepciones del mundo y del arte (August Strindberg, Gerart Hauptmann o Chejov). Las diferencias de sustrato ideológico, no obstante, no alcanzan a una contemplación exhaustiva de las diferentes renovaciones dramáticas mencionadas en los textos de Alfonso Sastre.

Desde su óptica, las tesis de Brecht, aún sustentadas por un esquema ideológico distinto, no se contradicen del todo con el drama aristotélico al que pretende superar; al contrario, conceptos brechtianos están ya presentes en Aristóteles y en la tragedia desde siempre. Así, por ejemplo, la clave del teatro épico, el "distanciamiento", se daba en el teatro dramático, menos acentuado añadiría yo, y ahí radica la esencia de Brecht, en los aspectos que Sastre señala:

- "1... se acepta irónicamente, por parte del espectador, la 'actualidad' de los acontecimientos del escenario (...) el acontecimiento representado denuncia, por el hecho de la representación, su ausencia...*
- 2. El actor 'dramático' no vive su personaje sino que lo controla y dirige desde la inteligencia utilizando como materia artística su cuerpo (...). Lo normal, en el actor brechtiano, es que haya cierta participación (...) pero también ironía y crítica, distancia...*
- 3. El autor dramático escribe también a suficiente distancia de sus temas (salvo el sainetero, el costumbrista, el escritor castizo: los autores del teatro menor)"*⁴.

Los tres protagonistas del hecho teatral, público, autor y actores, están contemplados en este texto que unifica dos tendencias dramáticas tan lejanas y opuestas aparentemente. Si la proximidad entre el brechtismo épico y la tragedia aristotélica se produce en torno al "distanciamiento" es porque Sastre no ve en ese concepto más que

(3) Sastre, A. op. cit. pág. 246.

(4) Sastre, A. op. cit. Cap. V. pág. 66.

la herencia directa de la "anagnórisis" aristotélica: el mirar extrañado del espectador ante los mitos trágicos.

Lo interesante de ese análisis, creo, es ver cómo Sastre acepta las formulaciones brechtianas en su calidad de tradicionales o presentes desde siempre en la historia de la tragedia; porque, de otro lado, el aspecto verdaderamente innovador de su modelo, la forma de representar, el "distanciamiento" escénico, ya no se contempla de todo punto necesario por su posible resultado equívoco o confusionista en el espectador. Incluso la receta de Sastre respecto de la función del actor en un ajustado teatro distanciador, se apoya en los sistemas procedentes del magisterio de Stanislawski, según el que los actores "atravesan los muros de los convencionalismos escénicos, aniquilan la distancia que los separa del público (...) introduciendo al espectador junto con ellos dentro de la vida de cada instante durante el cual son creadoramente activos en el escenario, simplemente porque han captado la verdadera naturaleza de las pasiones que están retratando" ⁵. Estas directrices del teórico del naturalismo convienen a la estética de Sastre más que la instrucción técnica del actor brechtiano basada en la alienación, en la actuación desde fuera de la acción, en la simple relación de lo que se representa.

Es bastante evidente que la aproximación de Sastre a Brecht fue bastante cautelosa, ello le condujo a la elaboración de un concepto fundamental en la definición y realización de sus tragedias "complejas", el llamado *efecto boomerang*. El término pretende superar el escueto distanciamiento épico y es formulado por primera vez en 1959, aunque su teorización y explicación definitiva corresponde a los años sesenta dando como resultado *La revolución y la crítica de la cultura* (1971). La primera mención del concepto aparece en un intento de explicación que el autor redactó para su obra *Asalto Nocturno* (1959) en forma de Nota de presentación, en ella el mecanismo distanciador utilizado y los objetivos perseguidos eran planteados en la siguiente forma:

"Si consideramos, como uno lo considera, que el teatro es un testimonio del mundo en que vivimos, todo dependerá (...) de cómo concibamos ese "mundo" (...) y de las formas según las cuales concibamos ese "testimonio". Se trata, en fin, para los escritores que nos consideramos realistas, del concepto que tengamos del realismo como entidad estética. Para mí, por ejemplo, es posible concebir, frente a los naturalismos que nos dan el testimonio detallado de una parcela (su fórmula dramática típica es el sainete), un realismo por el cual se nos presente un mundo que no es una descripción, pero que está cargado de significaciones reales. Así, el presente drama (...) puede significar, en este tratamiento no pegado en las rugosidades de la tierra (o, si se quiere, un poco abstracto), cualquiera de los cruentos procesos por los que percibirán, en la historia de la Humanidad, el dolor y la sangre. (...) El boomerang vuelve cargado

(5) Stanislawski, Konstantin. *El arte escénico*. Siglo XXI editores s.a. (quinta ed.). Madrid, 1977. pág. 102.

de energía y el autor desea que el primer impacto opere sobre sus vecinos. También desea que luego, a ser posible, el círculo se amplíe hasta una, por ahora problemática, acción internacional”⁶.

Asalto Nocturno, prefiguró antes de 1960 esa síntesis brechtiano-aristotélica que luego fue esencial en las obras posteriores, aunque en aquellos años Sastre afirmaba su desconocimiento de las teorías de Brecht. Fue esta obra un preludio de lo que el autor se proponía desarrollar con mayor acierto pocos años después: abandonar el realismo estricto, presente en *La mordaza*, *Muerte en el barrio* y otras, “distanciarse” de la visión subjetiva de lo particular para obtener del público una reflexión crítica en torno a los hechos que el drama presenta objetivamente.

En los años en que un “nuevo teatro” era pensado y escrito por oposición al de la generación realista, Sastre amplía los márgenes del realismo inicial mediante la incorporación de un nuevo componente dramático, el distanciamiento. Este, en relación dialéctica con el reconocimiento inmediato de la realidad (boomerang) define sus tragedias, indiscutiblemente realistas, a pesar de lo exótico o lejano de los personajes, el espacio y el tiempo de la acción.

La situación del teatro europeo en esos años propició la evolución del pensamiento y obra de Sastre. En 1965, los discípulos de Brecht trivializaban (Dürrenmatt) o dogmatizaban su doctrina (los franceses). Inmediatamente, hacia 1970, se abrió camino la contestación del teatro épico; cierta desorientación condujo a la resurrección de formas dramáticas convencionales tanto como a la resurrección de los planteamientos teatrales de Artaud, el teatro de la crueldad y el vanguardista de Ionesco o Beckett, ya deteriorados, pretendiendo superar a Brecht. El rechazo se produjo también desde la actualización del teatro político de Erwin Piscator de la mano de Weiss, cuya influencia en Alfonso Sastre ya apuntamos en otro lugar.

Ante tales acontecimientos aumenta la necesidad en Sastre de replantearse la renovación del social-realismo, hasta ahora única forma posible de romper con el tradicionalismo y oficialismo de los Pemán, Luca de Tena y demás glorias nacionales. Sastre pretende dar complejidad a su obra y junto a la aportación brechtiana otra nueva perspectiva dramática se le ofrece.

2. El esperpento de R.M. del Valle-Inclán

Efectivamente, junto al aprovechamiento de valores extranjeros, en sus tragedias “complejas”, es el teatro de Valle el ingrediente que del pasado literario nacional más conviene a sus propósitos renovadores. Sastre encuentra en él el ejemplo de lo que se requiere en el teatro del futuro, o de siempre, el equilibrio justo entre el devenir cultural propio (nacional) y el universal. En los años veinte es el autor que descubre el expresionismo español, en consonancia con las vanguardias que definen por entonces la cultura occidental. Es Valle un autor recuperable en la avanzada posguerra que impregnará sin duda el teatro posterior.

(6) Sastre, A. *Obras Completas*. Ed. Aguilar. Madrid, págs. 720-721.

En su artículo *Tragedia y Esperpento* ⁷, Sastre señala lo específicamente válido de Valle, por lo avanzado en su momento; este espíritu de anticipación, admirado por Sastre, le relaciona directamente con el otro gran avanzado, Brecht, del siguiente modo:

"empleó la técnica que Brecht había de llamar 'técnica de la distanciamiento'; rompió con las convenciones neoclásicas y naturalistas; escribió su teatro con un componente narrativo (empleando una forma teatral que con Brecht se llamaría épica) pero al mismo tiempo cargado de sustancia dramática (lo que no siempre ocurre en Brecht); se burló (...) de la compartimentación preceptiva de los géneros; creó un teatro social satírico de gran capacidad demoledora; se manifestó en un bellísimo lenguaje-acción...".

Como otros críticos hicieron en torno a los años que nos ocupan ⁸, Sastre analiza la estética de Valle-Inclán en el artículo indicado, a través del que se considera su primer esperpento, *Luces de Bohemia* y de su protagonista Max Estrella, y en él descubre la razón que explica la general incomunicación de España con el resto de Europa. Las declaraciones del poeta en el momento de su muerte expresan tal desajuste, distribuido e interpretado por Sastre en varios puntos que expongo a continuación.

En primer lugar atiende a la posible definición de una tragedia propiamente nacional, española, que tendría como punto de partida la expresión de Estrella, "*La tragedia nuestra no es tragedia*", sino esperpento, modalidad específicamente española que Sastre prefiere denominar de acuerdo con el Diccionario de la R.A.E., *tragicomedia*.

El segundo punto de su recorrido por el teatro de Valle se remonta a los orígenes de lo esperpéntico, más allá de la conciencia valle-inclanesca que los detiene en Goya (Max afirma, "*el esperpentismo lo ha inventado Goya*"). Para Sastre, los primeros ejemplos esperpenticizadores de la realidad española a través de la literatura se concretan en el Renacimiento con Fernando de Rojas y su *Tragicomedia de Calisto y*

(7) Sastre, A. "Tragedia y esperpento" *Anatomía del Realismo*. art. VI. pág. 75. Artículo en el que compendia su visión de la estética de Valle en los años sesenta y del que extraemos los puntos más interesantes.

(8) Es precisamente en la década de 1960-70 cuando empiezan a publicarse estudios que contemplan analíticamente y con intención reivindicativa la obra de Valle-Inclán resumiendo los principios fundamentales de sus "esperpentos". Por citar algunos de los trabajos más destacados señalaría:

De Quinto, J.M. "Un teatro desconocido: el de Valle-Inclán". *Insula* 236-237 (1966) pág. 23.

Fernández Almagro, M. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Taurus. M. 1966.

Sender, R.J. *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Gredos. M. 1965.

Zamora Vicente, A. *La realidad esperpéntica (aproximación a "Luces de Bohemia")*. Gredos. M. 1969.

Speratti-Piñero, Emmas. *De "Sonata de otoño" al Esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*. Tamesis. London, 1968.

Estos y otros estudios no citados hicieron de los sesenta los años del replanteamiento decisivo acerca de la estética valleinclanesca, coincidiendo Sastre con una corriente crítica de la que dependen los últimos ensayos sobre el tema.

Melibeá, de quien recogerían la herencia Cervantes en su *Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, y Quevedo en *El Buscón* y *Los Sueños*; otros autores de menor renombre usaron de esa técnica deformadora en el Barroco. Todos ellos aportaron la peculiar visión literaria de la España de su época como Valle lo hiciera en nuestro siglo y de todos ellos Sastre la recoge en lo que presenta como nueva estética, aunque la sustenta en la línea más tradicional de nuestras letras.

Para Alfonso Sastre resulta evidente, y ésta es su tercera conclusión en torno a las propuestas de Valle, que en nuestra literatura se dan unos rasgos especiales directamente propiciados por una realidad en sí esperpéntica. Así amplía la expresión del protagonista de *Luces de Bohemia*, "España es una deformación grotesca de la civilización europea", en los siguientes términos:

"lo español estaría en el éxtasis místico y en la blasfemia (nunca en el ateísmo), en la resignación infinita y en la carnicería salvaje (nunca en la crítica), en el idealismo absurdo y en el materialismo grosero (nunca en la dialéctica), en la abnegación por cualquier desconocido y en matar al padre y echarse al monte...". (Tragedia y esperpento, pág. 71).

Para esta realidad o material literario, Sastre sólo entiende una estética descriptiva y trágica, la que Valle propone a través de su personaje ("sistemáticamente deformada"), lo que Sastre llama la "poética de la caricatura", cuyo funcionamiento ya expresó el primer teórico de esta estética al mencionar la transformación de las normas clásicas mediante el "espejo cóncavo".

Con esta reflexión, Sastre hace suyas las bases estéticas del esperpento como sucediera al mismo tiempo con las del teatro épico, o mucho antes con las aristotélicas. Así consigue conciliar dos ópticas estéticas que sólo fusionadas posibilitarán la pervivencia del género trágico en el teatro occidental actual. Esta fusión está en la base de las tragedias "complejas" intentando evitar los extremos a que cada óptica adoptada (Valle o Brecht) podría conducir: la inclinación literaria del lado de lo existencial y pesimista conduce a una literatura de tipo "anarquizante", "valleinclanesco"; en el extremo opuesto, el optimismo socialhistórico que supone la épica brechtiana, "esperpentismo revolucionario" puede producir efectos sociales erróneos por cercanos al conformismo. El peligro del teatro épico es, para Sastre, el exceso distanciador provocado en el espectador frente a los conflictos desarrollados en escena, lo que desembocaría en la ausencia de necesidad transformadora en el individuo, en el nulo efecto social del teatro.

Su tragedia, la de Sastre, en el momento apuntado, intenta ajustar en lo posible las tendencias señaladas, conseguir el equilibrio o tensión entre lo existencial y lo socio-histórico. En esta definición la tragedia que propone puede coincidir con los mejores esperpentos como con el mejor teatro épico, pero la diferencia primera será que en aquellos se requiere una reflexión crítica de la obra para descubrir lo que revelan, mientras que en ésta, en la "compleja", se hará claramente perceptible mediante la ya descrita estética del "boomerang".

Por último, el héroe de esa nueva formulación trágica, el personaje, es perfilado en el volumen *La revolución y la crítica de la cultura*, años más tarde. No podrá aparecer como grotesco, como en los esperpentos, ni antitrágico, como en el teatro épico, sino simplemente trágico-complejo, esto es: poseerá un alto grado de concienciación, de afectividad, y su actitud se resumirá en el nihilismo deseoso de superación, en la *esperanza*, esencial en la tragedia de Sastre.

A modo de conclusión

Introduciendo el artículo ya he apuntado algunos datos respecto del contexto en que se produce la consolidación estética del teatro de Sastre. Sus reflexiones no constituyen un caso aislado en los sesenta, muy al contrario, coinciden con un replanteamiento general del teatro español en torno al problema del *drama histórico*, denominación en la que encajan las tragedias del autor por sus fuentes teóricas y por su realización.

Los realistas, que en los años cincuenta constituían un grupo de autores ocupados en la creación de un teatro "urgente", guiados por el social-realismo de Sastre, en los sesenta advierten la importancia que para su supervivencia tiene el abandono de las prisas y el asentamiento de unas técnicas y temas sólidamente desarrollados.

Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Rodríguez Buded y Alfonso Sastre, practican un teatro en contacto continuo con el devenir histórico en el que lo producen. Su teatro, histórico por lo tanto, no puede dejar de contemplar en su deseo de superación, la propuesta que Brecht planteara en su momento en su esquema de un teatro didáctico tan adecuado a la función que el teatro debe cumplir para el grupo mencionado.

En los sesenta, España sigue ofreciendo un panorama político desviado y culturalmente siguen produciéndose respuestas a esa situación. La evolución de los realistas en el sentido apuntado coincide con la aparición de determinados autores en la escena española, Valle, Brecht, Ionesco, Weiss, atendiendo a una demanda del público plenamente justificada; resucitan inquietudes culturales que en las décadas anteriores permanecían quietas por la inmediatez de unos hechos de todos conocidos.

Con todo, el silenciamiento del teatro realista en su nueva línea continúa de parte de la administración; contra el entorno, el realismo adquiere solidez, y Alfonso Sastre, lúcidamente, vuelve a ocupar el lugar de teórico del grupo, ofreciendo y contemplando en su teatro la renovación que muchos aceptarían: expresionismo, esperpento, teatro épico, teatro documental.

Así es como J.M. Rodríguez Méndez escribe *Los inocentes de la Moncloa* (1961), *El círculo de tiza de Cartagena* (1963) o *La batalla del Verdún* (1965), en la línea de un teatro histórico nutrido del análisis de circunstancias de la vida popular española más actual; o, en su caso, Martín Recuerda en 1963 con *Las salvajes en Puente San Gil* y después con *Las arrecogías...* (1976) se decide por la tragedia ejemplar en torno al pasado, ofrecida como advertencia de un erróneo comportamiento histórico. Por lo mismo, Sastre escribe los dramas históricos o tragedias "complejas" ajustándose con el resto del grupo a la evolución que la nueva década solicita.

La recuperación de Valle en sus teorías y en la práctica tiene mucho que ver con la celebración del veinticinco aniversario de la muerte del escritor en 1961. La revista *Insula*, en ese año, publicó una encuesta sobre la validez estética de sus esperpentos y sobre el arrinconamiento injusto al que se le había sometido⁹; los interpelados pertenecen al mundo de las letras y se reparten entre distintas generaciones: la del noventa y ocho, representada por Azorín, la del catorce por Pérez de Ayala y la de posguerra con Buero y Sastre entre otros.

La síntesis de las distintas opiniones vertidas sobre el tema, ilumina eficazmente un nuevo camino abierto en el que el aprovechamiento de la obra de Valle será esencial. En general, coinciden los encuestados en atribuir al escritor el carácter de "adelantado", juzgando el nivel de incultura teatral del pueblo español y la carencia de una crítica solvente que, en su momento, hubiera podido contribuir a la difusión y aceptación de su obra. El propio Buero habla incluso de una "difusa conspiración" que, sin embargo, no pudo evitar la repercusión del teatro de Valle en el poeta y dramaturgo García Lorca.

La validez en el presente de la estética valleinclanesca parece aceptada por todos como única vía de elaboración de una línea dramática específicamente española; sin embargo, se decanta del terreno de lo utópico, Fernando Lázaro, quien explica en la revista con sobrada clarividencia los obstáculos que todavía podían impedir la recuperación del esperpentismo. Lázaro, frente a la desorganización del teatro español, frente al olvido que del teatro manifiestan la administración y el público, contempla esa actividad cultural impedida de la necesaria estabilización que requiere:

"si el arte escénico llega a ser atendido como lo que es, como "uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país", según dijo Lorca (...). Cuando esta conciencia se imponga, y el temor deje paso a la confianza generosa, habrá llegado el momento de Valle-Inclán, junto al de Tirso de Molina, Lope y Calderón".

Cuando la entrevista se publica, Carlos Muñiz acaba de estrenar con el Grupo de Teatro Realista el primer intento de expresionismo histórico, *El tintero* (1960).

En este contexto, Sastre escribe su primera tragedia "compleja", *La sangre y la ceniza*, sobre la que quisiera apuntar algunas observaciones con la intención de explicar la forma en que la nueva técnica dramática de Sastre se aplica en ésta como en las cuatro restantes tragedias denominadas con los mismos términos. Quiero notar también el hecho de que las cinco tragedias que reflejan la complejización de su teatro no hacen sino reunir técnicas, ideas y temas que su teatro anterior ya insinuaba de manera mucho más dispersa y menos elaborada.

La obra que presento como modelo de tragedia "compleja" desarrolla la personalidad del científico español Miguel Servet, sobre la que Sastre escribiría también una biografía para la editorial Rivadeneyra publicada en 1967. Las circunstancias en que se desarrollaron las investigaciones de Servet, la persecución ideológica constante a la

(9) *Insula*, núms. 176-177, pág. 4.

que se vio sometido por la Inquisición, el siglo XVI en definitiva, son el esquema del conflicto trágico que el autor presenta. La evidente intención del tema elegido se identifica con la revisión de un momento histórico preciso en el que el individuo vivía sometido a las arbitrariedades del poder, física y mentalmente; a partir de ahí cualquier paralelo que un espectador cualquiera de los años en que hubiera podido representarse la obra estableciera entre la época histórica perfilada y la presente vivida sería efecto de la voluntad consciente del autor. El distanciamiento conseguido mediante la visión retrospectiva de unos hechos remite inmediatamente al reconocimiento de la injusticia y errores de la dictadura franquista.

El personaje histórico elegido como protagonista constituye para Sastre el modelo de héroe humanizado (antihéroe casi) con el que se propone disminuir la rigidez de anteriores protagonistas. Ese grado de humanismo del Servet histórico y literario se manifiesta en la obra en momentos que resaltan su debilidad frente a determinadas situaciones. Un buen ejemplo al respecto puede ser la escena en que Servet es arrastrado a la hoguera completamente desfallecido; así presentado, el protagonista se acerca al público y éste reacciona eficazmente a la defensiva contra cualquier sistema opresivo que base su poder en la práctica de la tortura y la condena sistemática; el público se predispone a captar con posibilidades de éxito el contenido crítico de toda la obra.

El valor del protagonista reside también en otro aspecto de su tratamiento dramático: lo esperpéntico, el residuo valleinclanesco propio de las tragedias "complejas". El esperpentismo lo consigue Sastre ya desde la propia realidad física del personaje, en sí mismo grotesco, herniado, cojo e impotente. Y es esa propia deformidad histórica, junto a la de su equivalente literario, la que desemboca en lo tragicómico, verdadera innovación dramática en el teatro de Sastre. Efectivamente, en el sentido trágico del tema desarrollado que finaliza con la quema de Servet, los ingredientes cómicos juegan una importante función: posibilitan el reconocimiento del lado humano, menos mítico del héroe, lo desmitifican, evitan el distanciamiento épico extremado.

En una entrevista de Francisco Caudet a Alfonso Sastre aparecida en la revista *Primer Acto* con motivo de la publicación de su versión de *La Celestina* (núm. 192, Segunda Epoca enero-febrero de 1982), entrevista realizada en 1980, se plantea el problema de tono tragicómico de sus tragedias últimas; Sastre especifica su uso de lo cómico "como un vehículo para encontrar lo irrisorio del ser humano, lo pobre del ser humano, las deficiencias del ser humano. De modo que es una comicidad que no tiene la crueldad de lo cómico propiamente dicho, sino que sirve para la comprensión de lo trágico" ¹⁰.

En lo grotesco del personaje, en su apariencia física, en su actitud de víctima aterrorizada que reclama misericordia entre vómitos, en otras escenas de la obra (la de la Posada de la Rosa, la de la lectura de Maugirón de las anotaciones de Servet al libro de Calvino, *Instituciones*), ofrecen un tratamiento humorístico plenamente equilibrado con el tono trágico general.

Abundando en la relación dialéctica que el efecto "boomerang" posibilita, recordaría también en este momento el juego establecido entre la remisión a un tiempo

(10) *Primer Acto*. pág. 53.

lejano a partir de la época y figura que protagonizan la acción, y la época presente en que se escribe y escenifica. Sastre lo reproduce mediante la introducción de detalles e indicios de actualización plenamente identificables: el lenguaje actual de los personajes que intervienen en la acción, las referencias constantes a la vida clandestina y a la opresión del siglo, signos y gestos de tipo fascista...

Lejos de mi intención la empresa de abordar en estas páginas un análisis exhaustivo del texto dramático elegido para ilustrar el intento experimental de Sastre que antes he resumido en sus bases teóricas. Lo sugerido acerca de *La sangre y la ceniza*, aunque sucinto, puede o pretende confirmar la voluntad de ampliación y complejización de una estética mediante la integración de elementos de diversa procedencia, incluso lo vanguardista se manifiesta en el uso de máscaras y marionetas o en escenas crueles y absurdas más propias de un teatro artaudiano. Sin embargo, debería añadir que, con esta y con las restantes tragedias, Sastre no alteró en ningún momento ni su concepción del hecho dramático, el mismo desde sus primeras obras, ni sus objetivos ideológicos iniciales. Desde siempre, en Sastre importa, más que nada, hasta que deje de escribir teatro, la función transformadora del entorno que este producto cultural produce, en particular la tragedia y su efecto catártico; desde siempre, la defensa de una sociedad de individuos libres, de intelectuales libres, constituye el móvil primero de su dedicación a la literatura. Viene al caso mencionar aún una declaración del autor en la entrevista antes mencionada respecto de lo que acabo de afirmar, acerca de los motivos prioritarios de sus tragedias, y que yo contemplaría también como explicación de la subsistencia del "drama histórico" entre la llamada "generación realista" que le es contemporánea y que hace de ese género una modalidad dramática habitual:

"Siempre que podíamos empleábamos la Historia para tratar de situaciones actuales. La Historia era siempre como una metáfora (...). De modo que era una forma de enmascarar el ataque al sistema fascista en el que vivíamos, haciendo como que era un tema histórico".

Por ese motivo, el teatro deja de ser necesario para Alfonso Sastre, como para otros realistas, tras la dictadura. En la nueva etapa política que se inicia en 1975 en España Sastre sólo produce algunos intentos dramáticos más hasta el definitivo silencio teatral. En 1974, tras su regreso de Burdeos, hace público su Manifiesto por un *Teatro Unitario de la Revolución Socialista*¹². Posteriormente, en 1978, escribe la pieza *Análisis espectral de un comando al servicio de la Revolución Proletaria* y su versión libre de la *Celestina*¹³.

(11) *Primer Acto*, pág. 52.

(12) Publicado el Manifiesto en la revista *Pipirijaina*, núm. 4, 1974. págs. 8-9.

(13) *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria*, fue publicado en el volumen *Teatro político de Alfonso Sastre*. Ed. Lur. Donostia, 1979.

La versión de *La Celestina*, en *Primer Acto*, Segunda época, 192, enero-febrero de 1982.

De los realistas del cincuenta y sesenta apenas nada queda si no es la esporádica reedición o edición de algunas de sus obras. J. Martín Recuerda es el único que quizás mantiene cierta vitalidad en el teatro español de hoy, sus *Arrecogías...* ya simbolizaron la resurrección del teatro realista en su momento y aún hoy preside la creación de un "I Encuentro de Teatro" con su nombre en Almuñécar (Granada), muestra de carácter anual de lo mejor del teatro español presente; desde su cátedra de "Teoría y práctica teatral", Martín Recuerda sobrevive, en esta década que corre, como ningún otro autor de su grupo.

En cuanto a Alfonso Sastre, en sus últimas tragedias acaba, pienso, lo mejor de su teatro. Lejos quedan los manifiestos y la lucha por un digno teatro español, por una digna sociedad y cultura españolas. Con sus palabras cierro esta pequeña contribución al reconocimiento de sus mejores años, los peores de nuestra reciente historia:

*"Era todo la defensa de hacer un teatro autónomo en España... Eso yo no me vería escribiéndolo ahora, no me reconocería, no. Entiendo que estaba bien hacerlo en un momento, pero ahora ya no me importa. Las cosas en España ya las hacen ellos. ¡España son ellos!"*¹⁴.

(14) Caudet, Fco. "Conversación con Alfonso Sastre". (Fuenterrabía, 1980). *Primer Acto*. Núm. 192. Segunda Epoca. Enero-febrero de 1982. págs. 50-62.

OBRA DE ALFONSO SASTRE

1. Teatro

- Teatro de vanguardia. (Ha sonado la muerte; Comedia sonámbula; Uranio 235; Cargamento de sueños)*. Editorial Perman. M, 1948.
- Escuadra hacia la muerte*. Col. Teatro, 77. Edl. Alfíl. M, 1954.
- La mordaza*. Col. Teatro, 126. Edl. Alfíl. M, 1955.
- La sangre de Dios*. Col. Teatro, 152. Edl. Alfíl. M, 1956.
- Ana Kleiber*. Col. Teatro, 171. Edl. Alfíl. M, 1957.
- El cuervo*. Revista *Primer Acto*, núm. 6, enero-febrero 1958. Madrid. Y en la Col. Teatro, 246. Edl. Alfíl. M, 1960.
- Teatro. (Escuadrilla hacia la muerte; Ana Kleiber; El cuervo; Muerte en el barrio; Guillermo Tell tiene los ojos tristes; Tierra Roja)*. Edl. Losada. Bs.As. 1960.
- La cornada*. Col. Teatro, 253. Edl. Alfíl. M, 1960. Y en *Primer Acto*, núm. 12. enero-febrero 1960.
- El pan de todos*. Col. Teatro, 267. Edl. Alfíl. M, 1960.
- Muerte en el barrio*. Col. Teatro, 286. Edl. Alfíl. M, 1961.
- En la red*. Col. Teatro, 316. Edl. Alfíl. M, 1961. Y en *primer acto*, núm. 23 mayo 1961.
- Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Col. Teatro, 354. Edl. Alfíl. M, 1961.
- Los acreedores*. Versión libre de la obra de August Strindberg. Col. Teatro, 376. Edl. Alfíl. M, 1961. Y en *Primer Acto*, núm. 36. M, 1962.
- Medea*. Versión de la de Eurípides. Col. Teatro, 387. Edl. Alfíl. M, 1963. Y en *Primer Acto*, núm. 44. M, 1963.
- Cuatro dramas de la revolución. (El pan de todos; En la red; Guillermo Tell tiene los ojos tristes; Tierra Roja)*. Edit. Bullón. Col. "Generaciones Juntas". M, 1963.
- Cargamento de sueños. Prólogo patético, Asalto Nocturno*. Col. "El Mirlo Blanco", Teatro, 3. Edit. Taurus. M, 1964.
- Historia de una muñeca abandonada*. Col. Girasol. Edit. Anaya. M, 1964.
- Tres dramas españoles*. Editions du la Librairie du Globe. París, 1965.
- Teatro selecto de Alfonso Sastre. (Escuadra hacia la muerte; La mordaza; Ana Kleiber; La sangre de Dios; Guillermo Tell tiene...; En la red; La cornada)*. Edl. Escelicer. M, 1966.
- Oficio de Tinieblas*. Col. Teatro, 546. Edl. Alfíl. M, 1967.
- Guillermo Tell tiene los ojos tristes. Muerte en el barrio. Asalto Nocturno*. Col. Novelas y Cuentos, 29. Ed. Magisterio Español. M, 1967.
- Obras Completas, I. Teatro*. Col. Autores Modernos. Edl. Aguilar, M, 1968.
- El escenario diabólico. (El cuervo; Ejercicios de terror; Las cintas magnéticas)*. Edit. Saturno. Barcelona, 1973. Y en Los Libros de la Frontera el mismo año.
- Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Ed. introd. y notas de Farris Anderson. Clásicos Castalia, 61. Edl. Castalia. M, 1975.
- La sangre y la ceniza*. Pípirijaina. núm. 1. 1976.
- El camarada oscuro*. Pípirijaina, textos núm. 10. Madrid, sept-oct., 1979.
- Teatro político de Alfonso Sastre. (Askatasuna; El camarada oscuro; Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria)*. Ed. Lur. Donostia, 1979.

- La sangre y la ceniza. Crónicas romanas.* Edit. Cátedra. M, 1979.
- Ahola no es de leil.* Col. La Farsa, 6. Vox. M, 1980.
- Tragedia fantástica de la gitana Celestina.* Primer Acto, segunda época, enero-febrero, 1982.

Existe y circula un tomo mecanografiado de Alfonso Sastre titulado *Teatro Penúltimo* (1965-1972), conteniendo algunas obras inéditas: *La sangre y la ceniza; El banquete; La taberna fantástica; Crónicas romanas; Ejercicios de terror y El camarada oscuro.*

2. Poesía

- Balada de Carabanchel y otros poemas celandares.* Ruedo Ibérico. París, 1976.
- El español al alcance de todos.* Sensemayá Chororó. Madrid, 1978. Contiene poemas escritos entre 1942 y 1971.

3. Narrativa

- Las noches lúgubres.* Biblioteca Literaria Actual. Ed. Horizonte. M, 1964.
- El Paralelo 38.* Col. La Novela Popular. Edl. Alfaguara. 1965.
- Flores Rojas para Miguel Servet.* Ed. Sucesores de Rivadeneyra. M, 1967.
- Lumpen, marginación y jereigonça.* Legasa Literaria. M, 1980.
- El lugar del crimen.* Argos-Vergara, S.A. Barcelona, 1982.

4. Ensayo

- Drama y Sociedad.* Col. Ensayistas de Hoy. Edit. Taurus. M, 1956.
- Anatomía del Realismo.* Ed. Seix-Barral. Barcelona, 1965. Reeditado con nuevos prólogos y notas del autor en 1974.
- La revolución y la crítica de la cultura.* Edl. Grijalbo. Barcelona, 1970.
- Crítica de la imaginación.* Col. Nuevo Norte, 23. Edl. Grijalbo. B, 1978.

No incluyo los numerosos artículos que Sastre ha ido publicando desde 1949 hasta hoy, algunos publicados en 'La Hora' como preparación y antecedente del Manifiesto del grupo T.A.S. fundado en 1950 con José M. De Quinto, otros recogidos en sus volúmenes teóricos ya reseñados.

**EL FRANKLIN'S TALE DE CHAUCER,
DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

María Luisa Burguera
(C.E.I. de Ceste, Valencia)



Nos enfrentamos con un texto en el que el autor no pretende incluir la totalidad argumental de la Inglaterra del siglo XIV, sino señalar todas las variantes lingüísticas de la época; Chaucer rompe con los modelos de la época y pretende dar una imagen del conjunto de las relaciones humanas; el hilo conductor de esa imagen es el hostelero, quien impone un cauce de limitación al relato, siendo el vehículo de la opinión popular del momento.

Lo sorprendente es que no se puede hablar de anagnórisis final ya que no existe; la obra se concluye de repente con el cuento de un párroco que nos insta a la penitencia; la estructura progresiva hace que el relato no conduzca a sitio alguno, y lo acerca a las técnicas narrativas modernas. Los propios cuentos son los que le dan movilidad al texto, avanzando y retrocediendo a la vez. Esta técnica nueva hace que, si los comparamos con otras colecciones de cuentos de la época, éstos resulten menos atractivos, si no por los temas, sí por el enfoque narrativo. Al ponerse el relato en boca de individuos de distinta procedencia, lo referido se adapta a la mentalidad del narrador, proporcionando una mayor riqueza de visión; el autor así, efectúa un intento de mimesis de su época¹.

Intentamos analizar el "Franklin's Tale" desde una perspectiva semiológico-estructural, y partimos de la división del texto de Todorov en tres aspectos: el semántico o de contenidos, el morfosintáctico o el referente a la función de las relaciones, y el retórico o el que estudia las relaciones autor-receptor².

(1) Existe una abundante bibliografía sobre Chaucer. Sólo señalaremos, Pérez Gallego, C., "Chaucer: la voz del pueblo", *Temática de la literatura inglesa*, Zaragoza, Librería General, 1978, pp. 35-85.

(2) Todorov, T., *Teoría de la literatura*, Buenos Aires, Signos, 1970. También, *Gramática del Decamerón*, Madrid, 1973.

Sobre el método estructural-semiológico, ver:

-Barthes, R., "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

-Brémond, C., "La lógica de los posibles narrativos", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

-Boves, M.C., "Sintaxis narrativa en algunos ejemplos de *El conde Lucanor*", *Prohemio*, VI, Barcelona, Ed. Planeta, 1975, pp. 225-276.

-Greimas, J.A., *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.

-Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.

-Romera Castillo, J., *El comentario de textos semiológicos*, S G E L, Madrid, 1967.

1. Morfosintáctica del texto

Entendemos por secuencia la sucesión lógica de funciones unidas entre sí por una relación.

En el Prólogo al cuento del hacendado, éste señala que las riquezas no sirven de nada si el hombre no es virtuoso, y se lamenta de la actuación de su hijo, al que califica de jugador y gastador. Anuncia que va a contar un antiguo cuento bretón, y se disculpa de su escasa cultura.

No resumimos la anécdota y pasamos a señalar las secuencias.

1.1. Secuencias

A. Vida problemática de Averargo, matrimonio con Dorígena; marcha a Gran Bretaña en búsqueda de fama; regreso y enfrentamiento con el problema de Dorígena, a la que aconseja que se entregue a Aurelio, pues debe cumplir su palabra; finalmente retorno a la vida feliz en el matrimonio.

B. Vida problemática de Dorígena: matrimonio con Averargo; desconsolada tras la partida de su esposo; asediada por Aurelio, le pone la condición de que le entregará su amor cuando toda la costa de Bretaña esté limpia de rocas, hecho que cree imposible. Cuando el hecho se hace posible, se plantea tres soluciones: la muerte, la deshonra o la confesión a su esposo; éste le aconseja que se entregue a Aurelio, pero este último no admite la desunión del matrimonio y la deja libre.

C. Vida problemática de Aurelio: amor por Dorígena; enfermedad grave ante la imposibilidad de conseguirlo; busca la ayuda de un mago de Orleans, el cual logra que Dorígena imponga una condición; ante el desarrollo de los acontecimientos, Aurelio deja libre a Dorígena y es perdonado de su deuda por el mago.

1.2. Funciones

Aplicadas a la secuencia A: vida de Averargo:

—distribucionales:

—cardinales o núcleos de acción,

—matrimonio con Dorígena,

—viaje a Gran Bretaña y regreso,

—acepta la posible relación Dorígena-Aurelio por la lealtad a la palabra dada,

—catálisis:

—amor que siente por Dorígena,

—integradoras:

—informaciones:

—procedencia social de Averargo,

—lugar de acción (Bretaña); (se da en todas las secuencias),

—indicios:

—amante cortés, servidor ante su dueña,

—deseos de fama, integridad y honradez,

Aplicadas a la secuencia B: vida de Dorígena:

—distribucionales:

—cardinales:

- matrimonio con Averargo,
- rechazo a Aurelio y condición que le impone,
- decisión de entregarse a Aurelio aconsejada por Averargo,

—catálisis:

- lamentaciones tras la marcha de su esposo,
- paseos por la orilla del mar,
- digresiones en torno a la fealdad, (rocas negras) y a la honradez en la mujer (adulterio y muerte).

--integradoras:

—informaciones:

- procedencia social más elevada que la de Averargo,
- hermosura y bondad,

—indicios:

- lealtad a su esposo, fidelidad,
- no frivolidad,
- dada a la melancolía y a la especulación,
- bondad y compasión por Aurelio,
- inseguridad para tomar decisiones,
- obediencia a su esposo,
- amor a su esposo,

Aplicadas a la secuencia C: vida de Aurelio:

—distribucionales:

—cardinales:

- deseos de conseguir a Dorígena,
- medios que utiliza: la magia con la ayuda de su hermano,
- resultado del proceso: fracaso, ya que no la consigue,

—catálisis: enfermedad,

--integradoras:

—informaciones:

- tiene un hermano estudiante y entendido en magia,

—indicios:

- poeta que expresa su amor en canciones,
- carácter melancólico,
- cree en la magia y en los dioses, (Apolo),
- compasivo con Dorígena,
- honrado con el mago,

La caracterización de los actantes es fácilmente deducible de las secuencias; en cuanto a la actuación de los mismos con respecto a sistemas de valores culturales, no hay que insistir en que la actuación de los personajes no manifiesta una heterodo-

xia evidente dentro de la cosmovisión medieval, con la excepción del mago en sus actividades marginales.

2. Semántica del texto

A continuación enumeramos los subtemas que aparecen en la obra y señalamos el núcleo temático al que se subordinan;

- tema del matrimonio feliz (Dorígena y Averargo),
- tema del amor cortés, (Aurelio: poeta que sufre ante la negativa de la amada inaccesible),
- tema del agresor sexual, muy relacionado con lo que se ha llamado el “marriage group” en los Cuentos, y actualizado en la figura de Aurelio,
- tema del pacto diabólico como medio, en relación con el tema de la conquista,
- tema del jardín como “lugar ameno” frente al lugar escarpado con connotaciones de muerte y desconuelo,
- tema del viaje para la búsqueda de fama (Averargo), o como solución a una situación,
- tema de la honradez en la mujer ante el adulterio,
- tema de la lealtad ante la palabra dada.

Todos ellos aparecen subordinados al tema de la preponderancia de la virtud que impide la pérdida de la honra, lo que plantearía al hecho de la moralidad del cuento. Es evidente el enlace con el prólogo de la obra, en el que se manifiesta la superioridad de la virtud sobre las riquezas, de modo que se podría hablar de estructura circular dentro de una estructura progresiva.

3. Retórica del texto

Según Todorov las coordenadas espacio-temporales junto con las vinculaciones entre narrador, autor y texto, son esenciales para entender la retórica del discurso.

1. Referencias temporales: son muy escasas

- dos años, durante los cuales Aurelio está enamorado de Dorígena hasta su declaración,
- dos años de enfermedad de Aurelio,

Se puede deducir que la historia que se relata tiene lugar en el espacio de tiempo de cuatro a cinco años.

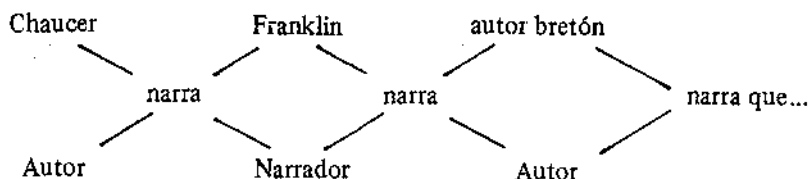
2. Referencias espaciales:

- en Bretaña, sin especificar el lugar,
- dos salidas al exterior: Averargo va a Gran Bretaña, y Aurelio, a Orleans
- lugar próximo al mar, a la costa; muchas referencias,
- jardín en el que se celebran las fiestas de los amigos de Dorígena,
- casa del mago en Orleans,
- plaza del pueblo.

La duración del tiempo del discurso es breve a instancias de la misma estructura del sistema en el que el cuento se halla inserto; (todos deben participar y no deben extenderse demasiado).

3. Vinculaciones entre autor y narrador:

La diferencia entre autor y narrador es evidente; esquemáticamente tendríamos:



4. Modos de intervención del autor-narrador en la obra:

Interviene de dos modos:

1. Directamente:

- afirma, en el prólogo, que la virtud está por encima de la riqueza,
- anuncia que va a relatar un cuento bretón,
- se disculpa por su escasa cultura,
- con respecto a la enfermedad de Aurelio, afirma: "escoge él si desea vivir o morir",
- al final del relato, afirma: "Decídmelo, antes de seguir adelante, ¿quién es más generoso?", y termina con una nueva disculpa: "Yo no sé más, mi cuento se ha acabado"

2. Indirectamente:

- efectúa una digresión acerca del amor, que no debe ser servidumbre, así como acerca de las causas que llevan al hombre a actuar mal,
- en boca de Dorígena, digresión en torno a las mujeres honradas,
- presenta la opinión de la Iglesia con respecto a la magia,
- en boca de Aurelio señala que las mujeres deben guardarse en sus promesas.

5. Medios que utiliza el autor para atraer al receptor:

1. Contradicciones basadas en procesos de desmitificación:

- riqueza del hacendado/ su afirmación de que la virtud está por encima de la riqueza,
- riqueza del hacendado/su escasa cultura,
- imagen tópica de Aurelio como amante cortés/ su actuación compasiva final,
- imagen tópica del esposo/ actuación final de Averargo,
- imagen tópica del mago/ su actuación final.

2. Utilización de recursos con efecto sentimental

- desconsuelo de Dorígena tras la partida de su esposo, que se resuelve en largos paseos por la orilla del mar, por la escarpada costa, con la intención de intensificar la emotividad,

- enfermedad de Aurelio, con la intención de provocar compasión,
- relación de las mujeres que prefirieron la muerte antes que cometer adulterio, para enfatizar el sentido moral del cuento,
- situación límite a la que llegan los tres protagonistas, con el fin de aumentar la tensión emotiva,
- exposición de la generosidad, de la virtud de Dorígena, Averargo y Aurelio, de modo que se evidencie el relato como “morality”.

3. Alusión a valores jerarquizados:

Virtud/Riqueza,

Virtud/Deseo sexual, (amor lícito/amor ilícito),

Virtud/Magia.

Por último señalaremos que la aproximación que hemos elaborado es simplemente un intento de acercamiento al texto y, en absoluto, un análisis acabado que excluya cualquier otra aproximación al mismo. Si afirmásemos lo contrario estaríamos negando la característica esencial de la obra literaria: su manifiesta plurisignificación.

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
EL ESPACIO EN EL MONTAJE DE *LUCES DE BOHEMIA*
DEL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (C.D.N.)**

**Ana Patricia Trapero Llobera
José Servera Baño
(Universitat de les Illes Balears)**



*Nuestras consideraciones sobre *Luces de bohemia* se ciñen a la puesta en escena del C.D.N. dirigida por Lluís Pasqual y con escenografía de Fabià Puigserver, estrenada en el Théâtre de l'Odéon en París, el 13 de Febrero de 1984, es una coproducción con el Théâtre de l'Europe que dirige Giorgio Strehler.

¿TEATRO IRREPRESENTABLE?

En general la crítica contemporánea a Valle-Inclán consideraba irrepresentables sus obras dramáticas, y muy especialmente sus dramas esperpénticos. La poca preparación técnica del mundo teatral español de aquella época posibilitó que la definición del teatro hecha por Valle como irrepresentable se convirtiera durante muchos años en realidad, y por otra parte se hiciesen posteriormente valoraciones sobre el carácter "avanzado" de ese mismo teatro. Valle era consciente de que sus esperpentos hallarían toda clase de oposición, sin embargo, más que denunciar los males estructurales del teatro español de la época, que no estaba preparado para albergar su nueva fórmula teatral, optó por una crítica coyuntural, tendente a resaltar zaherientemente aspectos anecdóticos; y en este sentido hay que agrupar todas sus diatribas contra los actores:

Yo, en general, prefiero que no se representen, mis dramas, pues los suelen interpretar muy mal...

... Si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben ¹.

¿Para el teatro? No. Yo no escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas...

... Pero no he escrito nunca, ni escribiré, para los cómicos españoles. Los cómicos no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos ².

- (1) SANCHEZ, Roberto: "Gordon Craig y Valle-Inclán" *Revista de Occidente*, Febrero 1976, tercera época, nº 4, pág. 32.
- (2) Entrevista en *ABC*, 23 de Junio de 1927, reproducido en *HORMIGON: Valle-Inclán. Cronología y Documentos*. Ministerio de Cultura, Madrid 1978, pág. 103.

Tal vez esta actitud, calificada de coyuntural, se deba al vacío tecnológico absoluto, tal como señala J.A. Hormigón,³ que nos legó Valle, a la falta de una teoría dramática tanto de sus primeras obras dramáticas como del esperpento. Efectivamente, a parte de las consideraciones archifamosas de la Escena XII de *Luces de bohemia*, hemos de admitir que únicamente a través de las acotaciones y de las manifestaciones de don Ramón en diversas publicaciones cabe una interpretación de su teoría dramática. Y así inicialmente se lo plantea Lluís Pasqual reconociendo la versión tradicional sobre la representabilidad de *Luces de bohemia*:

*Existe un miedo terrible al enfrentarse con una obra de Valle-Inclán. A Valle se le llama el "irrepresentable". Durante mucho tiempo se ha dicho que sus textos, y más especialmente Luces de bohemia, no eran textos destinados para el teatro, sino, tal vez, fallidos guiones de cine*⁴.

Precisamente la superación de la idea del esperpento como una obra dramática irrepresentable y la comprensión de tal género como obra abierta ha hecho posible una coherente escenificación de *Luces de bohemia*.

EL MONTAJE DEL ESPERPENTO

Paradójicamente el propio Valle proporcionó las primeras perspectivas para una escenificación del esperpento:

*Yo creo que mi teatro es perfectamente representable. Más aún: que el actor español le va bien. Porque nuestros actores tienen, más que nada, el sentido de lo popular, de lo desgarrado... Déles usted un párrafo literario o una tirada de versos, y la generalidad está perdida. En cambio, el tipo callejero o el tipo rural lo hacen como nadie. Yo creo que mis esperpentos, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco, lo harían a la perfección nuestros actores...*⁵.

Quizás todas estas consideraciones valleinclanescas, tan radicalmente opuestas a las anteriormente aportadas, no hacen más que demostrarnos el carácter contradictorio del hombre crítico respecto a la literatura y al teatro de su época, que siendo consciente de sus hallazgos teatrales no se sintió jamás reconocido. Afortunadamente esa actitud de Valle provocó esta perenne no "oficialidad" de su arte que redundaría en la calidad de su creación literaria.

(3) HORMIGÓN, J.A.: *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Comunicación, serie B, Madrid 1972, pág. 387.

(4) Folleto editado por C.D.N., temporada 83-84: *Luces de bohemia*, Ramón del Valle-Inclán.

(5) SANCHEZ, R.: op. cit. pág. 37.

Si un primer Valle nos habló de la "irrepresentabilidad" de su propio teatro, un segundo Valle se contradijo ofreciéndonos una alternativa sin una doctrina, que nos hace pensar en una libre interpretación de un posible montaje del esperpento tal como afirma Lluís Pasqual:

El esperpento, como tal, no es una manera de interpretar ni tampoco un estilo teatral. Es algo que se produce por el puro contraste en las escenas y sobre todo por confrontación con el espectador ⁶.

Al respecto matizaríamos: en la representación de *Los cuernos de don Frioleira*, llevada a cabo por José Tamayo, encontramos las siguientes críticas al montaje ⁷:

Se trata de un montaje excesivamente sainetesco, excesivamente alegre. Un montaje, en suma, que no nos da toda la agresividad que encierra la estética del esperpento y que, de alguna forma, lo desvirtúa. (Carlos Gortari).

...

el resultado de cara al público y a una parte de la crítica sea más divertido que inquietante (Buero Vallejo).

...

lo que yo echo de menos realmente es una escenografía expresionista, y una interpretación que traduzca plásticamente lo que realmente son los personajes del esperpento (R. Domenech)

A pesar de la repetida afirmación de que no existe una estética escénica del esperpento, la crítica teatral y la crítica textual sobre *Luces de bohemia* ha impuesto una ortodoxia o idea de fidelidad al montaje valleinclanesco, que también parece tener presente Lluís Pasqual, aunque en sus primeras manifestaciones abogue por un montaje escénico libre:

olvidarse del esperpento, de la teoría, o mejor, la he dejado un poco de lado y me he concentrado en la idea de que si algo puede traducirse poéticamente en teatro, sobre un escenario, es justamente por contraste ⁸.

No puede negarse que el montaje apenas altera el texto valleinclanesco y, por otra parte, como Valle no marcó las pautas dramáticas de los esperpentos, limitándose a dar una serie de ideas generales sobre ello a través de acotaciones y opiniones en

-
- (6) VICENTE MOSQUETE, José Luis: "Valle-Inclán vuelve a casa" *El Público*, 13, Ministerio de Cultura, Madrid, Octubre 84, pág. 10.
 - (7) Opiniones aparecidas en la revista *Pipirijaina*, 3, Diciembre 1976, en el artículo "Valle-Inclán. Los herederos", págs. 44-53. Transcripción de las opiniones por Fernández Torres y Pérez Coterillo.
 - (8) VICENTE MOSQUETE: op. cit. pág. 10.

la prensa, Pasqual utiliza toda una serie de técnicas tendentes a conseguir el efecto del distanciamiento artístico, rasgo muy brechtiano y que juntamente con la enajenación es la base de los efectos grotescos.

El inicio de la concepción valleincliniana del distanciamiento se halla expuesto en la famosa teoría sobre las tres maneras de ver el mundo estéticamente: de rodillas, en pie o levantado por el aire. Valle se preocupó por el distanciamiento artístico en general, concibiéndolo como un conglomerado de técnicas que se oponían al concepto de sentimentalismo y melodramatismo. Así, por ejemplo, la técnica de la deformación se pone en práctica a través de los espejos cóncavos —en el montaje del C.D.N. hay una técnica de efecto similar, aunque no idéntica: el espejo en el suelo—. Igualmente el distanciamiento se manifiesta en la indiferencia del titiritero (Creador) por sus títeres (personajes), es decir, por medio del efecto de guiñol que hallamos en el tratamiento del Capitán Pitito apareciendo como títere sobre un muro, o en el movimiento de pelele de Latino en la última escena, y que Zamora Vicente ⁹ nos señala como uno de los recursos generales de la obra:

Desfile alucinante de gentes alicaídas, a las que la vida ha zarandeado como muñecos, como personajes de un gran guiñol, y que Valle resucita pasajeramente, desde un hondo rincón de la memoria.

Y que también alguien tan significativo como Alfred Jarry teorizaba al proponer la sustitución del actor por marionetas ¹⁰. Se persigue crear una estética antisentimental, superadora del dolor y de la risa (tragedia y comedia) como fórmula objetiva de observación de la historia, así el autor se convierte en cronista. Cardona y Zahareas

(9) A partir de aquí los textos de *Luces de bohemia* serán citados por la edición de Alonso ZAMORA VICENTE en la editorial Espasa-calpe, Colección Clásicos Castellanos, 180, poniéndose entre paréntesis el número de la página en la que se halla el texto citado. En esta ocasión es la página XXXV del Prólogo.

(10) "Alfred Jarry propone la sustitución del actor por marionetas como respuesta a la mitificación del actor por parte del público; aparte, naturalmente, de los fines de distanciamiento ya que —según Jarry— las marionetas imponen la lentitud de movimientos, los gestos rígidos, creando, así, un mundo aparte y lejano en el que la idea se vuelve más real y presente, gracias a esta insólita representación" en SANCHEZ, R.: op. cit. págs. 27-37. Por su parte los futuristas —concretamente Prampolini en 1924— consideran al actor como un "elemento inútil en la acción teatral y, por lo tanto, peligroso para el porvenir del teatro" y proponen sustituir el elemento humano por el AUTOMATA inventado, capaz de ser utilizado como fuerza motriz de nuevos elementos inspirados en las fábricas, en las locomotoras, en la radio, en los aeroplanos...

Gordon Craig considera al actor como un elemento plástico más, un elemento móvil en el decorado con capacidad de movimiento propio pero limitado por el gran "ordenador" (director). Craig quiere llegar al renacimiento del teatro integral, del teatro puro, entonces "el actor desaparecerá (en su lugar veremos a un personaje inanimado que llevará, si ustedes quieren, el nombre de SUPERMARIONETA, que dejará de ser un artesano para ser el verdadero artista del teatro". Puede verse, referido a Gordon Craig: INNES, Christopher: *Edward Gordon Craig*. Cambridge University Press, Col. Directors in perspective. Estados Unidos, 1983.

son quienes más sistemáticamente tratan sobre la teoría valleincliniana del distanciamiento artístico:

Nada logra que nos veamos con más objetividad, con mayor distanciamiento afectivo, que esos espejos cóncavos donde nuestra figura se descompone y aparece como la de otra persona cuyo aspecto, sin ser exactamente el nuestro, tiene un grotesco parecido con la propia imagen a la que estamos acostumbrados...

*Este punto medio en que Valle-Inclán nos paraliza es lo que permite incorporarnos a su postura y que también miremos todo como él, con absoluta objetividad, distanciados afectivamente de los acontecimientos... A eso también aspiraba Brecht con su estética del alejamiento (*Verfremdung*)¹¹.*

Esta pretendida objetividad no evita el compromiso del autor. *Luces de bohemia* es una obra, al igual que *Los cuernos de don Friolera*¹², que expresa la unidad entre distanciamiento y compromiso, es decir, que nos permite calificar de "distanciamiento comprometido", pues evidencia la imposibilidad de la indiferencia total, y así Valle-Inclán se pone del lado de los desheredados y marginados en la escena del asesinato de un niño por una bala de las fuerzas represivas del Estado, o también en la escena de la prisión con el obrero catalán, todo ello a pesar de que, en su afán por conseguir la máxima objetividad, afirme que "los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime".

Debemos recordar, aún citando efectos de distanciamiento, que precisamente en las escenas referidas a cuestiones sociales, el C.D.N. usa el ciclorama iluminado, de eficaz efectismo. Y también la escena del cementerio presenta una "anomalía" respecto al texto de Valle en el trato de Bradomín, que será analizado más adelante, y que muy bien puede incluirse como efecto distorsionador y de distanciamiento.

La teoría del distanciamiento para Valle (y en algunos casos también podría percibirse así en el montaje del C.D.N.) es una fórmula de reproducción objetiva de la realidad en la obra de arte. Por ello los efectos de este montaje de *Luces de bohemia* al mismo tiempo guardan cierto tono prudencial, evitando "excesos" que desvirtuarían las concepciones valleinclinianas:

... Yo he partido de una lectura crítica de Luces... aunque la verdad es que no me gusta la fealdad. En nuestro oficio tenemos que crear belleza, partiendo incluso de las cosas más terribles y espantosas¹³.

-
- (11) CARDONA y ZAHAREAS: *Visión del esperpento*. Castalia, 2ª ed. aumentada y corregida, Madrid 1982, pág. 160.
 - (12) En esta obra se dramatiza la concepción valleincliniana del distanciamiento artístico: 1º dos personajes teorizan sobre tal problema artístico al opinar sobre una pintura y sobre una representación de un bululú (Prólogo). 2º se representa el esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, práctica de la teoría anterior.
 - (13) VICENTE MOSQUETE: op. cit. pág. 10.

Sentido de comedimiento que se observa en las palabras de Lluís Pasqual y en el montaje de la obra y que parece responder a una voluntad de respeto al autor representado.

En el mundo teatral valleinclinresco la realidad es el sustento de la ficción, por ello resulta difícil establecer el límite entre realidad y ficción. Tal como indica Zamora Vicente ¹⁴ Valle se basó en la realidad cotidiana que le tocó vivir, ya localizando personajes tomados de la historia de aquellos momentos con el nombre alterado, ya parodiando obras conocidas del momento (zarzuelas, sainetes, etc...), ya utilizando frases y chistes conocidos popularmente, etc... todo un clima y unos sucesos que nos hacen pensar que el esperpento le adeuda más a la realidad cotidiana que a la ficción.

Sin embargo este procedimiento no era utilizado por primera vez, sino que hallamos toda una tradición literaria hispana en la que su base creadora esencial consistirá también en ese proceso deformador de la realidad, cuyos antecedentes más conocidos cita el propio Valle: Cervantes y Quevedo, pero dicha relación es mucho mayor, ¹⁵ pudiendo rastrearse elementos de esa tradición pre-esperpéntica hasta en la literatura medieval, e igualmente tiene su paralelo en la pintura: Bosco, Greco, Goya, Solana... sólo por citar los más famosos. En todo caso quien define y cristaliza esta fórmula en el ámbito literario es Valle a través del esperpento.

ESPACIO DRAMATICO Y ESPACIO ESCENICO

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje.

Antonin Artaud.

El espacio es, sin duda alguna, uno de los componentes del hecho teatral, no sólo porque —como afirma F. Rossi-Landi— “al teatro hay que ir” y “se sienta uno en medio de la gente”, sino porque la representación tiene lugar en un espacio o espacios concretos. Podemos intuir, pues, una primera caracterización del espacio: su dualidad, por un lado, social (reunión de un grupo más o menos numeroso de personas en un lugar y hora fijados de antemano) y, por otro, física (la representación teatral transcurre en un espacio determinado), aspectos ambos que se condicionan mutuamente.

La noción de espacio abarca, de este modo, numerosas facetas que comprenden elementos tan diversos como el texto (considerado por algunos autores como espacio

(14) ZAMORA VICENTE: *La realidad esperpéntica. (Aproximación a Luces de bohemia)*. Gredos, Col. B.R.H., 123, 1ª ed. 1969.

(15) Sobre los antecedentes y las fuentes del esperpento la bibliografía es inmensa en cuanto que no existe una propiamente específica, y así cualquier libro sobre Valle suele dedicar a tal aspecto un capítulo. Por ello nosotros señalamos sólo el libro de César OLIVA: *Antecedentes estéticos del esperpento*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia 1978, como libro breve que se dedica exclusivamente a ello. No queremos dejar de citar algunos autores olvidados en las historias de la literatura que cultivaron el género del esperpento: Ros de Olano, Silverio Lanza, Eugenio Noel, Linares Rivas, Carlos Arniches, etc...

dramático), el escenario, la disposición de la "arquitectura" teatral, la escenografía, la relación espectador-espectáculo, los movimientos en escena, el reflejo del director en la obra o la formación de espacios por parte del receptor. Elementos todos ellos que, por razones operativas, es preciso delimitar.

Patrice Pavis, en su *Dictionnaire du Théâtre*¹⁶ hace una clasificación del espacio en cinco tipos diferentes con características propias.

1.- ESPACIO DRAMATICO: es invisible, es un espacio construido por el espectador para fijar el cuadro de evolución de la acción y de los personajes. No se precisa ninguna puesta en escena ya que es una imagen espacial del universo dramático.

Cada espectador tiene una visión subjetiva del espacio dramático, siendo el espacio de la ficción que se construye a partir de las indicaciones que el autor da, a las que une la imaginación del lector.

Este espacio se puede reconstruir "sobre el papel" a partir de los modelos actanciales de los personajes¹⁷.

2.- ESPACIO ESCENICO: es el espacio perceptible en escena, por el que evolucionan actores y acciones.

3.- ESPACIO ESCENOGRAFICO: engloba el espacio escénico y el de los espectadores. Se define por la relación entre ambos, ya que es la manera en que la sala percibe la escena y viceversa.

4.- ESPACIO LUDICO O GESTUAL: formado por el juego del actor, su evolución sobre las tablas en el seno del grupo.

5.- OTROS ESPACIOS: principalmente, el espacio TEXTUAL (es decir, la enunciación, escénicamente sensible, de un texto o, de otra manera, la imagen de un texto proyectada en el espacio) y el espacio INTERIOR (del actor, director y espectador).

Conscientes de la exhaustividad que supondría el abordar cada uno de los tipos de espacio que distingue Pavis (de hecho sería prácticamente toda la representación teatral), proponemos como objeto del presente estudio considerar algunas cuestiones acerca del espacio que, por razones obvias, limitaremos al espacio dramático y al espacio escénico en el montaje realizado por el C.D.N. de la obra *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán, dirigido por Lluís Pasqual y con escenografía de Fabià Puigserver.

Este estudio plantea:

A) El análisis del espacio dramático de *Luces de bohemia*, entendido no como el estudio de las relaciones actanciales del texto literario, sino como la búsqueda de situaciones dramáticas (siguiendo modelos semióticos), tanto en el texto literario como en el texto escénico. Esto supone, en primer lugar, el establecimiento del texto escénico y la consiguiente explicación de las distintas modificaciones —si es que las hay— que ha sufrido la obra literaria en su adaptación a escena.

(16) Ver epígrafe "espacio" en el *Dictionnaire du Théâtre*. Editions Sociales, París 1980, págs. 151-159.

(17) No nos extenderemos aquí sobre el tema de los modelos actanciales, remitimos, de todos modos, al lector a los trabajos teóricos de: Ph. HAMON: "Pour un statut semiologique du personnage" en *Littérature* 6, VI-1972, págs. 86-110. A.J. GREIMAS: *En torno al sentido*. Fragua, Madrid. GREIMAS: *Semántica estructural*. Gredos, Madrid. UBERSFELD, A.: *Lire le théâtre*. Ed. Sociales, París, 4ª ed. 1980.

Se intentará ver si estas modificaciones en el texto y en las situaciones dramáticas se deben a una diferente utilización del espacio.

B) El análisis del espacio escénico del montaje de *Luces de bohemia*: de qué manera está organizado el espacio escénico, así como la posibilidad de establecer relaciones entre las distintas escenas o una separación escenográfica entre las partes del espectáculo.

EL ESPACIO DRAMÁTICO

Las modificaciones del texto escénico con respecto al texto literario.

El primer paso de cualquier análisis textual es la elección de la edición adecuada de la obra elegida, del mismo modo, en cualquier montaje teatral se debe fijar y elaborar un texto-matriz al que se puedan ceñir los actores y el equipo técnico.

El texto original de *Luces de bohemia* no ha sufrido grandes cambios en su transformación escénica, el propio director ha reconocido

*Uno solo y de unas cuatro líneas aproximadamente. Nada de importancia en definitiva*¹⁸.

Realmente se dan muy pocos cambios en el diálogo de la obra. Sin embargo, podemos observar dos tipos de modificaciones: unas debidas a la economía verbal del mismo, otras pertinentes para una posterior configuración de situaciones dramáticas y para el espacio escénico propiamente dicho. Estas últimas modificaciones reponen, según nuestro criterio a cuatro clases diferentes que iremos desarrollando a continuación.

A) Las modificaciones del diálogo.

Responden, como hemos dicho, a una economía verbal, motivada por un alejamiento discursivo de los propósitos del montaje. Básicamente se centran en dos fragmentos, en la escena VII:

TEXTO LITERARIO

DON LATINO: Hoy no pasaba de lo justo. Yo le acompañaba.

¡Cuente usted! ¡Amigos desde París! Yo fui a París con la reina doña Isabel. Escribí entonces en defensa de la señora. Traduje algunos libros para la casa Garnier. Fui redactor financiero de la Lira Hispano-Americana; ¡Una gran revista! Y siempre fue mi seudónimo Latino de Hispalis, (pág. 82).

TEXTO ESCÉNICO

DON LATINO: Yo fui a París con la reina doña Isabel.

(18) Declaraciones en rueda de prensa, recogidas por el *Diario Mallorca*, 21-VI-1984, pág. 34.

y en la escena XIV:

TEXTO LITERARIO

EL MARQUES: ...*Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!*

RUBEN: *¿No ama usted al divino William?*

EL MARQUES: *En el tiempo de mis veleidades literarias lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba, en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia en nuestra dramática española serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!*

RUBEN: *Todos tenemos algo de Hamletos.*

EL MARQUES: *Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorick. (pág. 158).*

TEXTO ESCENICO

Fragmento suprimido

La modificación de estos fragmentos responde a una economía discursiva, ya que, en el primer caso, no interesa la acción (recordemos: la acción se sitúa en la redacción de "El Popular" y trata de la petición de la libertad para Max Estrella), y la figura literaria de don Latino, por otro lado, nada potenciada en el texto, mientras que en el segundo caso —aparte de las muchas modificaciones estructurales de esta escena—, la referencia literaria tanto a Shakespeare como a los hermanos Quintero está fuera de lugar en la escena que, en nuestra opinión, trata de resaltar el hecho de la muerte de Max, así como la referencia a la figura —tanto literaria como física— del marqués de Bradomín.

B) *Modificaciones pertinentes para la configuración de espacios.*

Son las modificaciones más importantes ya que alteran los espacios dramático y escénico del montaje. Podríamos definir las como modificaciones que, respecto al texto literario, han variado su estructura y relaciones, teniendo, esto último, repercusiones escenográficas y actanciales.

Podemos observar cuatro tipos básicos de cambios.

1.- Modificaciones en las acotaciones con repercusiones en el diálogo y, al mismo tiempo en las entradas y salidas de los personajes.

A pesar de que se pudiera creer que son las más numerosas y aunque el propio Lluís Pasqual afirma no hacer caso de las acotaciones en sus montajes, pensamos que las acotaciones de Valle-Inclán se mantienen a lo largo de toda la escenificación del C.D.N. y nos interesa esencialmente una, en la escena XI:

TEXTO LITERARIO

MAX: También aquí se pisan cristales rotos.

DON LATINO: ¡La zurra ha sido buena!.

MAX: ¡Canallas!...!Todos!... ¡Y los primeros nosotros, los poetas!.

LA MADRE DEL NIÑO: ...

(pag. 125)

TEXTO EXCENICO

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del infierno os abra-se las negras entrañas! ¡Maricas, cobardes!.

ya que obedece a una variación de lugar de la acción. Mientras en el texto literario cada escena transcurre en un lugar diferente (señalados en las acotaciones), en el montaje se observa, sobre todo en las primeras escenas de la segunda parte, una unificación espacial que provoca en algunos casos una continuidad de lugar. Esta escena es una muestra de ello, por tanto, la supresión textual respondería seguramente a un criterio de coherencia con respecto a la situación local de la escena.

Debemos señalar, siguiendo en la escena XI, el tratamiento de la figura de la madre del niño muerto, cuya iconografía es semejante a la que aparece en la película de S.M. Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925), suceso igualmente ocurrido en un asalto armado y que tiene por escenario la escalera de Odessa. Otra iconografía parecida presenta la obra de Vsevolod Pudovkin, titulada *La madre* (1926); pues las situaciones son similares: situación policial represiva -- niño/joven muerto

la madre recoge su cuerpo.

siendo la situación represiva en cada uno de los casos:

Luces de bohemia: "fuga" del preso catalán.

Potemkin: apoyo del pueblo de Odesa a la rebelión de los marineros del acorazado, en 1905.

La madre: activistas revolucionarios que capitanean la huelga en una fábrica en 1905.

2.- Modificaciones en la estructuración de alguna escena, con repercusiones escenográficas y contextuales importantes.

Nos referimos a la escena XIV, entre los sepultureros y el Marqués de Bradomín. La modificación en este caso no es sólo textual (de la que hemos visto ejemplos más arriba) sino de estructuración de la escena. Se da una sucesión de entradas y salidas por parte de los sepultureros y de la pareja formada por Bradomín-Rubén; de este modo, no hay una continuidad en la presencia escénica de todos los personajes —cosa que repercute en la configuración de las situaciones dramáticas del montaje, aspecto que veremos más adelante— ofreciéndose una división patente de la escena en dos acciones y formando, a su vez, dos espacios dramáticos palpables.

Estas dos acciones son, al principio, sucesivas, uniéndose en un tercer momento. La estructuración de la escena es la siguiente:

1. Sepultureros
texto (pág. 153)
acción en escena: entran el ataúd de Max y lo cubren de tierra
2. Bradomín-Rubén
texto (págs. 155-156 y 158)
primera entrada de los personajes en escena
-
3. Sepultureros
textos (pág. 154)
acción en escena: entran quitando la tierra del suelo
4. Bradomín-Rubén
texto (pág. 157)
segunda entrada de los personajes en escena
-
5. Sepultureros y Bradomín-Rubén
texto (págs. íntegras 159 a 163)
conversación entre todos los personajes

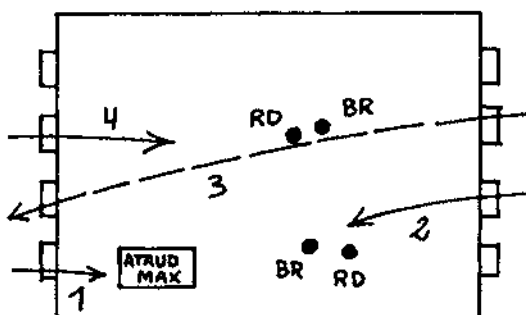
Esta diferente estructuración también se refleja en la ordenación del texto y la escenografía.

a) Ordenación del texto: éste no sigue la linealidad de la obra *Luces de bohemia*, sino que ha sido modificada ²⁰ siguiendo cada acción su propia linealidad.

b) La escenografía: sin duda es lo más destacable de esta estructuración, se refleja tanto en las entradas y salidas de los personajes (ver fig. 1) como en el uso de tan sólo el primer tercio del escenario.

fig. 1

1. entrada ataúd
2. primera entrada Bradomín (BR) y Rubén (RD).
3. pase por escena de los sepultureros.
4. segunda entrada BR-RD.
5. todos los personajes.



- (19) Quizá este fragmento no sea igual al del texto escénico ya que, desgraciadamente, citamos de memoria (los datos de este estudio se han obtenido directamente de la asistencia a las representaciones que de *Luces de bohemia* se efectuaron los días 22, 23 y 24 de Junio de 1984 en el IV Festival de Teatro de Palma, organizado por el Ayuntamiento de la ciudad).
- (20) Como sucede, por ejemplo, en otro montaje de Lluís Pasqual, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* de Marlowe/Brecht, en que se da una integración de las dos últimas escenas, números 29 y 30 del texto escénico (30 y 31 del texto literario).

Otro aspecto destacable en esta escena es la contextualización literaria de uno de los personajes, el marqués de Bradomín (interpretado por Helio Pedregal) que sufre una transformación a lo largo de la misma (podemos decir que quizá ésta sea una de las razones de la reestructuración de la escena); esta transformación tiene las siguientes etapas:

- primera entrada en escena del marqués de Bradomín
corresponde al fragmento 2
apariciencia joven, barba recortada
- segunda entrada del marqués de Bradomín
corresponde al fragmento 4
apariciencia de un hombre de más de cuarenta años, barba más crecida
- tercera entrada del marqués de Bradomín
corresponde al fragmento 5
su apariciencia está estrechamente ligada a la imagen que se tiene de Valle-Inclán: barbas largas, capa española (con la peculiaridad de que en esta escena, el actor sólo muestra un brazo).

Pensamos que esta transformación del actor puede ser asimilada a las distintas etapas del personaje literario de Bradomín y la identificación de Valle con el mismo sería pues, una referencia al contexto de la obra literaria de este autor, concretamente a la producción referida al marqués de Bradomín. Esta hipótesis tiene su base en la relación: apariciencia exterior del actor - tema desarrollado en el parlamento de los personajes.

De este modo encontramos:

<p>Apariciencia 1 juventud tema: Ofelia (juntamente con la muerte)</p>	<p>Apariciencia 2 madurez tema: etapa mejicana de Bradomín</p>	<p>Apariciencia 3 vejez tema: incapacidad de movimiento, escasez recursos. Etapa ga- llega de Bradomín, me- morias del marqués.</p>
--	--	---

3.- Modificaciones del lugar de acción con respecto al texto literario, hecho que puede dar un sentido totalmente distinto a la escena.

Nos referimos al cambio de emplazamiento de la escena final. En el texto literario ésta tiene lugar en la taberna de Pica-Lagartos; en el montaje esta escena transcurre en un lugar "amorfo" (subrayado por la utilización del ciclorama blanco como fondo) relacionando por continuidad esta escena con la anterior (recordemos, la del cementerio), teniendo concretamente como nexo de unión dos personajes, el ataúd (Max) y uno de los sepultureros, que sigue manteniendo un "status" como tal hasta que uno de los nuevos personajes le da una botella pasando de ser "un sepulturero" a "un borracho".

Escenas	Personajes
Escena 1	Max Estrella
Escena 2	Mme. Collet
Escena 3	Claudinita
Escena 4	Don Latino
Escena 5	Zaratustra
Escena 6	Don Gay
Escena 7	Un pelon
Escena 8	Chica portera
Escena 9	Pica-lagartos
Escena 10	Borracho
Escena 11	Coime de Taberna
Escena 12	La Pisa-Bien
Escena 13	Rey de Portugal
Escena 14	Modernistas
FINAL	Pitito
	Sereno
	Voz de un vecino
	Guardias
	Serafin el Bonito
	Celador
	Preso
	Portero redacción
	Don Filiberto
	Ministro
	Dieguito
	Ujier
	Vieja pintada
	Lunares
	Joven desconocido
	Madre niño M.
	Empeñista
	Guardia
	Portera
	Albañil
	Vieja trapera
	Retirado
	Portera 2
	Vecina
	Basilio Soulinake
	Cochero
	Sepultureros
	Ruben
	Bradomín
	Pollo Pay-pay
	Periodista
	Varios (turbas, guardia, animales)

Pensamos que este hecho se debe a la gran importancia que se concede al personaje de Max que, de hecho y como vemos más adelante en un análisis comparativo de secuencias del texto literario y del texto escénico, está presente en todo el montaje, bien personalmente (escenas I a VI, VIII a XII, incluyendo su presencia en el velatorio —escena XIII— y las del cementerio —escenas XIV y XV—) o como tema de conversación y acción (escena VII en la redacción de “El Popular”). Esta presencia de Max es mucho más patente y acentuada que en el texto literario, si bien el tratamiento del personaje es exactamente el mismo.

4.- Asimilación y adjudicación de diversos papeles a un mismo actor.

Este hecho debe ser enfocado desde dos puntos de vista: la lógica y evidente economía escénica (a pesar de que se respetan todos los personajes que aparecen en la obra de Valle-Inclán, incluso —salvo casos mínimos— en las acotaciones, y remito al lector a los siguientes esquemas) y como unificación de papeles idénticos.

Dentro de esta unificación de distintos papeles en un solo acto podemos distinguir varios casos:

1) Unificación de un personaje referencial ²¹: sería básicamente el caso de los guardias. En el montaje de *Luces de bohemia*, en su reparto, se especifica “un guardia”, “un guindilla”, “laverero”, sin embargo, están personificados por un solo actor, Cesáreo Estébanez, siendo a efectos de percepción por parte del público identificado como un único guardia, “el” guardia.

Otro tanto pensamos que podría decirse de los personajes de portera, encarnados por una única actriz, Rosario García-Ortega.

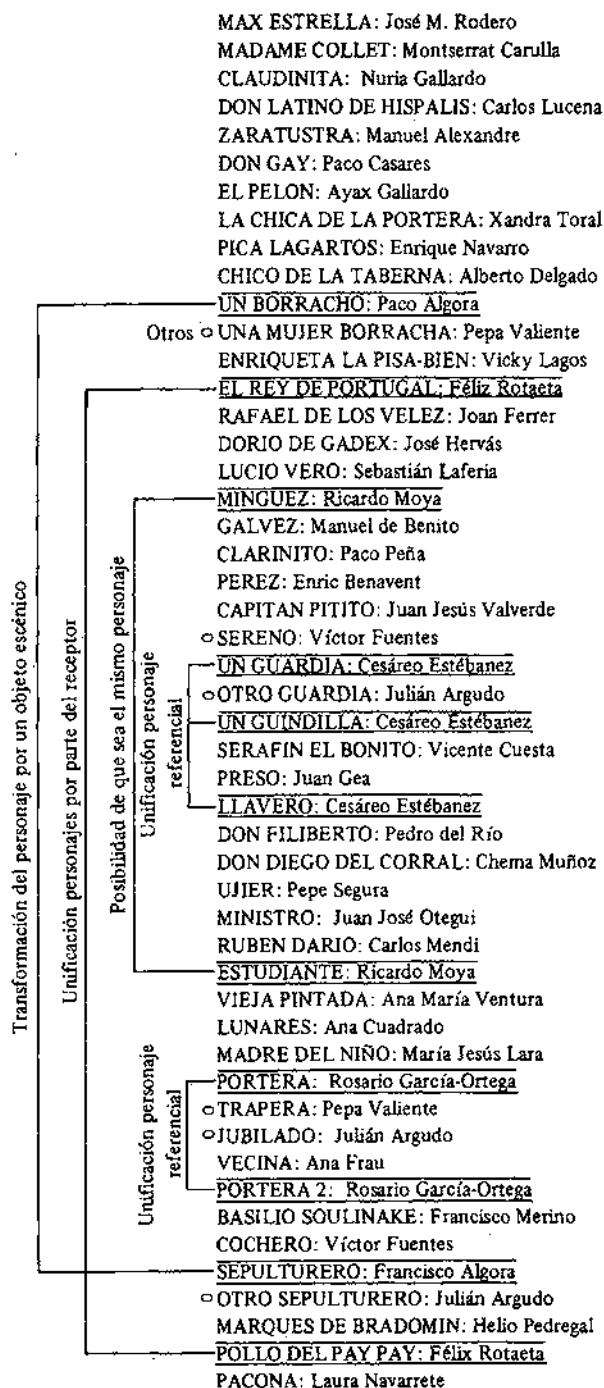
2) Unificación de dos personajes en uno solo por parte del receptor. Es el caso de los personajes “el Rey de Portugal” y “el pollo del pay-pay”, ambos interpretados por Félix Rotaeta. Pensamos que estos dos personajes pueden ser identificados como uno solo por el público ya que aparecen en contextos idénticos y relacionados con los mismos personajes (esto se puede ver en un análisis de las situaciones dramáticas de los textos), sobre todo con “Enriqueta la Pisa-Bien”.

3) Transformación del personaje. Es el caso del borracho comentado anteriormente. Este personaje aparece en dos ocasiones en el texto literario, en las escenas III y final que, como hemos apuntado, cambia su lugar de emplazamiento, desarrollándose en lo que hemos llamado cementerio-taberna, este hecho hace que el actor que da vida al sepulturero, Paco Algora, siga “ejerciendo” como tal en la última escena, siendo transformado en borracho en el momento en que otro de los personajes le da la botella. El cambio viene dado, pues, por la transmisión de un objeto escénico.

4) Otros casos se pueden detectar en el siguiente esquema:

(21) Entendemos por personajes referenciales aquéllos que reenvían a una realidad del mundo exterior. Forman parte de un saber institucionalizado. Seguimos a Phillippe HAMON: *Pour un statut sémiologique du personnage*. Pág. 95.

Luces de Bohemia. Reparto.
Unificación de los personajes



El espacio dramático como espacialización de la estructura de la obra: las situaciones dramáticas del texto literario vs el texto escénico.

Anteriormente hemos señalado cómo P. Pavis indicaba que el espacio dramático era un espacio invisible, construido por el espectador, que le permitía seguir la lógica de acciones y personajes y que, además, podía ser construido "sobre el papel" aplicando una serie de metodologías actanciales.

La intención de este apartado es, precisamente, reconstruir sobre el papel la trayectoria escénica de los personajes (entradas y salidas) en el texto de *Luces de bohemia*, tanto literario como escénico (ya fijado en una manera más o menos informal en páginas anteriores) y demostrar, a partir de los gráficos de las situaciones dramáticas y configuración de personajes, que el texto del montaje del C.D.N. no ha modificado en absoluto (genéricamente hablando y salvo casos excepcionales con aspectos espaciales implicados, incluidas las acotaciones) la obra de Valle-Inclán aunque:

el análisis actancial... no coincide con la estructura del texto entendido éste como proyecto de escenificación, y, por tanto, construido pensando en la dinámica escénica, lo que se verá... en el análisis de situaciones ²².

La base teórica de este análisis de situaciones dramáticas la podemos encontrar en la teoría semiótica, específicamente en las aportaciones de E. Souriau ²³ y S. Marcus ²⁴ con sus definiciones de situación dramática y de personajes, respectivamente, la primera de las cuales ha sido desarrollada por otros autores, destacando especialmente Steen Jansen ²⁵.

Podemos definir el concepto de situación (o unidad dramática de base) como:

el intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizarán cambios en el decorado y en la configuración de personajes. Este último rasgo puede describirse formalmente: si P es el conjunto de personajes de una obra, todo subconjunto de P, igual o menor a P, constituye una configuración ²⁶.

Para determinar una situación dramática es preciso, en primer lugar, delimitar unos elementos demarcativos, los elementos de la "régie", es decir, aquellos elementos que se manifiestan mediante fenómenos lingüísticos en el texto y mediante fenómenos escénicos en la representación: las acotaciones o didascalias, si bien no se excluye la

(22) TORDERA, A.: *Texto y representación: historia crítica de la semiótica teatral*. Departamento de Literatura Española. Valencia 1979, pág. 828.

(23) SOURIAU, E.: *Les 200.000 situations dramatiques/ Flammarion*, Paris 1950.

(24) MARCUS, S.: "Estrategia de los personajes dramáticos" en HELBO, ANDRE ET ALT.: *Semiología de la representación*. Gustavo Gili, Barcelona 1978. Págs. 87-106.

(25) JANSEN, Steen: "Qu'est-ce qu'une situation dramatique? Etude sur les notions elementaires d'une description de textes dramatiques" en *Orbis Litterarum*, XXVIII.

(26) AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra, Madrid, 1980. Pág. 180.

posibilidad de que la demarcación se realice a nivel del diálogo aunque no es normal. Sin embargo, podemos ver en *Luces de bohemia* un caso concreto en que el elemento demarcativo se halla en el diálogo:

MAX: Niño, huye veloz.

CHICO DE LA TABERNA: Como la corza herida, don Max (pág. 28).

En este momento el chico de la taberna sale de escena y, más adelante, en la misma escena:

PICA-LAGARTOS: Esa ya no se aparta del tumulto.

CHICO DE LA TABERNA: Recala en la Modernista.

MAX: Latino, préstame tus ojos para buscar a la marquesa del Tango.

DON LATINO: Max, dáme la mano (págs. 38-39).

Seguiremos, pues, para el establecimiento de los esquemas de las situaciones dramáticas de los textos literario-escénico, el criterio de cambio en el grupo de personajes y en el grupo de elementos que constituyen el decorado; para ello, sirviéndonos de las propuestas de A. Tordera²⁷, seguiremos los siguientes pasos:

- A. SINOPSIS ARGUMENTAL como posibilidad de estructuración lógica para pasos siguientes.
- B. DETERMINACION DE LOS PERSONAJES que intervienen en la acción.
- C. ARTICULACION DE LAS MACROESTRUCTURAS NARRATIVAS básicas con la inclusión de una referencia a la espacialidad de las microestructuras que las componen (en este caso las escenas).
- D. SEGMENTACION EN SITUACIONES DRAMATICAS, en función de los elementos demarcativos.
- E. ESTABLECIMIENTO DE LA ESTRATEGIA DE LOS PERSONAJES según el álgebra de Boole y la teoría de Marcus.

tanto para el texto literario como para el texto escénico, llegando, finalmente a unas conclusiones.

Sucintamente podemos apuntar que el propósito de estos apartados es el de constatar la construcción del texto, en este caso texto literario (respecto a la obra *Luces de bohemia* propiamente dicha y con demarcaciones separatorias en las acotaciones) y texto escénico (basado en la reelaboración del texto literario, cuyas modificaciones han sido ya apuntadas y las entradas-salidas de actores en el montaje del C.D.N.) y, en un análisis comparativo, intentar registrar los cambios entre ambos (si bien no es posible hablar todavía de dramaturgia porque, en primer lugar, pensamos que un análisis de este tipo puede recoger algunos de los cambios estructurales del texto pero no otros factores del espectáculo como podría ser, por ejemplo, el "standard" o las convenciones de representación de una época y, en segundo lugar, porque pensamos que en el caso que nos ocupa el trabajo de modificación-adaptación del texto ha sido mínimo).

(27) TORDERA, A.: op. cit. quinta parte.

Queremos destacar el hecho de que la estructuración realizada en macrosecuencias es totalmente subjetiva y, de hecho, proponemos la que nos ha parecido más acorde con el tema central del estudio, el espacio. Así pues, se han seguido tres criterios básicos para la división del texto —en general— de *Luces de bohemia*:

A) criterio argumental

B) criterio de coherencia espacial

C) criterio de cambio en la escenografía

correspondiendo, el primero de ellos, tanto el texto literario como escénico, mientras que cada uno de los criterios restantes, si bien tienen ambos una función semejante, se han aplicado, respectivamente al texto literario y al montaje del C.D.N.

A) Sinopsis argumental.

Max Estrella, poeta ciego, vive en una buhardilla con su mujer, Madama Collet y su hija Claudinita. Max y su mujer se lamentan de su penuria económica y plantean la posibilidad de un suicidio colectivo. Llega entonces don Latino, acompañante oficial, asiduo y "lazarillo" del poeta, que acaba de vender unos libros en casa de Zaratustra para sacar unas pocas pesetas (escena I). Max se queja de la poca cuantía de la venta y marcha con don Latino a la "cueva" del librero (escena II) donde se encuentran con don Gay, peregrino insaciable y traductor de novelas de caballerías. Siguiendo su paseo nocturno, Max y don Latino se acercan a la taberna de Pica-Lagartos (escena III), lugar de reunión de pintorescos personajes de la vida madrileña (sobre todo de Enriqueta la Pisa-Bien) donde nos enteramos de los disturbios callejeros que suceden en la ciudad. La siguiente escena (escena IV) transcurre en la calle de la buñolería modernista. Allí van apareciendo los jóvenes poetas modernistas capitaneados por Dorio de Gadex, éstos empiezan a bromear y a armar un jaleo tal con Max y don Latino que son interrumpidos por la guardia, a resultas de lo cual es detenido Max (además de desacato a la autoridad y curda) y conducido ante la presencia de Serafín el Bonito (escena V) en el Ministerio de la Gobernación. Llevado a prisión, conoce a un preso catalán (escena VI) detenido por subversivo, el cual "profetiza" a Max su propio final: morirá acribillado a balazos "por intento de fuga" (aplicación de la famosa ley de fugas).

Una vez librado Max, gracias a las gestiones que los modernistas y don Filiberto, redactor de "El Popular", han realizado (escena VII) y tras visitar al ministro de la gobernación, antiguo compañero del poeta (escena VIII), aquél prosigue su camino con don Latino, yendo a parar al café Colón (escena IX) donde se encuentra con Rubén Darío. Seguidamente Max y Latino vuelven a la calle, donde tienen dos encuentros: con unas prostitutas (escena X) y con la muerte —la del preso catalán, la de un niño inocente (escena XI) y la del propio Max ante la puerta de su casa (escena XII).

Volvemos a la buhardilla, al velatorio de Max y al episodio de la discusión acerca de la "falsa" muerte del poeta entre la portera y Basilio Soulinake (escena XIII). Definitivamente muerto, Max es enterrado. Al sepelio acuden, entre otros, dos famosos personajes: Rubén Darío y el marqués de Bradomín (escena XIV).

La obra acaba en la taberna de Pica-Lagartos donde, aparte de otras muchas acciones, nos enteramos de la noticia del suicidio de Madame Collet y Claudinita (escena final).

B) Personajes que intervienen en la acción.

Max (MAX)	Preso (PRESO)
Madame Collet (MME. COLLET)	Portero de la redacción (Port)
Claudinita (CL)	Don Filiberto (DF)
Don Latino (DL)	Ministro de la Gobernación (DP)
Zaratustra (Z)	Dieguito (DC)
Don Gay (DON GAY)	Ujier (Uj)
Pica-Lagartos (PL)	Joven desconocido (Poet)
Chico de la Taberna (ChT)	Rubén Darío (RD)
Enriqueta la Pisa-Bien (Enr)	Prostitutas-Vieja-Lunares (Prost)
El Rey de Portugal (Rey)	Madre del niño muerto (Madre)
El Borracho (Borr)	Portera 1 y 2 (Portera)
Grupo de los Modernistas (Mod)	Vecina (Vec)
Dorio de Gadex (D.GAD)	Basilio Soulinake (BS)
Guardias (Guard)	Marqués de Bradomín (Bradomín)
Capitán Pitito (Pitito)	Pollo del Pay-pay (PPP)
Serafín el Bonito (SB)	Periodista (PAC)
Llavero (Llav)	Otros (incluye: pelón, chica de la portera, sereno, voz de un vecino, empeñista, albañil, vieja, traperero, retirado, gente del barrio, sepulteros).

C) Articulación de las macrosecuencias narrativas.

División argumental. División espacial en el texto literario.

MACROSECUENCIA		Escena 1: Buhardilla de Max.
ARGUMENTAL 1:	División espacial:	Escena 2: Cueva de Zaratustra.
PASEO DE MAX	lugar de acción	Escena 3: Taberna de Pica-Lagartos.
		Escena 4: Buñolería modernista. Calle.
	cerrado.	Escena 5: Zaguán del ministerio de la Gobernación. Serafín el Bonito.
		Escena 6: Prisión.
		Escena 7: Redacción "El Popular"
		Escena 8: Ministerio de la Gobernación II. Dieguito.
		Escena 9: Café Colón.
	lugar de acción	Escena 10: Prostitutas. Jardín.
	abierto	Escena 11: Madre del niño muerto. Calle.

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 2: MUERTE DE MAX	alternancia de lugares	Escena 12: Muerte de Max. Calle. Escena 13: Velatorio. Buhardilla. Escena 14: Cementerio.
---	------------------------	---

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 3: FINAL. CONTINUACION DE LA HISTORIA	cerrado	Escena final: Taberna de Pica-Lagartos.
--	---------	---

División del espacio escénico.

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 1: PASEO DE MAX:	PRIMERA PARTE DEL ESPECTACULO. Espacio escénico: juego técnico de espacios (tramoya)	Escena 1: Buhardilla de Max. Escena 2: Cueva de Zaratustra. Escena 3: Taberna de Pica-Lagartos. Escena 4: Buñolería modernista. Calle. Escena 5: Ministerio de la Gobernación I. Serafín. Escena 6: Prisión. Escena 7: Redacción "El Popular". Escena 8: Ministerio de la Gobernación II. Dieguito. Escena 9: Café Colón.
---	--	---

A

B
SEGUNDA PARTE DEL ESPECTACULO. Fijación escénica del espacio.

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 2: MUERTE DE MAX		Escena 10: Prostitutas. Jardín. Escena 11: Madre del niño muerto. Calle.
---	--	---

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 3: CONTINUACION DE LA HISTORIA		Escena 12: Muerte de Max. Calle. Escena 13: Velatorio. Escena 14: Cementerio. Bradomín.
---	--	---

Escena 15: Cementerio-taberna.

D) Segmentación en situaciones dramáticas.

Microestructuras narrativas: situaciones dramáticas del texto literario.

MACROSECUENCIA I: ESCENAS 1 a 11.

PASEO DE MAX

División espacial: A. cerrado (1-3, 5-9).

B. abierto (4, 10 y 11).

- Escena 1 1. BUHARDILLA DE MAX, éste habla con Mme. Collet de su mala situación económica, del suicidio colectivo como solución. Se oye a CL y el repicar de la campanilla (pág. 7).
2. Entran DL y CL (pág. 9). Diálogo.
3. Salen a la calle MAX y DL (pág. 13), quedando solas Mme. Collet y CL.
- Escena 2 4. CUEVA DE ZARATUSTRA. Z está solo (pág. 14).
5. Entran MAX y DL (pág. 14). Diálogo acerca del poco dinero que Z les ha dado.
6. Se une a ellos DG (pág. 16) quien cuenta su estancia en Londres.
7. Aparición en la calle de un retén de policías con un hombre maniata-do (pág. 18: es el preso catalán. El Pelón.
6. bis. Retorno a la situación MAX, DL, DG y Z (págs. 18-19).
8. La chica de la portera se une a ellos (pág. 22), luego sale.
9. Parten MAX y DL hacia la taberna de PL.
- Escena 3 10. TABERNA DE PICA-LAGARTOS. Los personajes habituales (PL, ChT, Borr). Entran MAX y DL (pág. 24), hablan a Enr.
11. Entra Enr (pág. 25).
12. Sale el ChT (pág. 28).
13. Entra el Rey (pág. 29).
14. Entra ChT ensangrentado. Narración de los hechos callejeros (pág. 36).
15. Entrada de grupos de obreros en la taberna (pág. 37).
16. Salen Enr y Rey (pág. 38) y a su vez MAX y DL (pág. 39).
- Escena 4 17. CALLE DE MADRID. MAX y DL borrachos (pág. 41).
18. Llega Enr (pág. 42) y hablan del billete de lotería.
19. Llegan los Mod y D. GAD (pág. 47): juerga con MAX, DL y Enr. Consecuencias.
20. Llegada de la guardia y del capitán Pitito (pág. 52).
21. Aparición del sereno y los guardias (pág. 54) que se llevan a MAX.
- Escena 5 22. ZAGUAN DEL MINISTERIO DE LA GOBERNACION. Algunos per-sonajes típicos de este tipo de ministerios (pág. 59), SB.
23. Entran MAX y DL. Detrás los guardias y los Mod (pág. 59).
24. Salen todos (pág. 64). Se queda SB solo.
- Escena 6 25. MAX y el PRESO (pág. 65). Conversación acerca de la situación de éste en el calabozo.
26. El llavero se lleva al PRESO, MAX se queda solo (pág. 71).
- Escena 7 27. REDACCION DE "EL POPULAR", el redactor, DF. El conserje anun-cia la llegada de la turba Mod (pág. 72).

28. DF y los Mod, capitaneados por D. GAD y DL (pág. 73) piden a DF la liberación de MAX.
- Escena 8 29. SECRETARIA DEL MINISTRO. DC contesta al teléfono (pág. 89).
30. Entran el Uj y MAX (pág. 90), recién liberado, quien quiere agradecer personalmente el hecho a DP, su amigo de antaño.
31. Sale el Uj, DC y MAX.
32. Aparece DP que tarda un poco en reconocer a MAX, manteniendo ambos una conversación (pág. 92). Está también DC.
33. A una llamada de DP aparece el Uj; sale de escena llevándose consigo a MAX (pág. 99). Quedan solos DP y DC.
- Escena 9 34. CAFE COLON. Entran MAX y DL (pág. 102), buscan a RD que está en otra mesa (pág. 103), conversan acerca de la muerte y del marqués de Bradomín. Durante el recital de unos versos propios, RD es ayudado por un joven estudiante que estaba en la mesa contigua, Poet (pág. 110).
- Escena 10 35. PASEO CON JARDINES. Paseo de las Prost. Llegan MAX y DL que se encuentran con una vieja (pág. 112) que les propone pasar un rato juntos.
36. Aparece la Lunares, prostituta que quiere seducir a MAX (pág. 114).
37. Mientras la vieja se lleva a DL, la Lunares se queda con MAX (pág. 117).
38. Reaparece DL (pág. 124).
- Escena 11 39. UNA CALLE DEL MADRID AUSTRIACO. Grupo de gente alrededor de la Madre de un niño, muerto por los disparos de la guardia. MAX y DL se paran (pág. 125).
40. Aparece un sereno y cuenta la historia de la muerte de un PRESO —el preso catalán— por intento de fuga (pág. 128).

En esta primera macrosecuencia narrativa hemos omitido algunas situaciones que, si bien podrían considerarse como tal, pensamos que no afectan de una manera especial a la posterior configuración de personajes. Tal es el caso, por ejemplo, de la escena 2-situación 5.

En el texto de Valle, una acotación nos señala las constantes entradas y salidas de Zaratustra hacia la buhardilla —cosa que también registra el montaje—; hemos considerado oportuno no registrarlas como elementos provocadores de nuevas situaciones porque, de hecho, la estructura básica de personajes se mantiene.

Del mismo modo, hemos observado la existencia de una situación partida (escena 2, situaciones 6-7-6 bis) con una situación intercalada porque en la obra, tanto literaria como escénica, la configuración de personajes MAX-DL-Z-DG sigue inalterable y la situación 7 transcurre de una forma ajena a ellos, aunque es pertinente en el posterior desarrollo de la acción e introduce una nueva expectativa dramática.

MACROSECUENCIA 2: ESCENAS 12 a 14 MUERTE DE MAX

Alternancia de espacios abiertos y cerrados.

- Escena 12
1. CALLE DONDE VIVE MAX. Este y DL vuelven a casa después de una larga noche peripatética (pág. 130). Conversación acerca de la nueva estética del esperpento, así como la visión de la muerte de MAX. Finalmente muere.
 2. DL desaparece de la escena. MAX es ya cadáver.
 3. Entra una vecina (págs. 137-8) y habla con la portera.
 4. Aparece la portera, ambas se dan cuenta de la presencia del cadáver de MAX (pág. 138).
 5. La portera se va a buscar a Mme. COLLET, dejando a la vecina sola con MAX (pág. 139).
- Escena 13
6. VELATORIO de MAX. CL y MME. COLLET junto con los Mod y D.GAD velan el cadáver de MAX (pág. 140). Se oye una campanilla.
 7. Aparece DL (pág. 141) totalmente borracho, tiene un choque verbal con CL y es sacado fuera de la casa.
 8. Salen DL y D.GAD (pág. 144).
 9. Aparece BS quien lanza la teoría de que MAX no está realmente muerto (pág. 146).
 10. Entra la portera. Discusión médico-práctico-cómica con BS (pág. 148).
 11. El cochero sentencia: MAX está muerto (pág. 151).
- Escena 14
12. PAJIO DEL CEMENTERIO. Dos sepultureros hablan de MAX y las consecuencias materiales de algunas muertes (pág. 153).
 13. Entran RD y Bradomín (pág. 154) conversando de algunos temas transcendentales: juventud, muerte, literatura, vida del marqués, etc... Conversación con los sepultureros. Salen todos del cementerio (págs. 161-162).

MACROSECUENCIA 3: ESCENA FINAL

CONTINUACION DE LA HISTORIA.

Espacio cerrado.

- Escena 15
1. TABERNA DE PICA-LAGARTOS. DL en la barra invita al PPP (pág. 164). Están presentes PL, ChT, Enr y el Borr (pág. 168). Distintas situaciones conflictivas provocadas por el hecho de que el número de lotería que compró MAX ha salido premiado.
 2. Entra Pacona, vendedora de periódicos (pág. 175), quien trae la noticia del suicidio de MME. COLLET y CL.

Microestructuras narrativas: situaciones dramáticas del texto escénico. Montaje C.D.N.

MACROSECUENCIA 1: ESCENAS 1 a 11.

PASEO DE MAX

División espacial: corresponde a la primera parte del espectáculo (escenas 1 a 9). Juego de espacios, cambio constante de escenografía. Segunda parte (10 y 11).

- Escena 1
1. BUHARDILLA DE MAX, éste habla con Mme. Collet. Se ve a CL en su propio espacio, está barriendo. Se oye el repicar de la campanilla.
 2. Entra CL desde su espacio al espacio de MAX-MME. COLLET. Va a abrir la puerta.

3. Entra DL seguido de CL.
 4. Salen a la calle MAX y DL, quedan solas CL y MME. COLLET.
 5. Salen de escena CL y MME. COLLET.
- Escena 2
6. CUEVA DE ZARATUSTRRA. Z está solo.
 7. Entran MAX y DL.
 8. Se une a ellos DG.
 9. Desarrollo de historias externas: el pelón (“¡Viva España!”) y la regañina de su madre, la detención del obrero catalán. Sucede en un espacio callejero, es ajeno a la configuración de la cueva de Z.
 10. Vuelta a la situación MAX-DL-DG-Z.
 11. La chica de la portera entra en la cueva, luego sale.
 12. Parten MAX y DL a la taberna de PL, que va siendo preparada escenográficamente desde fuera, ya desde la mitad de un parlamento de la configuración anterior.
- Escena 3
13. TABERNA DE PL. Los personajes habituales (PL, ChT, Borr) MAX y DL hablan de Enr.
 14. Entra Enr.
 15. Sale el ChT.
 16. Entra el Rey de Portugal (si bien, como en el caso anterior de Z, este personaje hace algunas entradas y salidas al espacio exterior de la escenografía= calle).
 17. Entra el ChT.
 18. Salen Enr y el Rey.
 19. Entran los actores y comienzan el cambio de escenografía.
 20. Salen MAX y DL.
 21. Salen de la escena todos los personajes que estaban construyendo las barricadas en el escenario. Toque de corneta.
- Escena 4
22. CALLE DE MADRID. MAX y DL.
 23. Voz de Enr desde fuera de la escena. Después entra.
 24. Llegan los Mod y D.GAD. Juerga con MAX, DL y Enr. Consecuencias.
 25. Llegada del Capitán Pitito.
 26. Desaparece Pitito. Llegada del sereno y guardias (difiere del texto literario. En éste hay una acotación implícita en la que se da a entender que entran los dos guardias juntos, en el montaje la configuración es: salida de Pitito, entrada del sereno, entrada de un guardia, entrada de otro guardia).
- Escena 5
27. ZAGUAN DEL MINISTERIO DE LA GOBERNACION. SB está sólo en escena.
 28. Entran MAX, DL, los guindillas. El grupo Mod.D.GAD y Enr están en la escena, pero en un segundo nivel de espacio.
 29. Salen todos, se queda SB solo.
- Escena 6
30. Entrada de MAX en el calabozo. MAX y el PRESO, conversación acerca de la situación de éste.
 31. El guardia entra en escena y comunica al preso que tiene que salir.

32. Vuelta a la situación MAX-PRESO.
33. Sale el PRESO. MAX se queda solo.
- Escena 7 34. REDACCION DE "EL POPULAR". El conserje anuncia a DF la llegada de la turba Mod. Esta hace su entrada en escena, capitaneada por D.GAD y DL, están situados en un segundo nivel espacial.
35. Están todos en escena menos el conserje.
36. Salen DL y DF (variación con respecto al texto literario). Mod.
37. Entran otra vez DL y DF.
- Escena 8 38. SECRETARIA DEL MINISTRO. DC contesta al teléfono mientras hace callar a los Mod que están situados en un segundo nivel espacial.
39. Altercado entre el Uj, MAX y DC, debido a que MAX, recién liberado, quiere agradecer personalmente este hecho a DP, el ministro. Sale el Uj.
40. DC y MAX.
41. Entra DP quien conversa con MAX.
42. A una llamada de DP aparece el Uj. Sale con MAX de escena. Quedan solos DP y DC.
43. Sale DC. DP "dirige" el cambio de escenografía.
- Escena 9 44. CAFE COLON. Conversación MAX-DL.
45. Los mismos, entra RD que está fuera de escena.
46. Los mismos a los que se añade el estudiante, que también estaba fuera de escena.
- Escena 10 47. Introducción. PASEO DE LAS PROSTITUTAS. Tipicismo.
48. Llegan MAX y DL, se encuentran con la vieja Pintada que les propone pasar el rato juntos.
49. Aparece la Lunares, joven prostituta que quiere seducir a MAX.
50. Mientras la Vieja se lleva a DL, la Lunares se queda con MAX.
51. Reaparece DL, suena una ráfaga de ametralladora que sirve de punto de unión con la escena siguiente. Sale corriendo la Lunares. Siguen MAX y DL.
- Escena 11 52. Todos los personajes (mujer, madre, portera, etc...) MAX y DL.
53. Aparece el sereno y cuenta la historia de la muerte del PRESO.

MACROSECUENCIA 2: ESCENAS 12 a 14.

MUERTE DE MAX.

División espacial: sigue en la segunda parte del espectáculo, caracterizada por una unificación de la escenografía.

- Escena 12 1. CALLE DONDE VIVE MAX. Llegan MAX y DL frente a la casa de aquél después de un viaje nocturno. Conversación acerca de la estética del esperpento, así como de la muerte de Max. Finalmente éste muere.
2. DL desaparece de la escena, quedando sólo el cadáver de MAX.
3. Llega una vecina que habla con la portera. Cadáver de MAX.
4. Aparece la portera y ambas se dan cuenta de la presencia de MAX.
5. Sale la portera a buscar a Mme. Collet dejando a la vecina sola con el cadáver.

6. La vecina, aterrorizada, sale de escena. El cadáver de Max es retirado para la escena siguiente.
- Escena 13 7. VELATORIO. Entran por la derecha (teniendo en cuenta que la derecha del escenario se entiende en la dirección escenario-público y no al contrario) el séquito funerario y DL, al mismo tiempo entran por la izquierda MME. COLLET y CL.
8. Salen DL y D.GAD.
9. Aparece BS.
10. Entra la portera. Discusión con BS.
11. Entra el cochero. Comprobación de la muerte de MAX.
12. Salida de la comitiva hacia el cementerio.
- Escena 14 13. Entran los sepultureros y el ataúd. Salen.
14. Ataúd. Entran por primera vez RD y Bradomín. Salen.
15. Ataúd. Pasan los sepultureros por escena.
16. Ataúd. Entran RD y Bradomín por segunda vez. Salen.
17. Ataúd. Todos: sepultureros, RD y Bradomín.
18. Ataúd. Salen todos los personajes menos uno de los sepultureros. Empiezan a entrar los personajes de la escena final.

MACROSECUENCIA 3: ESCENA FINAL.

CONTINUACION DE LA HISTORIA.

División espacial: última escena de la segunda parte del espectáculo.
Unificación de la escenografía.

- Escena 15 1. CEMENTERIO-TABERNA. Siguen en escena el ataúd y el sepulturo (que, como hemos mencionado anteriormente, se convertirá en borr). Entran DL, el PPP-Rey y el ChT.
2. Entra Enr.
3. Los mismos. Entra Pacona, la vendedora de periódicos.

SALUDO FINAL.

E) Conclusiones.

Antes de apuntar una serie de conclusiones a las que hemos llegado a través del análisis de los textos literario y escénico de *Luces de bohemia*, creemos oportuno señalar el hecho de que es imposible separar netamente las situaciones dramáticas de un texto determinado del montaje en que éstas están inmersas; texto y elementos del espectáculo están estrechamente unidos (quizá en este montaje aún más si cabe) y sería una falacia pensar que las reflexiones sobre cualquier texto escénico pueden desligarse de su entorno espectacular. Decimos esto porque, indefectiblemente, en estas conclusiones aparecerán aspectos que serán tratados más adelante en el apartado correspondiente al espacio escénico.

Podemos adelantar como primera conclusión que el texto escénico de *Luces de bohemia* no difiere en absoluto del texto literario del mismo, sigue una idéntica sucesión argumental (no se ha suprimido ninguna escena, tan sólo modificado estructuralmente una) y se puede establecer una idéntica separación narrativa e incluso,

Escenas	número de situaciones dramáticas	
	Texto literario	Texto escénico
escena 1	3	5
escena 2	7	7
escena 3	7	9
escena 4	5	5
escena 5	3	3
escena 6	2	4
escena 7	2	4
escena 8	5	6
escena 9	1	3
escena 10	4	5
escena 11	2	2
escena 12	5	6
escena 13	6	6
escena 14	2	6
escena 15	2	3

escena 1 t.lit 3/t.esc. 5

Las dos situaciones dramáticas añadidas en esta escena corresponden al hecho de que Claudinita, contrariamente al texto literario, es vista en un espacio propio y, en un momento dado, lo traspasa para introducirse en el espacio de Max y Mme. Collet. Del mismo modo, la última situación añadida en la escena es la que corresponde al cambio de escenografía, se deja la buhardilla de Max para trasladarnos a la cueva de Zaratustra. Son, por tanto, dos situaciones nuevas provocadas por una cuestión espacial.

escena 2 t.lit. 7/t.esc. 7

escena 3 t.lit. 7/t.esc. 9

El caso de la escena 3 es particularmente interesante ya que se puede considerar una ruptura de la pareja dentro-fuera señalada por C. Pérez Gallego ²⁸ y que sí se mantiene en el texto literario. En *Luces de bohemia* se nos narra en una acotación el hecho de la existencia de luchas callejeras y de la formación de barricadas. En el montaje asistimos a la "construcción" de una de estas barricadas —en cierto modo un aspecto brechtiano del montaje—, proceso de construcción que condicionará el espacio (el cambio de escenografía comienza en una frase pronunciada por una voz exte-

 (28) Ver PEREZ GALLEGO, Cándido: "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro" en DIEZBORQUE y GARCIA LORENZO: *Semiología del teatro*. Planeta, Barcelona, 1975, págs. 169-191.

rior: "¡Mueran los maricas de la Acción Ciudadana! ¡Abajo los ladrones!" (pág. 34), incluso antes, uno de los personajes, el chico de la taberna, se adelanta y pide con un salto que se baje la primera rejilla de la escenografía, ayudando el mismo a que baje, mientras en el interior se prepara el cambio de escenografía) y también las posteriores situaciones dramáticas como son la salida de Max y D. Latino a la calle así como la salida de los demás personajes de escena al sonar una trompeta militar.

escena 4 t.lit. 5/t.esc. 5

Si bien esta escena tiene el mismo número de situaciones, una de ellas es diferente precisamente por el orden de aparición de los personajes: salida del capitán Pitito-entrada del sereno-entrada de dos guardias juntos, según una acotación del texto literario frente a Pitito-sereno-un guardia-otro guardia, cosa que no afecta para nada a la estructura de la escena.

escena 5 t.lit. 3/t.esc. 3

escena 6 t.lit. 2/t.esc. 4

Las dos situaciones añadidas con respecto al texto literario se deben a un cambio en la entrada del guardia de la prisión, éste entra y sale, dejando al prisionero con Max, sin duda para potenciar más esta relación extraña y, por otra parte, infructuosa entre el preso catalán y el poeta ciego.

escena 7 t.lit. 2/t.esc. 4

La diferencia más importante en esta escena reside, otra vez, en el espacio, dándose el caso repetitivo durante el montaje de un juego de espacios escénicos que resaltan y dan más importancia a algunos personajes, tal es el caso de todas las escenas en que aparecen D. de Gádex y la turba modernista (aspecto éste del que nos ocuparemos más adelante), del mismo modo hay una divergencia entre las entradas y salidas de don Filiberto y don Latino, pensamos que está en función de ofrecer una mayor libertad a las "payasadas" de los poetas modernistas.

escena 8 t.lit. 5/t.esc. 6

El cambio de escenografía que provoca la adición de una situación dramática más es, quizá, interesante por dos motivos: porque se da una visión poética de don Paco, el ministro, en contraposición al "repelente" Dieguito o al propio don Paco del texto literario de Valle y porque es uno de los casos de continuidad entre escenas, del que nos ocuparemos en la escenografía.

escena 9 t.lit. 1/t.esc. 3

La supresión de grandes escenas masificadoras (oficinas, redacciones de periódicos y cafés bohemios) en el montaje hace que haya una dispersión de personajes en esta escena, la mayoría se hallan fuera del escenario, hecho que no sucede en el texto literario.

escena 10 t.lit. 4/t.esc. 5

Comienza la segunda parte del espectáculo. Además de la continuidad por la música con respecto a la primera mitad de la obra, se ofrece una introducción que sirve para situarnos en la calle, en Madrid, y con unos personajes concretos.

escena 11 t.lit. 2/t.esc. 2

escena 12 t.lit. 5/t.esc. 6

La adición de la situación se debe al cambio de escenografía (en este caso el traslado del cadáver de Max y la salida de la vecina).

escena 13 t.lit. 6/t.esc. 6

escena 14 t.lit. 2/t.esc. 6

Es el salto más llamativo en cuanto a situaciones escénicas. Es la escena del cementerio entre los sepultureros y Rubén-Bradomín de la que nos hemos ocupado ampliamente en páginas anteriores, aunque recordando un poco, se debe a la estructuración diferente del texto, entradas y salidas distintas y referencias contextuales de la figura de Bradomín.

escena 15 t.lit. 2/t.esc. 3

Se debe, exclusivamente, a la entrada de Enriqueta la Pisa-Bien en el montaje, mientras este hecho no se da en el texto literario.

Resumiendo este primer apartado de conclusiones, podemos afirmar que se dan muy pocas variaciones entre las situaciones dramáticas del texto escénico y las del texto literario. La variante más espectacular corresponde a la escena 14, referida al marqués de Bradomín, y las únicas diferencias se deben a los cambios de escenografía —que pueden ser por continuidad o incluso añadiendo una nueva acción a la obra, caso del cambio de la escena 3 a 4— y a la adjudicación de diversos espacios a determinados personajes —modernistas, D. de Gadex, Claudinita, etc...— cosa que repercute en su “personalidad” así como en el establecimiento de un paralelismo escenográfico.

B. La configuración de personajes.

Si hemos dicho que las situaciones dramáticas no cambiaban con respecto a la obra literaria, *Luces de bohemia*, podemos afirmar que la configuración de personajes por lo que respecta a su tratamiento sí varía, debido principalmente al tratamiento del espacio.

El personaje de Max Estrella adquiere una importancia aún mayor en el montaje del C.D.N., reforzado por el hecho de su aparición casi constante en todo el espectáculo, incluso una vez muerto, su presencia se hace patente a través del ataúd que está en el escenario. Sin embargo, nos parece mucho más interesante la potenciación de las personalidades de algunos personajes a través de la utilización de un determinado espacio. Podemos destacar dos grupos, principalmente.

1º) El tratamiento similar de espacios y de situaciones en dos personajes: Serafín el Bonito y Dieguito. Ambos tienen el mismo oficio, si bien en campos y con ocupaciones diferentes, son funcionarios. Ambos tienen el mismo espacio escénico en tres fases: primer tercio del escenario (cuando están solos), un espacio intermedio (en el que siempre están situados los modernistas) y un espacio abierto totalmente en cuanto a escenografía se refiere y que corresponde a la escena inmediatamente posterior. En cierto modo podemos hablar de paralelismos en el tratamiento de los personajes, y también podemos hablar de su potenciación, porque en un caso —también podríamos añadir el de don Filiberto, el periodista— se ha suprimido en el montaje la aparición de más gentes de este oficio, de manera que casi podemos hablar de la

creación de un personaje referencial: el funcionario, mostrando en su escala social, baja y policial-represora (Serafín) y alta (Dieguito).

2º) Participación mayor de personajes en escena. Es el caso de los modernistas y Dorio Gadex, (si bien podemos incluir en éste la primera intervención de Claudineta en el montaje).

Este incremento de participación consiste en la adjudicación de un espacio secundario que es mencionado en la acotación, en escenas en que la presencia del grupo modernista es importante en la acción. Sucede en todas las ocasiones en que se precisa y, por tanto, se da un paralelismo en la utilización de los espacios, llevándose a escena hasta una triple configuración de espacios.

Mención aparte merece el caso de la entrada de un personaje, el capitán Pitito, que es el único personaje que tiene un espacio vertical (de hecho, su entrada se hace a contraluz y detrás del muro de fondo) ofreciéndose una visión totalmente guignolesca, no sólo por el uso de la escenografía, sino también por los movimientos que el actor hace para encarnar este personaje, produciéndonos una sensación de irrealidad de ahí, como dice Zamora Vicente, "el poder comparar constantemente a los héroes del esperpento con el gesticular guiñolesco de las marionetas", afirmación válida para algunos de los personajes propuestos por el C.D.N..

EL ESPACIO ESCENICO

Anteriormente hemos definido —siguiendo a P. Pavis— el espacio escénico como el espacio perceptible en escena por el que evolucionan actores y acciones. Indudablemente el estudio del espacio escénico nos lleva a una cuestión importante: la relación espacio de la representación-espacio de los espectadores.

Es sabido que la utilización del espacio de la representación ha sufrido notables variaciones en los últimos cincuenta años, si bien podemos hallar muchas innovaciones importantes a finales del siglo XIX y a principios del XX; de este modo, hemos asistido a dos hechos principales que repercutirán en la relación espectáculo-receptor: 1) La salida del teatro a la calle, empezando por la literatura teatral concreta (caso de *Marie la Misérable* de Michel de Ghelderode, concebida para ser representada delante de una iglesia) hasta llegar a los lugares públicos de uso cotidiano, incluso el lugar de trabajo (Els Comediants, Bread and Puppet, Living Theatre, Comuna de Aubevilliers, Peter Brook o, por ejemplo, la representación de *Rebel Delirium* de Iago Pericot en el metro de Barcelona). 2) La búsqueda de una nueva relación entre el espectador y el actor, mediante una definición nueva del espacio teatral, debido, sobre todo, a la concepción del espacio teatral como un "espacio vacío", totalmente maleable y susceptible de adoptar todas las formas posibles y en cualquier lugar. Así, encontramos, por ejemplo, la limitación de la acción al proscenio (algunas obras de Jean Vilar), ruptura de la relación frontal (*La Dama de las Camelias* de Meyerhold), la "violación" del espacio tradicional (*Alias Serrallonga* de Els Joglars o *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* de Marlowe-Brecht), la invención de una estructura suelta

y adaptable (Teatre Lliure de Barcelona), la ampliación de la acción dramática a toda la sala o el environment (teorías de Antonin Artaud, por ejemplo, *L'Apoteòsic sarau de gala de Tòtil i Tocat de l'Ala* de Els Comediants), hasta llegar, incluso, a la construcción de un nuevo edificio (el Festpielhaus de Bayreuth, el proyecto futurista no realizado de un teatro metálico, el edificio constructivista de Meyerhold, o el Teatro Total de Gropius-Piscator).

Estas modificaciones en la relación espacio escénico-espacio del espectador traen consigo la posibilidad de distintos tipos de percepción si partimos de la consideración del espacio de la representación como "punto focal" y del espacio de los espectadores como "punto de vista"²⁹.

Centrándonos en el montaje del C.D.N. de *Luces de bohemia*, podemos definirlo como un espectáculo de espacio frontal, ya que no se produce ninguna acción ni irrupción en el espacio de los espectadores, en el sentido de que hay un punto focal único pero un punto de vista múltiple³⁰, ya que el espacio de los espectadores está elevado³¹ y esto hace que su visión sea siempre —o en muchos de los casos— dominante, frente al espacio a la italiana, que deja al espectador del patio de butacas en un nivel inferior con respecto al escenario.

De igual modo, podemos decir que el espacio escénico ocupa la totalidad del escenario, siendo sus elementos escenográficos los siguientes:

- espacio escénico ocupando la totalidad del escenario.
- está limitado a ambos lados por una especie de pared que ocupa todo el lateral de la escenografía (ver fig. 2), pudiendo observarse una unificación de los espacios interiores —buhardilla, ministerios, redacción, café Colón, etc.— y exteriores —calle, cementerio—.
- serie de "rejillas" móviles que servirán para delimitar las dos partes del espectáculo (escenográficamente hablando), así como los distintos espacios, correspondientes tanto a los espacios interiores como a personajes concretos (caso, por ejemplo, de los modernistas).
- ciclorama, en nuestra opinión con una finalidad en cierto modo distanciadora, ya que es utilizado como elemento escénico en ocasiones muy concretas y modificado principalmente por la iluminación.
- elementos de utillería mínimos, básicamente muebles, mesas, sillas, ataúd, etc...

-
- (29) ABELLAN, J.: *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre contemporani*. Ed. 62/Institut del Teatre de Barcelona, Barcelona 1983, págs. 35-38.
- (30) "Punt de vista múltiple vol dir que cada espectador té sempre una visió global de l'espai de la representació. Aquesta relació fa que no hi hagi cap perspectiva privilegiada, o, inversament, que totes siguin privilegiades: cadascú té un camp visual diferent, però tothom pot veure el conjunt de detalls de la representació. Una visió per a cada espectador, de la qual cosa l'espectador és —i això és important— conscient" ABELLAN: op. cit. pág. 36.
- (31) — Pensemos que *Luces de bohemia* se representó en el Auditorium de Palma de Mallorca, teatro con características de teatro a la italiana pero con una disposición elevada del patio de butacas.

—suelo compuesto de pequeños cuadrados con reflejos entre metálicos y de espejo; no pensamos, sin embargo, que deba entenderse exactamente como elemento deformante o distorsionador.

Estos elementos escenográficos son usados y combinados de forma distinta en las dos partes del espectáculo, dando lugar a una diferenciación espacial entre ambas, diferenciación caracterizada por una profusión de espacios —creados principalmente por las rejillas móviles— en la primera parte y una fijación del espacio en la segunda.

Primera parte (escenas 1 a 9): la combinatoria escenográfica.

Como hemos apuntado anteriormente, esta primera parte del espectáculo se caracteriza por una utilización constante de elementos creadores de espacio, de tal modo que se da toda una serie de posibilidades combinatorias que abarcan la ampliación, el paralelismo y acumulación de espacios y los cambios de escenografía como acción, si tuviéramos que usar un concepto concreto, ésta sería el de multiplicidad de niveles espaciales.

A) La ampliación de espacios (escenas 1 a 4).

Por ampliación de espacios entendemos un proceso que, en este caso, abarcaría las cuatro primeras escenas del montaje de *Luces de bohemia* y que consistiría en una transformación, una acumulación de los distintos espacios de cada una de las escenas, hasta llegar a la utilización del espacio escénico total. Explicaremos este aspecto acumulativo siguiendo el desarrollo lineal del montaje del C.D.N. en su aspecto exclusivamente espacial.

El espectáculo comienza al levantarse un doble telón, formado por el telón de boca y una de las rejillas móviles situada en la embocadura del escenario, este hecho se repetirá también en la segunda parte del espectáculo, pudiendo ser considerado

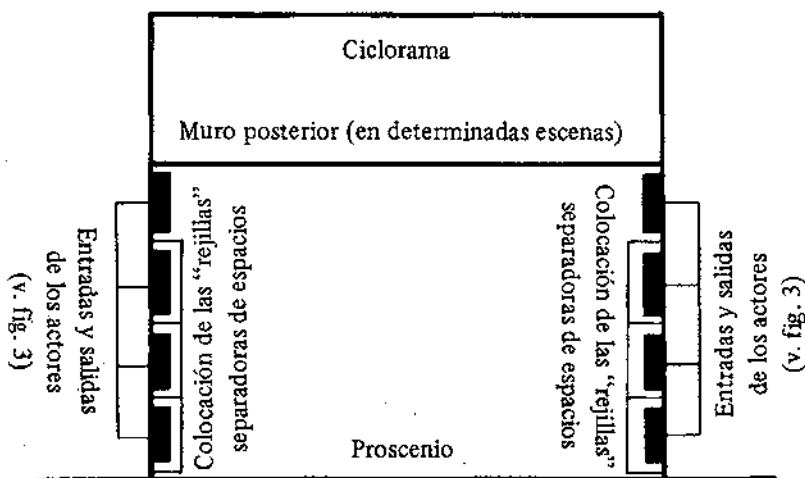


Fig. 2 Esquema del espacio escénico general.
Elementos de la escenografía.

como una especie de efecto distanciador de la obra con respecto al público. Nos encontramos ya en la buhardilla de Max Estrella. Sin embargo, en esta primera escena constatamos la presencia de dos espacios separados por una rejilla: uno que ocupa, aproximadamente, el primer tercio de la escena y otro posterior al primero. Es decir, hay dos niveles de espacio correspondiendo el primero a Max-Mme. Collet y el segundo a Claudinita y, en parte, a don Latino, si bien hemos de decir que la intercambiabilidad de espacios es constante a lo largo de la obra.

La siguiente escena, cueva de Zaratustra, construye su espacio a partir del anterior, levantando la rejilla separadora de la misma y usando sus espacios como espacio interior propio, del mismo modo que la escena primera, se crea un segundo nivel espacial con otra rejilla que nos delimita el espacio exterior, la calle, en donde observamos, entre otras cosas, la detención del preso catalán.

Esta escena nos ofrece un rasgo que caracterizará el espectáculo, los cambios de escenografía en mitad de una acción, en este caso en el parlamento de Don Gay:

Saint James Squart: ¿No caen ustedes? El Asilo de la Reina Elisabeth. Muy decente... (pág. 21).

se baja el telón de fondo, negro, y la siguiente rejilla que configura el espacio de la siguiente escena: la taberna de Pica-Lagartos cuyo espacio absorbe el anterior.

De un modo similar al cambio de escenografía de la escena 3 se produce el paso de la tercera escena a la cuarta, a la voz de:

¡Mueran los maricas de la acción ciudadana! ¡Abajo los ladrones! (pág. 39).

el chico de la taberna se adelanta y "pide" la rejilla de la embocadura, poniéndola el mismo al tiempo que el público puede asistir al cambio de escenografía por parte de los actores. Este cambio de escenografía supone la ruptura de la dualidad dentro-fuera que existe en el texto literario de Valle-Inclán, ya que en el montaje asistimos a la construcción de las barricadas, a la dispersión de los revoltosos al oír el toque de corneta, cosa que en el texto literario está señalado en las acotaciones, tanto implícitas como explícitas, no en una situación/acción dramática concreta. Estamos, pues, ante la primera muestra de intercalación de acciones, de cambio de escenografía como acción.

También nos encontramos ante el espacio de la escena cuarta, que transcurre en el interior de la taberna/exterior y que utiliza por primera vez el espacio escénico total, aunque volvemos a encontrar el esquema desarrollado en escenas anteriores ya que también se da un doble nivel, con la particularidad de que en este caso el espacio ya no es horizontal, sino vertical: es el espacio del capitán Pitito, el espacio del guignol, de la marioneta, cosa que se hace patente tanto por las características de su entrada y salida como por su gestualidad, pero también por su espacio.

Así pues, vemos cómo en este primer grupo de escenas se da la utilización de un doble nivel espacial (que, en cierto modo, correspondería a un espacio próximo y otro exterior) que se va acumulando a lo largo de todas las escenas hasta llegar al uso de un espacio escénico total, pero este doble nivel escénico no es cerrado sino que permite establecer distintas configuraciones en la acción.

B) El paralelismo en la utilización de espacios (escenas 5-6, 7 y 8). La escena 9.

Si las características de las cuatro primeras escenas eran la acumulación y el doble nivel espacial, en las escenas siguientes encontramos dos aspectos que van muy unidos: el paralelismo en la utilización del espacio y el triple nivel del mismo.

En estas escenas asistimos a la ampliación y reducción de espacios, así como a una mayor complicación formal. Las tres tienen un argumento común, el proceso de la detención y posterior liberación de Max, si bien éste no es un motivo para un idéntico tratamiento de la escenografía. Pensamos que quizá se pueda establecer una semejanza en los personajes ya que hemos observado unos elementos constantes en las escenas:

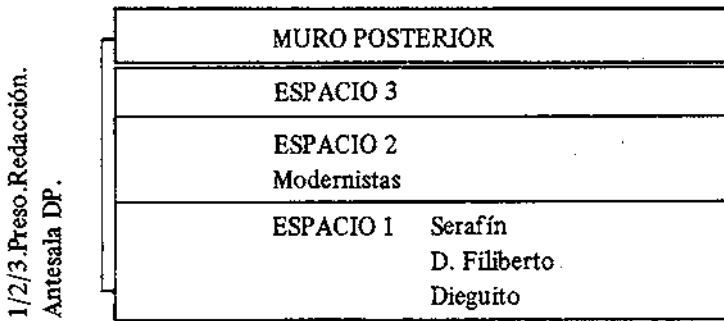
- aparición de un personaje individual al que, en cierta manera, se da importancia —cronológicamente: Serafín el Bonito, Don Filiberto y Dieguito—, incluso dos de ellos pueden ser considerados como personajes referenciales y unidos bajo un epígrafe: el funcionario, si bien uno de ellos, Serafín el Bonito, representa al poder policial y represor, mientras el otro, Dieguito, es el funcionario burocrático, el empleadillo adulator.
- aparición en escena de un personaje colectivo, la turba modernista, potenciado, en nuestra opinión, con respecto al texto literario y resaltado aún más por la dirección del montaje.
- desarrollo de una acción dramática final (en el primer caso ocupa toda una escena, mientras que en los dos restantes tan sólo el final de la misma).

Estos elementos comunes determinan la utilización de tres espacios distintos: un espacio totalmente hermético formalmente (ya que se relaciona con el segundo espacio bien por referencias textuales o por réplicas concretas) que corresponde a los personajes individuales; un segundo espacio que ocupan los modernistas y que es simultáneo al anterior y, finalmente, el espacio escénico total, surgido de la asimilación de los anteriores y que corresponde a la etapa final de la acción. Las tres escenas son, pues, idénticas, como puede observarse en este esquema:

Escena 5-6	Escena 7	Escena 8
<u>Preso</u>	<u>Redacción</u>	<u>Antesala de don Paco</u>
<u>Modernistas</u>	<u>Modernistas</u>	<u>Modernistas</u>
Serafín el Bonito	Don Filiberto	Dieguito

En la última escena asistimos a otro cambio de escenografía con acción, en este caso pasamos de la antesala del Ministerio al café Colón a través del baile de don Paco que supone principalmente tres cambios: la potenciación del pasado del personaje, de su vida anterior bohemia frente al tratamiento de burócrata apático del texto de Valle-Inclán, el comienzo de la fijación escenográfica que enlazará con la segunda parte del espectáculo y, por último, la continuidad de escenas a través de la música que abarcará las escenas 8 y 9 de la primera parte y la 1 de la segunda parte, es decir, la escena 10.

El espacio escénico en la primera parte
del espectáculo (fig. 3)



El paralelismo en la utilización de espacios (escenas 5 a 8)

Segunda parte (escenas 10 a 15): la continuidad en la escenografía.

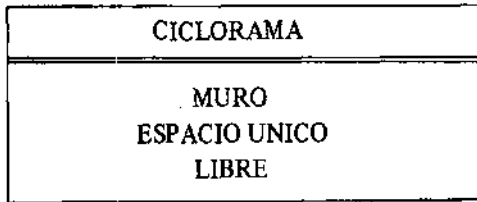
Si cualquier tipo de división digamos "radical" es peligrosa, la de un espectáculo teatral puede serlo aún más. Es evidente que no se puede dar una separación radical dentro de un mismo montaje, de este modo, vemos cómo la segunda parte de *Luces de bohemia* no se halla desligada de la primera, sino que tiene una serie de elementos formales comunes con ésta. En primer lugar tienen un comienzo idéntico con utilización de un doble telón (del que nos hemos ocupado anteriormente), pero también ambas partes se hallan cohesionadas por una continuidad en la música y en el espacio, elementos que aparecen ya en el cambio de escenografía "dirigido" por Don Paco entre las escenas 8 y 9.

Así pues, una de las características definitorias de esta segunda parte del montaje del C.D.N. es la continuidad, término que lleva emparejado el de linealidad en el espacio escénico.

Ya en la primera acción de esta parte (escena 10) encontramos una reminiscencia del nivel múltiple de espacios, si bien rápidamente desaparece para dar paso a un espacio único libre, que será la tónica general de las escenas restantes.



ESPACIOS DE LA ESCENA 10
(Prostitutas)



ESPACIO DE LAS RESTANTES ESCENAS

y que es matizado por la utilización del ciclorama (empleado en casi todas las escenas y, sobre todo, en la número 12 —madre del niño muerto— y 14/15 —cementerio y taberna/cementerio— de las que nos hemos ocupado en apartados anteriores) que, en ciertos momentos, tiene una función distanciadora con respecto a la acción.

Lo más destacable en esta segunda parte es la unificación de lugar que se da en varias escenas, concretamente entre las escenas 10-11 y 14-15, con respecto al texto literario y que tiene repercusiones de matiz principalmente textual (modificaciones del texto escénico o en las situaciones dramáticas y en la configuración de los personajes) que ya han sido esbozadas anteriormente.

Sirva como resumen del espacio escénico de *Luces de bohemia* el siguiente esquema:

Fig. 4

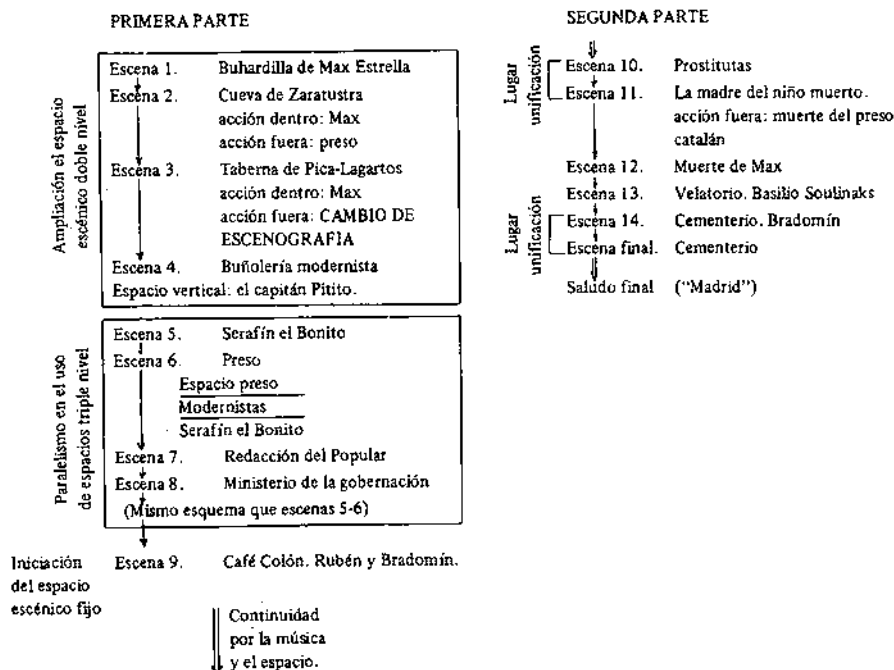
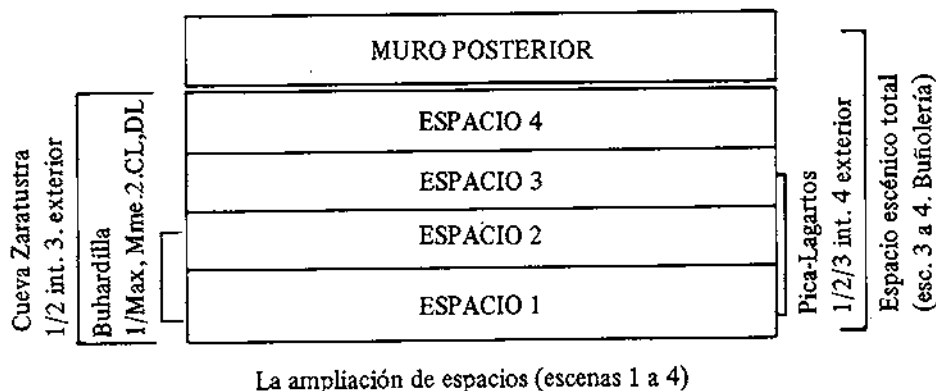


Fig. 5

Luces de Bohemia, C.D.N.
División espacial



SALUDO FINAL

No quisiéramos acabar estas líneas sin mencionar un elemento del espectáculo que normalmente suele pasar desapercibido por el público y que las compañías (léase algunas compañías) descuidan con cierta frecuencia: el saludo final. Es indudable que la forma de saludar al público, la ordenación espacial del saludo proporciona mucha información acerca de la jerarquía de una determinada compañía (compárese la forma de saludar de un grupo más o menos de creación colectiva o más modesto con una compañía con nombre propio).

En este caso concreto queremos destacar el hecho del saludo final como una continuación o, al menos, como relación con la obra. Así pues, la elección del chotis "Madrid" es significativa del mismo modo no es gratuita la música circense final en el montaje de *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* dirigida también por Lluís Pasqual.

BLANCANIEVES,
UNA VERSIÓ INÈDITA DEL TIPUS AT# 310

Josep A. Grimalt Gomila
(Universitat de les Illes Balears)



Vaig tenir la primera notícia de la rondalla que present aquí a través de la senyora Carmen Ortiz Ramos, que me'n va parlar, ara fa uns dos anys, quan era alumna meva a la Facultat de Lletres de Mallorca. Només en recordava la fórmula que la bruixa pronuncia perquè l'heroïna li estengui la cabellera des de dalt de la torre i així poder-la fer servir d'escala, i poca cosa més. Amb aquest element, ja en vaig tenir prou per a relacionar-la amb la de Mossèn Antoni M. Alcover que, amb el títol de *Sa coeta de Na Marieta*, ve inclosa en el tom X de l'edició dita definitiva del seu conegut *Aplec de rondalles mallorquines d'En Jordi d'Es Racó*¹. Almenys provisionalment, calia considerar-la adscrita al tipus 310 de l'índex d'Aarne i Thompson².

La senyora Ortiz, de nina, havia sentit contar la rondalla al seu pare. Ell era, doncs, el qui me'n podia facilitar més informació. Essent poc factible tenir-hi una entrevista personal, acordàrem que ens n'enviaria una versió escrita d'ell mateix. Així ho va fer i avui la publicam literalment.

Sé que el procediment és discutible i som conscient de les limitacions que la versió Ortiz té com a testimoni d'una tradició oral; però el material rondallístic super-

(1) Editorial Moll, Ciutat de Mallorca, 1936-1972, en 24 toms, repetidament reimpressos.

(2) Antti AARNE i Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale*. La indicació ATH, seguida d'un nombre, remet al tipus corresponent d'aquest índex, ben familiar als especialistes en la matèria. El lector interessat en l'ordenació de les rondalles per tipus i en la descomposició en motius pot llegir el meu article titulat *La catalogació de les rondalles de Mossèn Alcover com a introducció a l'ur estudi*, publicat a la revista "Randa", nº 7 (Cuadern, Barcelona, 1978).

vivent és tan escàs entre nosaltres que l'hem de recollir i aprofitar tot, no en podem deixar perdre gens. Els investigadors tenen en compte les dades rondallístiques extremes de documents literaris i no refusen, com a objecte d'estudi, les versions escrites de les rondalles, fins i tot quan han estat sotmeses a un intens tractament literari (cas dels *Contes* de Charles Perrault, alguns dels quals foren versificats per l'autor mateix), i ja no dic les versions més o manco elaborades dels folkloristes "pre-científics", entre ells els germans Grimm.

Ara no és el moment de tractar de les limitacions que presenten les versions taquigràfiques (o quasi) i les gravacions sonores de rondalles, material, aquest darrer, considerat avui com el més fidel o autèntic a què pot arribar l'investigador, i per tant l'ideal. Apuntaré només que, ni una versió taquigràfica ni una gravació no equivalen mai a la rondalla pròpiament dita, com una representació teatral recollida en pel·lícula no equival a la mateixa representació presenciada en viu. A part les alteracions derivades de la naturalesa del *medium*, hem de comptar que inevitablement se'n perd el caràcter de cerimònia, de vivència singular, que l'audició d'una rondalla té quan un narrador ens la conta per a nosaltres en tant que escoltadors. Dic en tant que escoltadors perquè ja no és la mateixa relació la que s'estableix entre el narrador ordinari i l'oient ordinari, que contem i escoltem la rondalla perseguint com a únic objectiu el que deriva de la funció primària d'aquella, i la que s'estableix entre el narrador-informador i l'investigador, al qual se facilita la rondalla com a document ³.

Totes les raons anteriors m'han decidit a no rebutjar el text del senyor Ortiz, sinó al contrari, a publicar-lo.

El nom complet de l'informador és Antonio Ortiz i Juan. Nat a Oriola (Alacant) l'any 1906. Enguany compleix, doncs, 79 anys. Posseeix estudis superiors (és enginyer de mines) i resideix a Madrid. Va remetre el text de la rondalla a la seva filla, acompanyat d'una carta, algun punt de la qual hauré de comentar perquè constitueix una autocrítica i a més proporciona informació sobre la font immediata d'on ell va treure el relat. La carta du la data del 14 de febrer de l'any 1984.

L'informador assegura que no va veure mai escrita la rondalla, però no pot recordar bé qui la hi va contar. Creu probable que fossin dues germanes seves, Concha i Carmen, que la podrien haver apresca, diu, quan estaven internes al Col·legi de Jesús i Maria d'Oriola, durant la segona desena del nostre segle. Precisa que les alumnes del col·legi eren d'Alacant, Múrcia, Albacete i qualcuna de Granada. No se fia gaire de la seva memòria i declara que, en redactar el text, omple els buits que no recorda de l'original. (No oblidem que també procedeixen així els qui contem rondalles oralment).

A la vista d'aquests antecedents, no és fàcil situar la versió. Els rondallistes

-
- (3) Així com la lingüística distingeix entre llenguatge primari i metallenguatge, podem fer una distinció anàloga entre rondalla (la que el narrador conta als oients, simplement) i metarondalla (la que l'informador proporciona a l'investigador). La distinció no és merament teòrica. És possible que la vulgarització del *video* en permeti l'aplicació a la recollida de rondalles. Encara no he tengut ocasió de veure'n cap mostra i molt menys de valorar-ne els resultats. Pot aportar dades útils, sens dubte, especialment d'ordre cinèsic, però crec que li són aplicables les mateixes reserves que faig a les gravacions sonores.

que, de prop o d'enfora, segueixen l'escola finlandesa, solen operar, implícitament o explícita, amb la noció d'àrea. La delimitació de les àrees sovint se fa d'una manera apriorística i prenent per base uns criteris no rondallístics. Un d'aquests (i no el més arbitrari) és el lingüístic. Caldria, doncs, relacionar la nostra rondalla amb altres versions en llengua castellana. Això em serà impossible ara perquè la col·lecció més important de rondalles en castellà, la d'Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles* ⁴, no inclou cap versió del tipus 310. Les que inclou amb els núms. 122 a 125, que són les que podrien d'alguna manera relacionar-se amb la versió Ortiz, pertanyen al cicle que podem anomenar de "La filla del diable", que comprèn els tipus ATh 313 i 314, els quals tenen de comú amb ATH 310 el motiu de la fuga màgica, amb les seves dues manifestacions: D671 *Transformation flight* i D672 *Obstacle flight* ⁵. L'índex de rondalles espanyoles de Boggs ⁶ no registra el tipus 310. La versió Ortiz, en la mesura en què posseeix valor com a document folklòric, vindria a omplir aquesta llacuna notable.

A continuació transcriu el text del senyor Ortiz literalment. Tan sols m'he permès qualque retoc en la puntuació.

Érase una vez una ancianita que vivía en una casita en el campo con una nietecita que se llamaba Blancanieves. La llamaban así porque decían que era un nombre que le iba muy bien a su belleza. Si tuvo alguna vez otro nombre, nadie nunca lo supo. Era preciosa y tenía una hermosa y larga cabellera. Sus cabellos eran muy brillantes, la mitad eran de plata y la otra mitad eran de oro. Eran muy pobres y se mantenían de los productos de unas tierras que cultivaban. Eran muy felices a la vez que desgraciadas; pero todos las envidiaban por la bondad de la abuelita y la hermosura de la niña; sobre todo su cabellera.

Entre los riscos y picachos de una montaña próxima, se levantaba un viejo y amurallado castillo, en el que habitaba una bruja muy fea, con una larga y ganchuda nariz y cubierta de largas y ralas greñas que le caían por ambos costados de su encorvado cuerpo. Dormía por el día y salía por las noches para hacer sus fechorías. Tenía una escoba muy larga que, sólo por las noches, cabalgando sobre ella, le permitía volar por los aires y hacer largos recorridos.

Cierta vez, que demoró su regreso, la sorprendió la luz del día. Ya la escoba no le servía para seguir volando, y hubo de recorrer a pie el resto de su camino para llegar al castillo. Al pasar ante la casita, vio a Blancanie-

-
- (4) C.S.I.C., Madrid, 1946-47. En 3 toms, el primer dels quals conté els textos dels contes, i els altres dos les notes i la bibliografia corresponents a cadascun.
- (5) Aquests i altres motius que s'aniran citant remetent al *Motif-Index of Folk-Literature*. Indiana University Press, Bloomington, 1966. 6 toms. És una reimpressió de l'obra publicada per Rosenkilde and Bagger, a Copenhague, 1955-58. Per a més informació sobre aquest índex, el lector es pot remetre al meu article citat a la nota 2.
- (6) Ralph S. BOOGS, *Index of Spanish Folktales*. FFC nº 90. Helsinki, 1930.

ves y a su abuelita afanadas en sus trabajos, y quedó prendada de la hermosura de la niña. Recriminó a la anciana por someterla a aquellas rudas e impropias labores, y le propuso que la dejara ir con ella a su castillo, en donde la convertiría en una gran dama. La proporcionaría los vestidos más bonitos del mundo; las alhajas más ricas y las piedras más preciosas de la tierra; disfrutaría de los más exquisitos manjares y de toda clase de comodidades, y le enseñaría cuánto debe saber y conocer la dueña y señora del castillo. En compensación ofreció a la anciana tantas monedas de oro, que ya podría vivir sin hacer trabajo alguno en el resto de sus días, pero con la condición de no volver a ver nunca a Blancanieves.

La abuela, indignada, no lo aceptó y la bruja se fue lanzando improperios y amenazas contra la anciana, que se quedó llorando y muy asustada, abrazada fuertemente a su nietecita, que temblaba de miedo.

Mientras tanto los vecinos de los alrededores le pedían, a la abuelita, la mano de Blancanieves para alguno de sus hijos; pero siempre eran rechazados ante la idea de entregarla a alguno de aquellos rústicos campesinos. Prefería tenerla consigo toda la vida.

Cierta noche de invierno, se desató una fuerte tormenta con mucho viento y grandes truenos y relámpagos. De pronto, una chispa eléctrica cayó sobre la casita, que quedó destruida, muriendo la abuelita entre los escombros, y salvándose Blancanieves milagrosamente, que ante aquel desastre y aterida de frío, lloraba desconsoladamente.

De pronto apareció la bruja y tocando el suelo con su varita mágica provocó un remolino de viento que, levantando una gran polvareda, dejó aquel sitio totalmente asolado, como si nunca hubiera existido nada en el lugar, y cogiendo a Blancanieves la montó a la fuerza en su escoba y la llevó volando a su castillo. La colocó junto a una chimenea encendida que mantenía caliente la habitación; le quitó las viejas ropas mojadas, la secó y con unas mantas calientes la metió en una blanda y cómoda cama, le dio una sopa calentita y una pócima, diciéndole que era un jarabe para reponerse y descansar, la arropó cuidadosamente y se quedó profundamente dormida.

Cuando Blancanieves despertó, no se acordaba de nada de lo sucedido, ni de su vida anterior, y la bruja la bañó, la vistió con preciosos vestidos, la peinó cuidadosamente y contando, uno por uno, sus cabellos descubrió que la mitad eran de plata y la otra mitad de oro, anotando cuidadosamente su número, porque era lo que más codiciaba. Todos los días, cuando regresaba de sus nocturnas correrías, se apeaba de su escoba al pie de las murallas del castillo y llamaba con grandes voces:

*Blancanieves, Blancanieves,
tiende tus cabellos
y subiré por ellos!*

Blancanieves extendía sus largos cabellos, descolgándolos por el hueco

de su ventanal, y la bruja trepaba regocijándose por aquella brillante y ondulada cabellera, y enseguida la peinaba y contaba meticulosamente los cabellos para comprobar que no había perdido ninguno.

Cierto día, mientras la bruja dormía, pasó junto al castillo un joven príncipe montado en un brioso caballo blanco, escoltado por un numeroso grupo de caballeros de su reino. Blancanieves se asomó a su ventanal para averiguar de lo que se trataba, y en ese instante el príncipe, que observaba los viejos y enormes murallones, la vio tan hermosa y resplandeciente encuadrada en la ventana, que sufrió una gran impresión y quedó locamente enamorado de ella. El cortejo siguió su camino pues iban cumpliendo una misión especial ordenada por la reina.

Cuando la bruja despertó y fue a despedirse de Blancanieves, la encontró muy triste y preocupada, porque también a ella el príncipe le había impresionado. Blancanieves explicó a la bruja que se encontraba muy sola y aburrida. "Mañana", le dijo la bruja, "te traeré un perrito, para que te haga compañía, y un gatito y un corderito, para que te distraigas con ellos".

Con tales promesas, Blancanieves, más animada y contenta, pronto se quedó dormida profundamente y la despertaron las voces de la bruja:

Blancanieves, Blancanieves,
tiende tus cabellos
y subiré por ellos!

Cumpliendo lo prometido, la bruja le traía un precioso gatito de fina y suave pelambrera; un perrito juguetero y saltarín, adornado con lacitos azules y verdes, y un corderito blanco con un lacito rojo y dos cascabelitos para que se divirtiera y dejara de estar tan triste.

El príncipe, cuando llegó a su palacio, le contó a su madre su visión de Blancanieves, de la que estaba tan enamorado y era tan hermosa que quería casarse con ella. Mandaron vigilar sigilosamente el castillo y así vinieron a conocer la historia de Blancanieves y de su bondad y buenas cualidades y los movimientos de la bruja que la tenía prisionera.

Una noche de clara luna llegó el príncipe al pie de las murallas y llamó, como lo hacía la bruja: "Blancanieves, Blancanieves, soy el príncipe del caballo blanco, tiende tus cabellos y déjame subir por ellos!".

Blancanieves se asomó a su ventanal y le dijo que no le dejaría subir porque no sabía sus intenciones. "Pues entonces dame siquiera un cabello de oro para llevárselo a la reina, que sabe que te amo y se alegrará". —No que la bruja me matará. —Dile que te lo ha quitado el gatito". Al fin Blancanieves se arrancó un cabello de oro y se lo dio al príncipe, que feliz y loco de alegría se marchó a su reino.

Cuando la bruja llegó al amanecer, llamó como siempre: "Blancanieves, Blancanieves, tiende tus cabellos y subiré por ellos!". Y cuando subió, la peinó y contó sus cabellos, notó que le faltaba uno de oro. "¿Qué has hecho del cabello de oro que te falta? ¿A quién se lo has dado? Te mataré!

—No se lo he dado a nadie; mientras jugaba con él, me lo ha quitado el gatito. —Mataremos el gatito!”. La bruja mató al gatito con mucha pena de Blancanieves.

Otra noche se presentó de nuevo el príncipe, montando un brioso corcel de pelo negro y brillante, y llamó: “Blancanieves, Blancanieves, tiende tus cabellos y déjame subir por ellos!”. Blancanieves acabó dándole otro cabello de oro, achacando su pérdida entre las lanas del corderito, que la bruja lo mató. En una tercera noche, Blancanieves le dio al príncipe otro cabello de oro, inculpando de su pérdida al perrito saltarín y juguétón, y la bruja también lo mató. Ya Blancanieves se había quedado de nuevo completamente sola y, esta vez, aterrorizada.

Una cuarta noche apareció el príncipe sobre un fuerte y estilizado caballo de color azul, con largas crines y abundante cola, que tenía además muy larga galopada. Era maravilloso! “Blancanieves, dame un cabello de plata. —No, que la bruja me matará!. —Entonces vente conmigo. Tengo un caballo que corre como el viento, tanto, que la bruja nunca nos alcanzará, y una varita mágica que lo impedirá”. Blancanieves tendió sus cabellos; el príncipe trepó por ellos, provisto de una larga cuerda que ató al ventanal; cogió a Blancanieves en un fuerte abrazo y descendieron por la cuerda hasta llegar a su caballo que, apenas los sintió en su grupa, partió disparado como una flecha, con su más larga galopada.

Cuando llegó la bruja, al amanecer, llamó como siempre: “Blancanieves, Blancanieves, tiende tus cabellos y subiré por ellos!”. Nadie le contestó. La bruja llamaba y llamaba, pero por nadie era oída. Mientras tanto se hizo de día y entonces, muy furiosa y enrabada, trepó por los peñascos agarrándose con las uñas. Cuando al fin consiguió entrar en el castillo no encontró a Blancanieves por ninguna parte, y al ver la cuerda colgando del ventanal, gritaba: “Blancanieves se ha fugado con el príncipe, pero los cogeré y los mataré”. Repetía y repetía sus gritos, mientras buscaba sus botas de a media legua y se las ponía para salir en su persecución dando zancadas de media legua.

Blancanieves cabalgaba cogida a la cintura del príncipe, pero con la cabeza vuelta hacia atrás de tanto miedo que tenía a la bruja. Al cabo de unas horas, la vio venir a lo lejos, con aquellas zancadas tan largas, que asustada gritaba al príncipe: “Corre, corre! que nos alcanza la bruja. —Verás como no nos alcanza”, y, azuzando a su veloz caballo, sacó su varita mágica, la blandió en el aire y apareció un anchuroso río detrás de ellos. La bruja, dando vueltas y revueltas, volvió a aparecer otra vez en la lejanía. “Príncipe, que ahí viene la bruja, nos alcanzará”. Pero con su varita mágica hizo aparecer un inmenso bosque y, cuando la bruja daba sus zancadas entre los árboles lo incendió y así pereció para siempre achicharrándose entre ellos.

La pareja de enamorados siguió cabalgando tranquilamente y, a medida que se acercaban al Palacio Real, encontraban grandes muchedumbres de gentes del reino que los aclamaban con cariño y entusiasmo. A la entrada del

gran edificio, los esperaba la reina y todos los palaciegos, que los recibieron con gran júbilo y alegría. La reina quedó prendada de la belleza y dulzura de Blancanieves y la colmó de grandes abrazos, camino de las habitaciones que le tenía preparadas.

Blancanieves y el príncipe se casaron al día siguiente en la capilla del Palacio Real. La boda se celebró entre grandes fiestas y ceremonias, dentro y fuera del gran edificio para que participara todo su pueblo. Vivieron muchos años y fueron felices y muy queridos y respetados por todos sus súbditos. Y colorín, colorado, este cuento ha terminado.

A través de l'anàlisi següent de la rondalla, intentaré destriar-hi els elements que ofereixen prou garanties per a ésser considerats material rondallístic autèntic, és a dir, procedents de la tradició oral, i els que tenen altra procedència, sia externa, sia la mateixa incapacitat (confessada, com he dit) de l'informador per a reproduir-la tal com la hi contaren, limitació que l'ha obligat a suplir les deficiències de la pròpia memòria amb improvisacions. No hem d'excloure, però, de tot la possibilitat que, dels elements considerats no genuïns, n'hi pugui haver que sien obra de narradors més o menys pròxims al darrer de l'itinerari que ha conduït la rondalla fins a nosaltres.

El tipus rondallístic. No hi ha dificultats a l'hora d'adscriure aquesta versió a un tipus rondallístic. Com vaig intuir des d'un principi, li correspon el nº 310 de l'índex Aarne-Thompson (v. nota 2). No n'és, però, una versió gaire "perfecta", qualsevol sia la descripció que fem del model canònic del tipus. L'índex Aarne-Thompson el descriu segons una versió única, i potser no la més general, la dels germans Grimm, titulada *Rapunzel* (nº. 12 de *Kinder-und Hausmärchen*), la qual no s'avé gaire amb les versions romàniques, sobretot a l'episodi final, que en els Grimm pren unes característiques molt singulars.

La descripció més completa que he trobat del tipus, elaborada a partir de 19 versions franceses, és la de Paul Delarue ⁷. Com que és molt complexa, perquè té en compte variacions en detalls molt secundaris, com és habitual en el seu catàleg, en proposaré una de més senzilla, que té especialment en compte les versions de l'àrea de llengua catalana.

ELEMENTS DEL TIPUS

I. L'heroïna promesa a l'adversari

A: Una dona embarassada té ganes de menjar dels fruits que hi ha dins el jardí d'un gegant (bruixa). A1.1: hi va ella mateixa a prendre'n. A1.2: hi envia el seu home a cercar-ne. A2: A la tercera vegada, el gegant sorprèn l'intrús.

(7) Paul DELARUE, *Le conte populaire français*. Tome I. Editions Erasmé, París, 1957. Comprèn els tipus que van del 300 al 366. Els altres dos toms d'aquest catàleg publicats fins al dia tenen per coautora Marie-Louise Tenèze i són editats de les Editions G.P. Maisonneuve et Larose, a París, 1964 i 1976.

B: La mare de l'heroïna provoca les ires del gegant d'una altra manera.

C: Per veure-se'n lliure, el pare (mare) de l'heroïna promet que la lliurarà a l'adversari (generalment quan arribarà a certa edat).

II. L'heroïna en poder de l'adversari

A: Un cop el gegant (bruixa) té en poder seu l'heroïna, la tanca dins una torre sense sortida (o dins un altre edifici, de vegades no especificat).

B: El gegant periòdicament puja a la torre enfilant-se pels cabells de l'heroïna, a manera d'escala, que ella ha deixat caure des de dalt. B1: atenent a una petició expressada a través d'una fórmula en vers.

C: L'adversari compta els cabells a l'heroïna per comprovar que no n'ha perdut cap.

D: Un príncep veu l'heroïna. S'enamoren.

E: El príncep obté tres cabells de l'heroïna. E1: perquè enfilant-s'hi (a imitació del gegant) els hi arranca. E2: perquè l'heroïna els hi dona.

F: L'adversari entra en sospites. F1: perquè comptant els cabells s'adona que no hi són tots. F2: perquè algun personatge denuncia els contactes dels enamorats.

III. La fuga

A: L'heroïna i el príncep fugen. L'adversari els persegueix. Per alliberar-se'n, l'heroïna deixa caure en terra successivament uns objectes màgics (generalment tres) que se transformen en altres tants obstacles, el darrer dels quals els n'allibera definitivament.

B: Lliures de l'adversari, arriben al palau i se casen. (A moltes versions del tipus, l'episodi III se complica perquè l'adversari aconsegueix causar un dany a l'heroïna —enlletgir-la, transformar-la totalment o parcialment en animal— (Cf. G263), dany que després se repara a través d'un procediment més o menys llarg. Paul Delarue, a les notes al tipus 310 del seu catàleg citat, assenyala que hi veu una possible contaminació del tipus 402. En tot cas, se tractaria d'una contaminació molt estesa. Presenten aquesta ampliació, la rondalla *N'Elionoreta*, del tom X de *l'Aplec de N'Alcover*, i els núms. 34, 160 i 172 del rondallari de N'Amades⁸).

De la llista d'elements anterior, la rondalla *Blancanieves* tal com la conta el senyor Ortiz, conté els següents: II. A, B, C, D, E, E2, F, F1. III. A, B. (Més endavant tractaré de l'absència de l'episodi I, que ve substituït per un altre, a penes sense acció, que descriu la situació inicial de l'heroïna, el seu atribut personal més notable, els cabells la meitat d'or i la meitat de plata, i n'esmenta el nom, *Blancanieves*, que després situaré).

Més o menys explícits, hi podem identificar els motius següents del *Motif-Index* de Stith Thompson:

G242.1, D1254.1, R41.2, T381, F848.1, D1521.1, D672, D915.1, D941.1 i L162. (Vegeu la llista de motius al final del present article).

(8) Joan AMADES, *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Ed. Selecta, Barcelona, 1950. (En curs de reedició en dos volums, el primer dels quals aparegué el 1982).

Sobre el nom de *Blancanieves*. Aquest nom (i el corresponent català, *Blancaneus*) avui és reconegut com el de l'heroïna d'un altre conte, de gran difusió dins la literatura infantil, relacionat amb el tipus rondallístic ATh 709. A les notes de la seva rondalla *La Tarongineta*, que és una versió del tipus esmentat, Joan Amades diu: "Aquesta rondalla és coneguda arreu d'Europa i modernament ha estat popularitzada pel cinema amb el nom de *Blancaneus*, apel·latiu estranger a la nostra llengua. La versió popularitzada és la recollida i publicada pels germans Grimm a la primera del segle passat i que ha passat al corpus rondallístic literari dels pobles de cultura moderna. A casa nostra és popularíssima en la tradició oral i en boca de persones analfabetes, que difícilment els pot haver arribat per via literària escrita. (...) És notable que, gairebé sempre, a la protagonista se la qualifica amb un apel·latiu graciós de sentit vegetal, *Tarongineta*, *Tarongeta*, *Magraneta*, *Julivertina* i també se l'anomena *Sang i Neu* nom que així mateix s'aplica a una altra protagonista de rondalla i que s'acosta a l'apel·latiu germànic popularitzat modernament" (*op. cit.*, notes al nº 7).

Aquesta altra protagonista de rondalla és la del nº 12 de N'Amades, titulada *La Sang-i-Neu*, pertanyent al tipus ATh 403A, amb la particularitat d'iniciar-se amb el motiu Z65.1 *Red as blood, white as snow. Often from blood on snow as a suggestion, a wish is made for a child (wife) with skin like snow and cheeks like blood, etc.*

En línies generals, les notes de N'Amades són aplicables a les rondalles de llengua castellana. Aurelio M. Espinosa inclou als seus *Cuentos* dues versions d'ATH 709: el nº. 115 (recollit a Villaluenga, Toledo) l'heroïna del qual ha nom Blanca Flor, sense que un motiu equivalent al Z65.1 el justifiqui; i el nº 116, *La madre envidiosa* (recollit a Jaraíz de la Vera, Cáceres), que no explicita el nom de l'heroïna. Així mateix, en relació a ATH 709, a la vista de les versions que en considera, Espinosa diu: "La versión pan-hispánica primitiva y fundamental contiene, por consiguiente, todos los elementos de la versión general de Europa con frecuencia notable, excepto el elemento A". Aquest element A és descrit així: "Se trata de una heroína, blanca como la nieve y roja como la sangre" (v. les notes als núms. 115 i 116 dels seus *Cuentos*). El recull de *Cuentos populares de Castilla*, d'Aurelio M. Espinosa, fill, sí que conté una rondalla amb el títol de *Blancanieves* (recollida a Medina del Campo, Valladolid, l'any 1936). Du el nº. 52. Conté ben clar el motiu Z65.1. El nº. 53 del mateix recull, *La mala madrastra* (recollit a Sepúlveda, Segovia) és també una versió clara d'ATH 709, però no conté el dit motiu ni explicita el nom de l'heroïna⁹.

Tot m'inclina a creure que el nom de *Blancanieves* aplicat a l'heroïna d'una versió del tipus 310 és un indicatiu de pertànyer, la dita versió, a una tradició oral autèntica. Si la literatura infantil havia d'influir sobre la tradició oral, hauria estat en el sentit de restringir el nom de *Blancanieves* a les versions del tipus 709 i excloure'l de les d'altres tipus. Un altre indicatiu d'autenticitat d'aquest element de la versió Ortiz és que el nom aparegui justament inserit a la fórmula "*Blancanieves, tiende tus cabellos...*", que, per esser versificada, ofereix una garantia de conservació.

(9) Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946. Col. Austral, nº. 645.

Per les distintes versions que he comparat, el tipus 709 i el 310 presenten afinitat en els noms de les protagonistes respectives, nom que pot presentar un contingut vegetal. Aquesta observació que fa N'Amades respecte del primer se pot fer també del 310. Vegem-ne exemples: "Rapunzel" ('repunxó', 'nap bord') al nº 12 dels Grimm; "Petrosinella" (de *petrosino*, 'julivert' en napolità) a *Il Pentamerone* de Giambattista Basile, giornata II, 1; "Prezzemolina" (de *prezzemolo*, 'julivert'), a Calvino 86¹⁰; "Persinette" (de *persil*, 'julivert'), a Delarue. Quan el nom se justifica explícitament, és per un desig relatiu a la concepció o a la gestació de l'heroïna de la rondalla.

Moltes versions del tipus ATh 310 comencen, efectivament, amb el desig que una dona embarassada té de menjar uns fruits que només se poden obtenir justament a l'hort propietat de l'adversari (gegant, bruixa): vegeu, a la llista d'elements, els de la sèrie A de l'episodi I. (Cf. el motiu H1212.4 *Quest assigned because of longings of pregnant woman*). Alhora, l'element inicial d'algunes versions del tipus ATh 709 és el desig que té una dona de concebre un fill amb determinades característiques. Podria ésser que fos aquest tret comú el que hagués facilitat que els episodis inicials d'un i d'altre tipus s'haguessin influït mútuament. Així s'explicaria que el nom de Blanca-nieves s'hagués pogut transferir del tipus 709 al 310, o qui sap si viceversa.

És una llàstima que la versió Ortiz no sia més explícita a l'hora de justificar la imposició del nom Blanca-nieves a la protagonista. Se limita a dir: "La llamaban así porque decían que le iba muy bien a su belleza". Tal limitació impedeix dur més enllà les conjectures¹¹.

Els versos. Un altre lligam manifest amb la tradició oral que presenta la versió Ortiz és la fórmula que usa la bruixa per demanar a l'heroïna que li estengui des de dalt de la torre els cabells perquè ella s'hi pugui enfil·lar, usant-los a manera d'escala:

*Blanca-nieves, Blanca-nieves,
tiende tus cabellos
y subiré por ellos!*¹².

-
- (10) Italo CALVINO, *Fiabe italiane*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1970. Settima edizione (1^a. 1956).
- (11) Donat l'objectiu principal del present treball (publicar un text de contingut rondallístic i comentar-lo), no crec indispensable insistir pus sobre el motiu de les gotes de sang damunt la neu i la seva relació amb el nom de l'heroïna d'algunes versions dels tipus 310 i 709. No serà de més, però, fer referència a l'estudi d'Emmanuel COSQUIN, *Le sang sur la neige*, "Revue des Traditions populaires", XXX, 1915. Pp. 113-129 9 160-173. L'autor hi esmenta el passatge de la novel·la de Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*, on unes gotes de sang caigudes damunt la neu evoquen al protagonista la cara de la bella Blancaflor. Aquest és, justament, el nom de l'heroïna del conte nº. 15 de la col·lecció d'Espinosa, que és una versió del tipus ATh 709.
- (12) He d'assenyalar, però, que la primera vegada que la senyora Carmen Ortiz, filla de l'informador, em va parlar de la rondalla, me'n va dir els versos d'aquesta manera: "*Blanca-nieves, tiende tus cabellos / y me subiré por ellos*". Estèticament, em satisfan més,

La fórmula se repeteix, com hem vist, literalment dins el mateix text. La versificació n'afavoreix també la conservació d'una versió a una altra. Efectivament, podem admetre que els fragments versificats que trobam a les rondalles tenguin avui una funció estètica, i que sia la primordial, però hi deuen exercir també una funció nemo-tècnica. Pierre Guiraud diu: "*Ainsi aux origines toute littérature pratiquement est en vers et il semble bien que le vers assume ici une fonction qui sera ultérieurement confiée à l'écriture: le vers assure la conservation de la forme; il la fixe et permet de la confier à la mémoire (...)* On ne s'étonnera donc pas de rencontrer des formes versifiées dans les genres les plus prosaïques: non seulement la fable, le conte, le roman mais encore l'histoire, et jusqu'aux traités de mathématiques ou d'architecture. Le vers a été le moyen de conférer à la parole une forme stable et transférable"¹³.

La rondalla, tal com ha arribat a nosaltres, és essencialment en prosa; però, hi podem trobar fragments versificats: solen ésser fórmules inicials o finals, fórmules màgiques, i també els monòlegs i diàlegs dels passatges més tensos i patètics, els dels moments culminants de l'acció, que prenen llavors un gran relleu. És notable que, quan una rondalla conté un element versificat, el fet s'observa en altres versions ben allunyades unes de les altres, en l'espai i en el temps, fins i tot contades en llengües distintes. És el cas dels versos que sol contenir el motiu F848.1 *Girl's long hair as ladder into tower*, propi del tipus ATh 310. Vegem-ne uns quants exemples, que podem cotejar amb el de la versió Ortiz:

A la rondalla *Sa coeta de Na Marieta* (tom X d'Alcover), la fórmula és:

(bis)	{	<p>–Marieta! ma nina! amolla'm sa coeta, i jo pujaria!</p>
-------	---	---

Quasi idèntica és la que apareix a *N'Elienoreta* (id., tom XX):

–Elienoreta, ma fia,
amolla'm un cabeiet,
i jo pujaria!

La d'Amades 34, *La Cara d'Estel*, és:

Cara d'Estel
color blau cel,
més dolça que la mel,
tira'm l'escaleta
per pujar al cel.

(13) A "Les fonctions secondaires du langage", del volum col·lectiu *Le langage*, publicat sota la direcció d'André Martinet. Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, París, 1968. Pp. 499-9.

A la versió *Persinette*, del catàleg francès de Delarue, la fórmula no és rimada, però tipogràficament hi ve representada separada del text, com altres moments del diàleg. Vol dir que és sentida com a versificada:

*Persinette, ma mie,
Donne-moi tes cheveux que je monte.*

A *Rapunzel*, nº. 12 dels Grimm, hi trobam:

*Rapunzel, Rapunzel!
lass mir dein Haar herunter.*

Al conte *La colomba* de la jornada II, 7, d'*Il Pentamerone* de Basile (segle XVII), la fórmula és massa breu i no permet la rima, però també se sent com a text que cal reproduir literalment: "Filadoro, cala i capelli!"¹⁴.

Pens que en trobaríem encara molts més exemples, però amb aquests ja n'hi ha prou per a il·lustrar la persistència de l'element dins la tradició.

Fins aquí he destacat els trets de la versió Ortiz que la vinculen a la tradició oral. Caldrà ara considerar-ne els que crec que l'en separen, començant pels relatius a l'estrat argumental.

Assenyalem, en primer lloc, la feblesa amb què hi apareix traçat el primer episodi, que comprèn des del principi fins al moment en què la bruixa s'empara de l'heroïna, equivalent a l'episodi I de la llista d'elements: *L'heroïna promesa a l'adversari*. L'àvia de l'heroïna (equivalent del pare o mare) rep una oferta de la bruixa a canvi de lliurar-li la néta, però la rebutja, perquè ho considera un tracte indigne. Vat ací una funció frustrada, des del moment que la situació no s'altera, sinó que tot queda com abans. Distint seria el cas si l'àvia, després de rebutjar l'oferta una vegada (i millor encara dues), l'hagués acceptada al tercer intent. Llavors ens trobaríem davant el motiu S221 *Child sold (promised) for money*, ben pròxim del S222 *Man promises (sells) child in order to save himself from danger or death*, característic de l'episodi I del tipus. Comparada amb altres versions d'ATH 310, la que avui consideram presenta una mena de buit en aquest punt. L'oferta de la bruixa, definitivament refusada, no es pot enllaçar amb cap altre element de la rondalla i el seu valor funcional és nul perquè no modifica l'estat de coses, com he dit. Podria servir per a caracteritzar psicològicament el personatge, si de cas; però això només en una narració realista, no en una rondalla meravellosa, com la present¹⁵. En tot cas, de poc ser-

(14) Giambattista BASILE, *Il Pentamerone*. Laterza, Bari, 1974. Cal tenir en compte que aquesta edició, única que he pogut consultar, no reproduceix el text original napolità de l'autor, sinó una versió adaptada a l'italià comú per Benedetto Croce.

(15) En fer aquestes afirmacions, partesc d'un determinat concepte de rondalla meravellosa. Sobre aquest punt, vegeu: Marie-Louise TENEZE, "Du conte merveilleux comme genre", estudi inclòs al volum col·lectiu *Approches de nos traditions orales*. G.P. Maisonneuve et Larose, París, 1970. I també Max LUTHI, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. A. Francke Verlag, Bern, 1978 (2ª.).

veix caracteritzar un personatge que ha de desaparèixer d'escena immediatament i quedar oblidat.

A l'episodi II, el relat pren consistència, sense arribar a igualar altres versions, com la de N'Alcover, *Sa coeta de Na Marieta*, una de les que realitza més perfectament aquest episodi entre les que conec. Entre els trets que allunyen la versió Ortiz del model ideal, hem d'assenyalar ara que el príncep recita la fórmula, a imitació de la bruixa, perquè l'heroïna li estengui els cabells; però ella s'hi nega "porque no sabía sus intenciones". D'aquesta manera se trenca una llei ben rigorosa vigent dins l'univers de la rondalla meravellosa¹⁶: la fórmula sempre produeix l'efecte corresponent, i si no el produeix és perquè no s'ha acomplit alguna condició exigida, com podria esser la de no pronunciar-la com cal. Aquí la fórmula fracassa per una causa psicològica. Ja he dit que les motivacions psicològiques i les morals són estranyes a la rondalla meravellosa. L'heroïna, en canvi, permet, sense oposar-hi reserves, que el príncep s'enfilí per la cabellera cap a dalt del castell quan ja no cal i sense necessitat de recitar-li la fórmula. Vat ací un altre factor anti-rondallístic, perquè dins l'univers de la rondalla, quan hi ha un procediment especial per a obtenir un resultat, no és possible arribar-hi per una altra via.

A la seqüència corresponent a l'episodi III, hi trobam una manifestació del motiu de la fuga amb obstacles: l'heroïna i el príncep fugen de la bruixa, que els encalça. Se'n defensen interposant obstacles entre ells i l'adversari: primer un riu i després un bosc, que s'incendia. La forma més general de presentació del motiu ve descrita al *Motif-Index* de Thompson: D672 *Obstacle flight. Fugitives throw objects behind them which magically become obstacles in pursuer's path*. Els obstacles, doncs, sorgeixen d'objectes que els fugitius deixen caure. Els objectes solen procedir de la residència mateixa de l'adversari, d'on s'ha escapat l'heroïna, la qual ha tingut la precaució de retirar-los. Són variants d'escassa relevància, la naturalesa dels objectes i l'ordre en què apareixen els obstacles, quasi sempre en nombre de tres, el darrer dels quals és, òbviament, el definitivament eficaç per a detenir l'adversari.

A la versió present, els obstacles no brollen d'un objecte llençat, sinó que són produïts per mitjà d'una vareta màgica. La vareta ja ha sortit abans com a objecte màgic usat per la bruixa. Sobre això voldria observar que la vareta màgica usada pel príncep per a fer sorgir els obstacles no s'ha d'equiparar a la que empra la bruixa per a fer desaparèixer la casa on vivien l'heroïna i l'àvia. A les rondalles meravelloses, quan un objecte màgic és usat per un personatge ordinari, és a dir, que no té poders sobrenaturals *per se*, la virtut d'obrar prodigis és inherent a l'objecte mateix. Si l'usa un personatge amb poders màgics propis (fada, bruixa), l'objecte és un simple atribut d'aquell. La distinció, sempre de cara a la lògica imperant dins l'univers de la rondalla meravellosa —cal insistir-hi—, té conseqüències: en el primer cas, l'objecte pot passar de mans d'un personatge a les d'altre (per donació, compra-venda, permuta o per un

(16) Quan parl de l'univers de la rondalla meravellosa, l'entenc com un "univers de discurs". Sobre aquesta noció, en lingüística, v. l'estudi d'E. COSERIU, "Determinación y entorno", a *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Gredos, Madrid, 1967 (2^a).

altre procediment no tan "legal": violència, engany, robatori) i conservarà la virtut el tengui qui el tengui. En el segon cas, és inseparable del personatge que el posseeix. Servesquen d'exemples respectius, la llàntia d'Al·ladí (ATH 561) i la vareta màgica de la fada protectora de la Ventafocs (ATH 510A) ¹⁷. L'heroi de les versions del primer tipus queda desvalgut quan li han pres la llàntia o objecte equivalent; i això és decisiu per a l'acció de la rondalla. La fada de la Ventafocs se pot servir d'una vareta màgica per a produir la carrossa, els vestits i altres aditaments que permetran a l'heroïna fer un bon paper al ball reial; però la presència de la vareta no se sent indispensable; i no apareix a moltes versions. Generalment solen esser les més elaborades o literàries, les que presenten la vareta; a les recollides directament de la tradició oral no influïda per la literatura, els dons de la fada arriben a l'heroïna per altres conductes: per exemple, tancants dins un fruit (nou, ametla i avellana) que l'heroïna ha rebut de la fada i trenca a l'hora de partir cap al ball.

Si a més d'això tenim en compte que és més propi de la rondalla que cada objecte màgic tengui una virtut específica, és molt raonable atribuir la presència de la vareta màgica en aquesta seqüència a un expedient de l'informador per a suplir uns elements oblidats (els objectes màgics que havien de llençar els fugitius).

També és anòmal que no sorgeixin tres obstacles successius, sinó només dos, el segon dels quals és el resultat de fusionar-ne dos: primer sorgeix un bosc i després s'incendia. El nombre 3, tan característic de la rondalla, queda així difuminat. També suposa una desviació del model general que sia el príncep el qui se serveix d'un poder màgic quan aquest paper correspon a l'heroïna.

Menció especial hem de fer del motiu D1521.1 *Seven-league boots*, propi del tipus ATH 328; no resulta, però, gens anòmal aquí, almenys des d'un punt de vista funcional; potser un poc més estadísticament. A l'episodi de la fuga amb encaç, l'adversari pot comptar amb l'ajuda d'un element màgic que li permet de córrer a gran velocitat i arribar prop dels fugitius. Tal element sol esser un cavall extraordinari.

El motiu G242.1 *Witch flies through air on broomstick* tampoc no té valor funcional i és un simple atribut de l'adversari, com ja he dit que ho considerava de la vareta màgica de la bruixa. Si se presenta la bruixa volant damunt una granera, crec que ho podem atribuir a influència de la literatura infantil o de les creences generals sobre les bruixes. Per més que s'adverteix explícitament que la granera només permet a la bruixa volar de nit, no deixa de perjudicar el relat perquè és incongruent amb les dificultats de la bruixa per a tenir accés al castell quan ja no disposa dels cabells de l'heroïna.

Un element superflu, que podem considerar pura adherència, és la vigilància que, des del palau del príncep, s'exerceix sobre l'heroïna i la vida que mena dins el castell de la bruixa. Un element de naturalesa realista, que alhora no resulta gaire versemblant: no s'explica que una vigilància purament exterior (no és pensable d'al-

(17) L'heroïna del tipus ATH 510A, un dels tipus més estesos i coneguts, rep, segons els llocs i les llengües, noms diversos: Cinderella, Cendrillon, Cenerentola, Cenicienta. A l'*Aplec d'Alcover* du el nom de N'Estel d'Or.

tra manera) pugui proporcionar dades sobre "la historia de Blancanieves", la qual com ens han advertit, va perdre la memòria respecte de la seva existència anterior el dia que va caure en poder de la bruixa.

La resta de les peculiaritats de la versió Ortiz ja se situa a l'estrat que, *grosso modo*, podem anomenar estilístic.

Crida l'atenció, en primer lloc, l'excés de diminutius, tret que, tot sol o combinat amb algun altre, fa que el conte caigui alguna vegada en la carrincloneria. Recordem només el fragment en què se descriuen els tres animals de companyia que la bruixa proporciona a l'heroïna. El narrador n'és conscient, ja que hi observa "demasiada cursilería". Tenguem present, però, que ell mateix qualifica el seu escrit de "cuento de niñas", amb molt probable procedència d'un internat femení regentat per monges. Certa literatura infantil, que ha perdurat fins a època recent, ostentava un estil consemblant, fent contrast amb les rondalles autèntiques, preses de la tradició oral, que presenten unes característiques, no sols distintes, sinó oposades.

Per acabar, notem un detall no rondallístic que m'ha sorprès: el casament dels herois se celebra "en la capilla del Palacio Real", i també una badada del narrador: la bruixa, quan no troba l'heroïna dins el castell, perquè ha fugit amb el príncep, pensa: "Blancanieves se ha fugado con el príncipe", quan fins que és a prop dels fugitius no havia tingut noció de l'existència d'aquell subjecte.

INDEX DE MOTIUS CITATS

B. ANIMALS

B184.1.6 Flight on magic horse.

C. TABU

C331 Tabu: looking back.

D. MAGIC

D671 Transformation flight. Fugitives transform themselves in order to escape detection by the pursuer.

D672 Obstacle flight. Fugitives throw objects behind them which magically become obstacles in pursuer's path.

D915.1 River produced by magic.

D941.1 Forest produced by magic.

D1254.1 Magic wand.

D1521.1 Seven-league boots.

F. MARVELS

F848.1 Girl's long hair as ladder into tower.

G. OGRES

G204 Girl in service of witch.

G242.1 Witch flies through air on broomstick.

G263 Witch injures, enchants or transforms.

H. TESTS

H1212.4 Quest assigned because of longings of pregnant woman.

L. REVERSAL OF FORTUNE

L162 Lowly heroine marries prince (king).

R. CAPTIVES AND FUGITIVES

R41.2 Captivity in tower.

S. UNNATURAL CRUELTY

S221 Child (promised) for money.

S222 Man promises (sells) child in order to save himself from danger or death.

T. SEX

T381 Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation). Usually kept in a tower.

**ORGANIZACIÓN SEMIÓTICA TEXTUAL
EN TIMONEDA (P., 22), BOCCACCIO (D., X-8) Y
PEDRO ALFONSO (D.C., II)**

**José Romera Castillo
(U.N.E.D., Madrid)**



El relato de *los dos amigos* es un cuento de una vieja y larga tradición literaria. Conocido ya por los griegos y los latinos pasó a tener un gran cultivo entre los árabes. El *motivo* aparece con diversas ramificaciones folklóricas: el amigo que se ofrece a morir por otro; el que lo sustituye como asesino; y el que le cede su prometida a otro (la prueba de amistad que se expone en nuestros relatos). El tema —tratado en la famosa y utilizada colección de cuentos del XIV, *Gesta Romanorum*, y que Boccaccio dio carta de naturaleza literaria— ha sido rastreado y estudiado excelentemente por Juan Bautista Avallé-Arce en nuestra literatura desde que Pedro Alfonso, en su *Disciplina clericalis*, lo introdujese en España¹. A él remito. Baste indicar, por poner unos botones de muestra, que el cuento de *los dos amigos* aparece en *El Conde Lucanor* (Exemplo XLVIII); en las obras de Cervantes: la *Galatea* (Timbrio y Silerio), *La Gitanilla* (Andrés y Clemente) y el *Quijote*, I, en el “Curioso impertinente” (Anselmo y Lotario), siendo reelaborado, entre otros, por Zorrilla en *Dos hombres generosos*.

El *Ejemplo de un amigo íntegro* (*Exemplum II: De integro amico*), de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso², fue seguido por Giovanni Boccaccio en la *novella ottava* de la *giornata decima* de *Il Decameron*³, de la que, a su vez, Joan Timoneda

-
- (1) J.B. Avallé-Arce: “El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 153-211.
 - (2) Seguiremos la edición de María Jesús Lacarra (Introducción y notas) y Esperanza Ducay (Traducción) de Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, Zaragoza, Guara, 1980 (*Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses*), pp. 47-49 para el cuento traducido y pp. 111-13 para el texto original en latín. Opto por la versión castellana para alivio de lectores. Vid. la nota 7 de la p. 101.
 - (3) Citaremos por la edición de Carlo Salinari, *Il Decameron*, Roma-Bari, Laterza, 1979, 7ª ed^o (*Universale Laterza*, 27), vol. II, 723-40. Salinari, al establecer la fuente de este relato de Boccaccio, afirma: “La fonte diretta di questa novella sembra essere la *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso; ma il suo tema centrale era popolarissimo nella letteratura sia d’Occidente che d’Oriente” (nota 9, 724).

se servirá en la patraña 22 que cierra *El Patrañuelo* ⁴, como ha destacado la crítica al estudiar las fuentes de este relato ⁵.

Por ello nos proponemos en este trabajo analizar, de un lado, comparativamente los tres eslabones de esta cadena literaria para ver sus coincidencias y diferencias; y de otro, siguiendo el método semiótico de la crítica semiótica ⁶, nos centraremos en un aspecto de la *morfosintáctica textual*, esto es, de la organización o arquitectura interna de estos *signos* literarios. Nuestra labor consistirá en ir desmenuzando cada una de las partes o *secuencias* (S, en adelante) que articulan los relatos objeto de nuestro estudio para llegar a unas conclusiones finales.

S₁: Inicio de la amistad

Timoneda comienza su relato de la manera siguiente:

"Habitaba en la ciudad de Roma un procónsul llamado Sergio, el cual, teniendo un hijo que se decía Urbino, determinó de enviarle a estudiar al estudio de Bolonia. Hecho su preparatorio, cual a su estado convenía, envióle con cartas favorables encomendado a Guillermo, rico mercadante boloñense, muy grande amigo suyo, para que le favoreciese y mirase por él, como si fuese su hijo propio. Recibido Urbino Romano por Guillermo, aposentóle en su casa con aquel

-
- (4) Utilizaré mi edición de *El Patrañuelo*, Madrid, Cátedra, 1978 (*Letras Hispánicas*, 94), 243-50. La segunda edición corregida y muy ampliada en notas aparecerá próximamente.
 - (5) El anónimo anotador de la edición de *El Patrañuelo* que pasó a manos de Salvá estableció la relación de esta patraña con el ejemplo de Pedro Alfonso (Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, II, 186). La imitación de Boccaccio por Timoneda fue estudiada por Caroline B. Bourliand, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature", *Revue Hispanique*, XII, 1905, 154-55. Para más datos remito a mi libro, *En torno a "El Patrañuelo"*, Madrid, UNED, 1983, 97-8.
 - (6) Un modelo de análisis completo, desde este punto de vista crítico, se puede encontrar en mi libro, *El comentario semiótico de textos*, Madrid, SGEL, 1980, 2ª ed^o. Desde esta misma óptica me he ocupado de diversas patrañas en otros trabajos: "Cómo comentar un texto en prosa: la estructura de un relato. Análisis de la patraña segunda", en el vol. col., *Comentario de textos literarios*, Madrid, UNED, 1980, 67-83; "Un tema boccaccio (*D*, X-10) en Lope de Vega y Joan Timoneda", en mis *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, UNED, 1981, 9-27; "La Patraña décima de Timoneda y el cuento III, 7 del *Calila* (Análisis semiótico)" y "Organización semiótica textual en Timoneda (P. 15) y Boccaccio (*D*. II-9)", ambos en mi libro, *En torno a "El Patrañuelo"*, cit. en nota anterior, 9-26 y 27-49 respectivamente; "Organización semiótica textual en Joan Timoneda (P. 3) y Masuccio Salernitano (N.I.)", en *Estudios Románicos dedicados al prof. Andrés Soría Ortega*, Granada, Departamento de Filología Románica - Universidad de Granada, 1985, t. II, pp. 449-460; y "El tema de la *Cantiga* 78 y sus secuelas en la traducción catalana de un cuento francés y en Timoneda (P. 17)", en *Actas del Congreso Internacional La Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X (1252-1284)*, Murcia, Universidad-Academia Alfonso X, en prensa.

acatamiento cual a su honra pertenecía, y por respecto de cuyo hijo era, le puso en compañía de su hijo Federico, en una rica y espaciosa estancia.

Pues como estos dos mancebos, Urbino y Federico, se amasen en extremo grado, que el uno no sabía vivir sin el otro, y fuesen de una misma complexión y estatura, y se semejasen tanto que algunos los tuviesen por hermanos, determinó Guillermo de un mismo paño ricamente vestirlos, y desta manera fueron diversos años al estudio, penetrando mucho en letras”.

En Boccaccio la estructura profunda del relato será la misma, aunque en la superficie afloren algunas variantes. El italiano, siempre más preciso que el valenciano, sitúa la acción en unas coordenadas temporales comprendidas entre los años 43 al 30 a.C.; los nombres de los personajes serán distintos; así como el lugar donde se manda a estudiar al hijo del romano es Atenas (en lugar de Bolonia); apareciendo además el maestro de ambos jóvenes, Aristippo (que vivió en el s. V a.C. y fue fundador de la escuela filosófica de Cirene). He aquí cómo inicia Filomena su *novella*:

“Nel tempo adunque che Ottavian Cesare, non ancora chiamato Augusto, ma nell’ufficio chiamato triumvirato lo ’mperio di Roma reggeva, fu in Roma un gentile uomo chiamato Publico Quinzio Fulvo, il quale, avendo un suo figliuolo, Tito Quinzio Fulvo nominato, di maraviglioso ingegno, ad imprendere filosofia il mandò ad Atene, e quantunque più poté, il raccomandò ad un nobile uomo della terra chiamato Cremete, il quale era antichissimo suo amico. Dal quale Tito nelle proprie case di lui fu allogato in compagnia d’un suo figliuolo nominato Gisippo; e sotto la dottrina d’un filosofo chiamato Aristippo, e Tito e Gisippo furon parimente da Cremete posti ad imprendere. E venendo i due giovani usando insieme, tanto si trovarono i costumi loro esser conformi, che una fratellanza ed un’amizizia si grande ne nacque tra loro, che mai poi da altro caso che da morte non fu separata; e niun di loro aveva né ben né riposo se non tanto quanto erano insieme. Essi avevano cominciati gli studi, e parimente ciascuno d’altissimo ingegno dotato saliva alla gloriosa altezza della filosofia con pari passo e con maravigliosa laude; ed in cotal vita con grandissimo piacer de Cremete, che quasi l’un più che l’altro non avea per figliuolo, perseveraron ben tre anni” (p. 724).

Pedro Alfonso, por el contrario, va a simplificar y hacer un tanto diferente la trama inicial de su relato; no va a dar nombres concretos a los dos amigos y la acción la sitúa en Egipto y Bagdad, de esta forma:

“Se me contó de dos negociantes, uno de los cuales vivía en Egipto y otro en Bagdad y casi no se conocían, sino de oídas y, cuando era menester, hacían sus tratos por intermediarios. Y sucedió que el ne-

gociente que vivía en Bagdad fue a Egipto, llevado por sus negocios. El egipcio, habiendo tenido noticia de su llegada, salió a su encuentro y lo recibió, gozoso, en su casa. Le obsequió —como se hace entre amigos— durante ocho días, haciéndole gozar de músicas deleitosas que en su casa tenía”.

Este segmento narrativo primero, tan paralelo en los dos primeros textos, constituye el pilar básico sobre el que se construirá la arquitectura del relato. Una vez conseguida la amistad, cada uno de los dos amigos tendrá que dar prueba de la misma ante los hechos concretos que se les avecinan.

S₂: Prueba de amistad de “B” por “A”

Para analizar mejor esta secuencia la fragmentaremos en una serie de subapartados:

a) *Enfermedad amorosa del amigo “A”*

En la *patraña* la causa de la enfermedad amorosa de Urbino se relata así:

“Pues como ya fuesen de edad de quince años y se desmandasen algún tanto de los tráfigos y bullicios mundanos, Urbino se enamoró de una hija de un rico ciudadano, llamada la gentil Antonia, y siendo muy callado y vergonzoso, por no poder dar fin a su deseo ni descubrir su amoroso efecto, iba muy decaído, que no parecía ser el que solía. Federico congojado de su fatiga, por bien que le molestaba que le descubriese su pena, por jamás lo pudo acabar con él. En este comedio viniéronle a tratar casamiento a Guillermo de su hijo Federico con la gentil Antonia, del cual matrimonio fue contento él y su hijo Federico.

Pues como se aderezasen los desposorios, y a noticia de Urbino vi-niese, acrescentó su mal en tan excesivo grado que de la cama no se movía”.

En la *novella ottava* las variantes empiezan a aflorar. En primer lugar nos encontramos con la muerte de Cremete, el padre de Gisippo y, como consecuencia de ella, los amigos y parientes de éste lo inducen a que se case:

“Avvenne, dopo alquanti mesi, che gli amici di Gisippo ed i parenti furon con lui, ed insieme con Tito il confortarono a tór moglie, e trovarongli una giovane di maravigliosa bellezza e di nobilissimi parenti discesa e cittadina d’Atene, il cui nome era Sofronia, d’età forse di quindici anni. Ed appressandosi il termine delle future nozze, Gisippo pregò un dì Tito che con lui andasse a vederla, che veduta ancora non l’avea; e nella casa di lei venuti, ed essa sedendo in mezzo d’ammenduni, Tito, quasi consideratore della bellezza della sposa del suo amico, la cominciò attentissimamente a riguardare, ed ogni parte di lei smisuratamente piacendogli, mentre quelle seco somma-

mente lodava, si fortemente, senza alcun sembante mostrarne, di lei s'accese, quanto alcuno amante di donna s'accendesse già mai. Ma poi che adunque con lei stati furono, partitisi, a casa se ne tornarono" (p. 725).

A continuación Boccaccio nos presenta a Tito en su habitación, dialogando consigo mismo, debatiéndose entre la fidelidad amical y los deseos de amor por la bella Sofronia, para terminar del siguiente modo:

"E da questo ragionamento, facendo beffe di se medesimo tornando in sul contrario, e di questo in quello e di quello in questo, non solamente quel giorno e la notte seguente consumò, ma più altri, in tanto che, il cibo ed il sonno perduto, per debolezza fu costretto a giacere" (p. 726).

En el cuento de *Disciplina Clericalis* los hechos se presentan de un modo diferente:

"Pasados los ocho días enfermó el huésped y su amigo, muy preocupado, llamó para que le atendieran, a todos los médicos de Egipto. Pero los médicos, habiéndole tomado el pulso y habiendo estudiado la orina reiteradamente, no hallaron en él enfermedad alguna, y, puesto que así conocieron que no se trataba de enfermedad corporal, llegaron a la conclusión de que se trataba de mal de amores".

b) "A" descubre a "B" la causa de su mal

He aquí cómo Timoneda relata lo que sucedió después:

"Sabíendolo Federico vino a visitar, diciendo:

—Agora que más te habías de alegrar, amigo y hermano mío, de mí bien y gozar de mi alegría y descanso, te veo con mayor tristeza. ¿Qué es esto? ¿No me dirás de qué te sientes? ¿Qué tu fatiga y cuidado?.

A lo cual Urbino respondió con un grandísimo suspiro:

—Ay, Federico, deste mal fácilmente me podrías tú remediar si quisieses.

—¿Cómo si quiero? —dijo Federico—. Dime tú de qué manera, que aunque sepa sangrarme de la mejor vena de mi cuerpo, me sangraré por tu salud y vida.

Dijo Urbino:

—Tu tan amable ofrescimiento, hermano Federico, me da ánimo y osadía que te descubra mi grave enfermedad. Has de saber que estoy preso de amores de la agraciada y gentil Antonia, que hasta aquí lo he tenido siempre oculto en mi apasionado pecho, y agora por tu importunidad te lo he descubierto".

En el texto boccacciano la diferencia viene dada, sobre todo, por la forma de discurso. Frente al diálogo de los dos amigos y la escasa intervención del narrador en Timoneda, la *novella* plasma este fragmento desde la óptica del narrador y la de Tito, de este modo:

"Gisippo, il quale più di l'avea veduto di pensier pieno ed ora il vedeva infermo, se ne doleva forte, a con ogni arte e sollecitudine, mai da lui non partendosi, s'ingegnava di confortarlo, spesso e con istanza domandandolo della cagione de' suoi pensieri e della 'nfermità. Ma avendogli più volte Tito dato favole per risposta e Gisippo avendole conosciute, sentendosi pur Tito costringere, con pianti e con sospiri gli rispose in cotal guisa: —Gisippo, se agl'iddii fosse piaciuto, a me era assai più a grado la morte che il più vivere, pensando che la fortuna m'abbi condotto in parte che della mia virtù mi sia convenuto far pruova, e quella con grandissima vergogna di me truovi vinta; ma certo io n'aspetto tosto quel merito che mi si conviene, cioè la morte, la qual mi fia più cara che il vivere con rimembranza della mia viltà, la quale, perciò che a te né posso né debbo alcuna cosa celare, non senza gran rossor ti scoprirò. — E cominciatosi da capo, la cagione de' suoi pensieri e la battaglia di quegli, ed ultimamente di quali fosse la vittoria, e sé per l'amor di Sofronia perire gli discoperse, affermando che, conoscendo egli quanto questo gli si sconvnisse, per penitenza n'avea preso il voler morire, di che tosto credeva venire a capo" (pp. 726-727).

Pedro Alfonso ofrece la acción con más variantes, aunque se va acercando ya a la materia narrativa de los dos relatos anteriores:

"Conocido esto por el egipcio se presentó ante él y le preguntó si había en su casa alguna mujer a la que amara. A esto respondió el enfermo: "Muéstramelas a todas y si entre ellas la veo, te la indicaré". Habiendo oído esto le mostró cantoras y servidoras, de las que ninguna le gustó; le mostró, después, a todas sus hijas, a las que también, como a las otras, despreció y rechazó. Pero el señor tenía en su casa a cierta joven noble, a la que durante tiempo había educado para hacerla su esposa, y también se la mostró. El enfermo, en cuanto la vio, dijo: "Por ésta muero, en ella está mi vida" "

c) "B", por amistad, accede a que su prometida sea para "A"

En la *patraña*, Federico pide a Urbino el remedio para sus males; éste traza un plan maquiavélico y al fin Urbino y la gentil Antonia terminan en la cama:

"—Bien me place —dijo Federico— de saber de do depende tu fatiga y mal tan excesivo, y mucho más cierto me hubiera placido, si an-

tes que se tratara en casamiento me dieras parte dello para no dar palabra, como di a mi padre, de tomarla por mujer. Pero vengamos al remate y sepamos de qué manera, como arriba dijiste, está en mi mano el remedio para remediarte, y hágase luego.

—Desta —dijo Urbino—. Tú te has de desposar mañana, placiendo a Dios, como está concertado, y has de salir ataviado de las ropas que te ha hecho tu padre, desde nuestro aposiento; entregármelas has en mi poder, para que yo me vista dellas y tú pornaste en mi cama, y por serte tan semejante en forma y estatura y gesto, fácilmente podrá pasar el engaño, y venga en efecto que sea mi mujer la gentil Antonia.

Contento Federico, cuando vino la noche de los desposorios, se puso en la cama de Urbino, y Urbino se fue a desposar con la gentil Antonia. Y como la noche es encubridora de muchas faltas de naturaleza, todo hombre se pensaba que fuese Federico el desposado.

Desposados Urbino y la gentil Antonia, después de cena, por las suplicas que Urbino hizo, tuvieron por bien padre y madre de la desposada que durmiesen los dos juntos aquella noche”.

En el relato X-8 del *Decamerón* los hechos quedan más amplificadas al establecerse un diálogo largo entre los dos amigos, siendo Gisippo (paralelo al Federico de Timoneda) el que traza el plan para conseguir el objetivo. Veamos lo que sucede a través de la selección de fragmentos textuales:

“[Gisippo dijo]... Egli è il vero che Sofronia è mia sposa e che io l'amava molto e con gran festa le sue nozze aspettava; ma per ciò che tu, sì come molto più intendente di me, con più fervor disideri così cara cosa come ella è, vivi sicuro che non mia ma tua moglie verrà nella mia camera. E per ciò lascia il pensiero, caccia la malinconia, richiama la perduta sanità ed il conforto e l'allegrezza, e da questa ora innanzi lieto aspetta i meriti del tuo molto più degno amore che il mio non era. [Para añadir más adelante] Alla qual cosa forse così liberal non sarei, se così rade o con quella difficoltà le mogli si trovasser che si truovan gli amici; e per ciò, potendo io leggerissimamente altre moglie trovare ma non altro amico, io voglio innanzi —non vo' dir perder lei, ché non la perderò dandola a te, ma ad uno altro me la trasnuterò— di bene in meglio trasmutarla che perder te... Come che Tito di consentire a questo, che Sofronia sua moglie divenisse, si vergognasse, e per questo duro stesse ancora, tirandolo da una parte amore e d'altra i conforti di Gisippo sospignendolo, disse: —Ecco, Gisippo, io non so quale io mi dica che io faccia più, o il mio piacere o il tuo, facendo quello che tu pregando mi di' che tanto ti piace; e poi che la tua liberalità è tanta, che vince la mia debita vergogna, ed io il farò... disse Gisippo: —Tito... Come tu sai, dopo lungo trattato de' miei parenti e di que' di Sofronia, essa è di-

venuta mia sposa; e per ciò se io andassi ora a dire che io per moglie non la volessi, grandissimo scandalo ne nascerebbe... E per ciò mi pare, dove tu sii contento, che io con quello che cominciato ho séguiti avanti, e si come mia la mi meni a casa e faccia le nozze; e tu poi occultamente, si come noi saprem fare, con lei si come con tua moglie ti giacerai; poi a luogo ed a tempo manifesteremo il fatto, il quale se lor piacerà, bene starà; se non piacerà, sarà pur fatto, e non potendo indietro tornare, converrà per forza che sien contenti" (pp. 728-730).

Preparado el plan y una vez repuesto el don juan de turno de su mal de amores, llega la consumación de los hechos:

"... fatta la festa grande, come fu la notte venuta, lasciâr le donne la nuova sposa nel letto del suo marito ed andâr via. Era la camera di Tito a quella di Gisippo congiunta, e dell'una si poteva nell'altra andare; per che, essendo Gisippo nella sua camera ed ogni lume avendo spento, a Tito tacitamente andatosene, gli disse che con la sua donna s'andasse a coricare. Tito, udendo questo, vinto da vergogna, si volle pentere, e recusava l'andata; ma Gisippo, che con intero animo, come con le parole, al suo piacere era pronto, dopo lunga tencione vel pur mandò; il quale come nel letto giunse, presa la giovane, quasi come sollazzando, chetamente la domandò se sua moglie esser voleva. Ella, credendo lui esser Gisippo, rispose del sì; onde egli un bello e ricco anello le mise in dito, dicendo: —Ed io voglio esser tuo marito. —E quinci consumato il matrimonio, lungo ed amoroso piacer prese di lei, senza che ella o altri mai s'accorgesse che altri che Gisippo giacesse con lei" (p. 730).

Pedro Alfonso, por su parte, narrará los hechos muy suscintamente:

"Oído esto, el egipcio otorgó la noble joven al enfermo, con todo lo que él mismo debía recibir de ella, y aun le dio lo que le hubiera dado a la joven, si él hubiera tomado como esposa".

d) *Consecuencias de la situación*

El escritor valenciano continúa su narración del siguiente modo:

"Venida la mañana y levantado Urbino del costado de su querida Antonia, vista la presente, se fue a dar gracias a Federico de su contentamiento, al cual halló en la cama; y allí los dos determinaron de llamar a Guillermo para descubrirle lo que entre los dos había pasado. Pues como se lo dijese, aunque no hizo demostración ninguna, concibió en sí tanto enojo que apenas hubiera caído de su estado de ver

que su hijo había querido perder tan buena suerte, y por ser Antonia de tan ilustre parentela, presumía, como era de razón, que se habían de afrentar de semejante caso todos sus deudos. Pero disimulando cuanto pudo todas estas causas, sacando fuerzas de su tan prudentísima ancianidad, dijo lo siguiente:

—Hijos, bien siento y conozco cuanto sentir se debe que la verdadera amistad de vosotros ha sido parte de hacer semejante trastrueco y que estéis vosotros dello tan contentos, yo muy más que pagado, mas no satisfecha Antonia ni los padres della.

—Pues para eso —dijo Federico—, señor padre, le habemos llamado y dado parte desto, que en satisfacción de nosotros sea relator de lo dicho y desculpe nuestro yerro, si yerro le ha parecido.

Contento Guillermo, vino a notificar por extenso la presente maraña a los padres de Antonia, abonando mucho en extremo a Urbino, manifestando cómo era hijo de Sergio, procónsul romano, y que se tuviesen por muy honrados de tenelle por yerno. Los cuales, aunque lo tomaron muy cuesta arriba, viendo que había dormido con Antonia y que no se podía hacer más en ello, publicaron el contento con la lengua, celando mortalísimo rancor en su corazón contra Guillermo, presuponiendo que él había sido el trazador de todo lo contenido. Con esta respuesta, Guillermo, vista la presente, escribió sus cartas a Sergio romano, dándole noticia de lo que había pasado con su hijo, y que no dejase de venir, lo más presto que pudiese, para que fuesen celebradas con la gentil Antonia sus bodas. Recebidas las cartas por Sergio, con las más ricas joyas que pudo, en breve tiempo allegó a Bolonia, a do después de celebradas las bodas se llevó a Roma su hijo y nuera, la gentil Antonia”.

En Boccaccio el relato sufre variantes. Una vez consumada la unión, se reciben cartas de Roma en las que se le notifica a Tito la muerte de su padre Publio y la necesidad de tornar a su tierra. Sofronia se entera de la trampa en que ha caído, se va a casa de su padre y cuenta a su madre lo sucedido, el engaño en que había sido implicada. Ante esta situación, Tito, con *“animo romano e senno ateniense, con assai acconcio modo i parenti di Gisippo e que'di Sofronia in un tempio fe'ragunare, ed in quello entrato, accompagnato da Gisippo solo”* (p. 731) comenzó un largo parlamento —que ocupa las pp. 731-736— en el que, dialécticamente, intenta dar por válido su comportamiento. Como se ve en este fragmento narrativo las diferencias entre Boccaccio y Timoneda son grandes; aunque a la fin los dos relatos convergen en una misma solución:

“...e Sofronia gli rimandarono, la quale, si come savia, fatta della necessità virtù, l'amore il quale aveva a Gisippo prestamente rivolse a Tito, e con lui se n'andò a Roma, dove con grande onore fu ricevuta” (p. 736).

Por el contrario, en *Disciplina Clericalis*, siguiendo su tónica general, los hechos se constriñen a la mínima y esencial expresión:

"... volvió el huésped a su patria con su esposa y lo que con ella había recibido".

Con todo ello la segunda secuencia narrativa llega a su fin. El relato podría haber terminado aquí. Pero de haber sido así, la fidelidad amical sólomente habría sido puesta en práctica por uno de los dos amigos. Así que para que los platillos de la balanza queden equilibrados es preciso que la narración continúe. "B" ha dado pruebas de amistad a "A". Veamos qué hace ahora éste último.

S3: Prueba de amistad de "A" por "B"

Al igual que hicimos en la anterior secuencia, iremos plasmando los segmentos narrativos para la mejor comprensión de la organización semiótica textual:

a) "B" se arruina y va en busca de su amigo

El escritor valenciano plasma así su fragmento de relato:

"Guillermo, del enojo concebido de lo que su hijo había hecho, de allí a pocos días enfermó de una gravísima enfermedad, de la cual murió. Y como la muerte sea descubridora de la riqueza o pobreza de los hombres, a la fin de su días, apoderáronse tantos decaedores en las posesiones y bienes de Guillermo, que con gran crueldad y favores de los deudos de Antonia, como le tenían mala voluntad, no le dejaron en que el hijo Federico pudiese sostenerse ni pasar la vida. Pues como Federico se viese pobre hubo, más por fuerza que de grado, de desamparar su patria. Y determinado de irse drecho a Roma, por el camino ladrones le robaron lo poco que llevaba, y le fue forzado de puerta en puerta pedir por Dios, para pasar su camino y pobre vida. Llegado a Roma, informándose de la posada de su tan amado y querido Urbino, púsose a la puerta, aguardando que cabalgase o saliese de ella, porque vergüenza le constreñía de no dársele a conocer por palabras manifiestas, sino tan solamente con la presencia y objeto de su cara.

Así que, saliendo Urbino a caballo de su casa, parósele delante Federico, con la más piadosa postura que pudo, franqueándole el rostro porque mejor le conociese, pidiendo por amor de Dios que le favoreciese. Urbino estuvo mirando, como aquél que le quería conocer y no se daba acato de donde, por do mandó a un criado suyo que le diese un julio. Viniéndoselo a dar, Federico no lo quiso recibir, sino que, aborrecido de la vida, viendo que no le había conocido, se salió de la ciudad de Roma, y a donde más aspero y solitario camino pudo hallar, enderezó su vía. En fin, tanto caminó que aportó

en un lugar muy desierto, do había una cueva muy oscura, y allí propuso de descansar y acabar su tan penada vida, comiendo de las yerbas del campo”.

Boccaccio lo relata de este modo:

“Gisippo rimasosi in Atene, quasi da tutti poco a capital tenuto, dopo non molto tempo, per certe brighe cittadine, con tutti quegli di casa sua, povero e meschino fu d'Atene cacciato, e dannato ad esilio perpetuo. Nel quale stando Gisippo, e divenuto non solamente povero ma mendico, come poté il men male, a Roma se ne venne per provare se di lui Tiro si ricordasse; e saputo lui esser vivo ed a tutti i roman grazioso, e le sue case apparate, dinanzi ad esse si mise a star tanto che Tito venne; al quale egli per la miseria nella quale era non ardi di far motto, mà ingegnossi di farglisi vedere, acciò che Tito riconoscendolo il facesse chiamare. Per che, passato oltre Tito ed a Gisippo parendo che egli veduto l'avesse e schifatolo, ricordandosi di ciò che già per lui fatto aveva, sdegnoso e disperato si dipartì; ed essendo già notte ed esso digiuno e senza denari, senza sapere dove s'andasse, più che d'altro di morir desideroso, s'avvenne in un luogo molto salvatico della città, dove veduta una gran grotta, in quella per istarvi quella notte si mise, e sopra la nuda terra e male in arnese, vinto dal lungo pianto, s'addormentò” (pp. 736-737).

Y Pedro Alfonso de esta otra manera:

“Sucedió, más tarde, que el egipcio perdiera, por varias causas, sus bienes y, empobrecido, pensó ir a Bagdad, a casa de ese amigo que allí tenía, esperando obtener su compasión. Se puso en camino mal vestido y famélico, y, llegado a Bagdad a media noche, no se atrevió a ir a la casa del amigo a tales horas, no fuera a ser expulsado como desconocido; así entró en un templo antiguo para pasar allí la noche”.

b) “B” es tomado por ladrón

Timoneda da cuenta de los hechos desde su peculiar óptica:

“En esta sazón y tiempo hurtaron dos ladrones de casa de un riquísimo mercader una cajuela de joyas, los cuales, por no ser descubiertos del hurto que habían hecho, se salieron de la ciudad y vinieron a la cueva que Federico habitaba, la cual muchas veces les había servido para semejantes tratos.

Pues como viniesen a la cueva y descargasen su cajuela, por ser muy

honda y oscura y el día empezaba a esclarecer, no se dieron ningún acato de Federico, que estaba dentro y los estuviese mirando. Y así, muy a su placer y sosegadamente, sacaron della infinitísimas joyas y empezaron a repartirlas y a hacer entre ellos partes iguales. Viniendo a la postre una joya impar muy riquísima, por decir el uno:

—Esa a mí me conviene, porque yo entré en la casa.

Y el otro:

—No, sino a mí, porque yo te descubri en qué estancia estaba la cajuela.

Vinieron a reñir de tal manera que mató el uno al otro, y el vivo apañó todas las joyas y se fue. Habiendo sentimiento del hurto en casa del mercader, despacharon por diversas vías gentes de a pie y de a caballo, para si podían haber algún rastro dél. Y como de aquella cueva tuviesen noticia, viniendo a reconocella, allegaron al punto que Federico estaba mirando al ladrón muerto, apiadándose dél; por do le dijeron, conociendo la cajuela:

—¡Daca, ladrón!, ¿qué son de las joyas que estaban aquí dentro? Federico, excusando que no era ladrón, asieron dél, y preguntándole quién había muerto aquel hombre, respondió, determinado de acabar la vida tan trabajosa que pasaba:

—Yo lo maté, señores.

—¿Vos? —dijeron ellos—. Pues ¡sus!, vaya preso a la ciudad”.

Boccaccio, menos interesado en el dinero que el valenciano, narrará el pasaje más suscintamente. Por una vez, Timoneda gana en extensión al toscano:

“Alla qual grotta due, li quali insieme erano la notte andati ad imbolare; col furto fatto andarono in sul matutino, ed a quistion venuti, l'uno, che era più forte, uccise l'altro ed andò via; la qual cosa avendo Gisippo sentita e veduta, gli parve alla morte molto da lui disiderata, senza uccidersi egli stesso, aver trovata via; e per ciò, senza partirsi, tanto stette che i sergenti della corte, che già il fatto aveva sentito, vi vennero e Gisippo furiosamente ne menarono preso” (p.737).

En la *Disciplina Clericalis* los personajes y hechos son recurrentes con los dos textos anteriores:

“Y mientras, lleno de ansiedad, pensaba en mil cosas, aparecieron dos hombres junto al templo, uno de los cuales mató al otro huyendo después. Acudió mucha gente a los gritos y encontrando al muerto y preguntándose quién había cometido el homicidio, entraron en el templo pensando que podrían encontrar allí al criminal. Pero al que encontraron fue al egipcio y, preguntándole quién había matado a aquel hombre, oyeron que decía: “Lo maté yo”; puesto que, así,

pensaba acabar, muriendo, con su pobreza; y de este modo, fue apresado y encarcelado”.

c) “A” reconoce y ayuda a su amigo

En la patraña todo va a quedar aclarado del siguiente modo:

“Llevado que fue delante el juez, jamás por tormento quiso confesar qué sabía del hurto, sino que él había muerto el hombre. Cerrado ya su proceso en cuanto al homicidio, y estándole leyendo la sentencia delante el juez, hallóse por suerte Urbino presente, y como le estuviese mirando y dudase si era Federico o no, llamándole por su nombre le respondió, y a otras preguntas que por más certificación le hizo. Siendo cierto Urbino que su amigo Federico era el condenado, con una voz alta y presurosa, dijo al juez:

—No condenéis a este inocente, porque yo soy sin falta, señor, el que mató al hombre que culpáis quéste ha muerto.

Federico respondiendo que no era verdad, sino qué él le había muerto. Urbino afirmando que no, sino qué él era el matador y no Federico, estaba el juez confuso y admirado de ver tan extraño caso, que no sabía qué determinarse. En esta competencia, hallándose presente el mismo ladrón que lo había muerto, condoliéndose que aquellos dos honrados hombres sin tener culpa muriesen, acusándole la conciencia, dijo a voces muy altas:

— ¡Señor juez, oígame! Vuesa señoría sabrá que ni él lo mató ni este otro le mató, sino que yo soy sin falta el que ha muerto el hombre, y porque más crédito se me dé desto, púsose la mano en el seno y sacó de las joyas que estaban en la cajuela. A esto respondió el juez:

—Ser tú el ladrón claramente lo manifiestas, pero el matador ¿de qué suerte?.

—Desta —dijo el ladrón—: Sabrá vuesa señoría, que yo y ese muerto los dos juntamente hecimos el hurto, y al repartir de las joyas, junto a la cueva do le hallastes finado, venimos en tal diferencia que reñimos y le maté.

Entonces respondió Federico:

—Dice verdad, que yo le vi por mis ojos en la cueva donde estaba.

Dijo el juez:

—Pues si es verdad ¿a qué fin dijiste que tú le habías muerto?.

Respondió:

—Señor por dar fin a mis tan aborrescidos días. Y volviéndose a Urbino dijo:

—Y vos ¿qué causa os movió para haceros culpante?.

Respondió Urbino:

—A mí, muy grande, señor, por librar a Federico, amigo mío, de la muerte, cual él a mí me libró en días pasados.

—Y tú, ladrón, veamos —dijo el juez— ¿quién te forzó a decir la verdad?

Respondió:

—Señor, la piedad y consciencia de ver competir dos hombres por pagar una muerte que no la debían.

—Así —dijo el juez—, pues yo doy por sentencia que vos, Urbino, os llevéis a vuestro amigo Federico a vuestra posada; y tú, ladrón, por la bondad que en tí tan amorosa cupo, te perdono y te hago merced de la vida con que tengas cárcel perpétua”.

En la *novella* las variantes argumentales no son muy significativas:

“Il quale esaminato confessò sé averlo ucciso, né mai poi esser potuto della grotta partirsi, per la qual cosa il pretore, che Marco Varrone era chiamato, comandò che fosse fatto morire in croce, sì come allora s’usava. Era Tito per ventura in quella ora venuto al pretorio, il quale, guardando nel viso il misero condannato ed avendo udito il perché, subitamente il riconobbe esser Gisippo, e maravigliossi della sua misera fortuna e come quivi arrivato fosse; ed ardentissimamente desiderando d’aiutarlo, né veggendo alcuna altra via alla sua salute se non d’accusar sé e di scusar lui, prestamente si fece avanti e gridò: —Marco Varrone, richiama il povero uomo il quale tu dannato hai, per ciò che egli è innocente; io ho assai con una colpa offesi gl’iddii uccidendo colui il quale i tuoi sergenti questa mattina morto trovarono, senza volere ora con la morte d’uno altro innocente offendergli. — Varrone si maravigliò e dolse gli che tutto il pretorio l’avesse udito, e non potendo con suo onore ritrarsi da far quello che comandavan le leggi, fece indietro ritornar Gisippo, ed in presenza di Tito gli disse: —Come fostù sì folle che, senza alcuna pena sentire, tu confessassi quello che tu non facesti già mai, andandone la vita? Tu dicevi che eri colui il quale questa notte avevi ucciso l’uomo, e questi or viene e dice che non tu ma egli l’ha ucciso. — Gisippo guardò, e vide che colui era Tito, ed assai ben conobbe lui far questo per la sua salute, sì come grato del servizio già ricevuto da lui; per che, di pietà piagnendo, disse: —Varrone, veramente io l’uccisi, e la pietà di Tito alla mia salute è omai troppo tarda. — Tito, d’altra parte, diceva: —Pretore, come tu vedi, costui è forestiere, e senza arme fu trovato allato all’ucciso, e veder puoi la sua miseria dargli cagione di voler morire; e per ciò liberalo, e me, che l’ho meritato, punisci. — Maravigliossi Varrone dell’istanza di questi due, e già presumeva niuno dovere esser colpevole; e pensando al modo della loro assoluzione, ed ecco venire un giovane chiamato Publio Ambusto, di perduta speranza ed a tutti i romani notissimo ladrone, il quale veramente l’omicidio avea commesso; e conoscendo

niun de' due esser colpevole di quello di che ciascun s'accusava, tanta fu la tenerezza che nel cuor gli venne per l'innocenza di questi due, che, da grandissima compassion mosso, venne dinanzi a Varro-ne, e disse: —Pretore, i mici fatti mi traggono a dover solvere la dura quistion di costoro, e non so quale iddio dentro mi stimola ed infesta a doverti il mio peccato manifestare: e per ciò sappi, niun di costoro esser colpevole di quello che ciascun se medesimo accusa. Io son ve-ramente colui che quello uomo uccisi stamane in sul dì; e questo cat-tivello che qui è, là vidi io che si dormiva mentre che io i furti fatti dividea con colui cui io uccisi. Tito non bisogna che io scusi: la sua fama è chiara per tutto, lui non essere uomo di tal condizionale; adun-que liberagli, e di me quella pena piglia che le leggi m'impongono. —Aveva già Ottaviano questa cosa sentita, e fattigli tutti e tré veni-re, udir volle che cagion movesse ciascuno a volere essere il condan-nato, la quale ciascun narrò. Ottaviano li due per ciò che erano inno-centi, ed il terzo per amor di lor liberò (p. 737-739).

Pedro Alfonso da extensión y realce a este episodio:

“Cuando se hizo de día, fue llevado a juicio, del que salió condenado a morir en la horca. Entre la mucha gente que acudió, según suele pasar, se encontraba el amigo, en busca de cuya ayuda había venido el egipcio a Bagdad, y, mirando con atención, se dio cuenta de que el detenido era el negociante que había dejado en Egipto. Y recor-dando las bondades que había tenido allí con él, pensando que, una vez muerto, no podría pagárselas, decidió sufrir la muerte en su lugar. Y así, gritó a grandes voces: “¿Por qué condenáis a un inocen-te? ¿A dónde lo lleváis?. No merece la muerte; yo fui quien mató al hombre”. Entonces le echaron mano a él y, atado, se lo llevaron a la horca, absolviendo al otro de la pena.

Mientras tanto, el verdadero homicida caminaba mezclado en el mis-mo grupo de gente viéndolo todo y se decía: “Yo maté a aquél y éste es condenado. Este, que es inocente, va al suplicio, y yo, que soy culpable, disfruto de la libertad. ¿Cuál es la causa de tal injus-ticia? No puedo hallar respuesta, si no lo es solamente la paciencia divina. Pero Dios, juez justo, no deja delito sin castigo: Para que no me castigue con mayor dureza después de mi muerte me entre-garé como reo de este crimen. Y así, salvando a los otros de la pe-na, pagaré el pecado que cometí”.

Y se lanzó al castigo diciendo: “Aquí me tenéis, yo lo hice, soítad a ese inocente”. Los jueces, admirados, absolviéron de la pena capi-tal al otro y ataron a éste; pero ya, dudosos respecto al juicio, lo lle-varon junto con los otros dos ya liberados ante el rey al que, contán-dole todo lo sucedido, también le hicieron dudar. Por decisión co-

mún, el rey perdonó a todos el crimen del que se habían acusado espontáneamente con la única condición de que explicaran las causas por las que se habían atribuido el delito; y ellos dijeron la verdad al rey”.

Ya los dos amigos han dado pruebas de amistad mútuas. Son amigos *de verdad* el uno para el otro. Ya solamente resta llegar al final feliz, es decir, a la secuencia cierre

S4: Final feliz

Timoneda es de lo más sintético:

“La cual sentencia fue muy loada por todo el pueblo. Y Urbino se llevó a su amigo Federico a su casa, a do le mandó cortar ricos vestidos y casó con una hermana que tenía, repartiendo con él de los bienes de fortuna. Y vivieron largos años muy alegres y prósperamente como buenos y leales amigos”.

Boccaccio hace otro tanto:

“Tito, preso il suo Gisippo e molto prima della sua tiepidezza e diffidenza ripresolo, gli fece meravigliosa festa ed a casa sua nel menò, là dove Sofronia con pietose lagrime il ricevette come fratello; e ricreatolo alquanto e rivestitolo e ritornatolo nell’abito debito alla sua virtù e gentilezza, primieramente con lui ogni suo tesoro e possessione fece comune, ed appresso, una sua sorella giovanetta, chiamata Fulvia, gli die’ per moglie; e quindi gli disse: —Gisippo, a te sta omai o il volere qui appresso di me dimorare o voletti con ogni cosa che donata t’ho ad Atene tornare. —Gisippo, costringendolo da una parte l’esilio che aveva della sua città e d’altra l’amore il qual portava debitamente alla grata amistà di Tito, a divenir romano s’accordò; dove con la sua Fulvia, e Tito con la sua Sofronia, sempre in una casa gran tempo e lietamente vissero, più ciascun giorno, se più potevano essere, divenendo amici” (p. 739).

El escritor converso de este otro modo:

“Absueitos, pues, todos por consenso general, el hombre de Bagdad, que había decidido morir por su amigo, lo recibió en su casa y, haciéndole los honores acostumbrados, le dijo: “Si quieres quedarte aquí conmigo todo lo que tengo nos será común: pero si prefieres reprimarte repartiremos equitativamente mi fortuna”. El egipcio, atraído por la dulzura del suelo natal, volvió a su patria con una parte de los bienes que antes había entregado”.

Conclusiones

1.- Hemos analizado (desmenuzado) tres textos que tienen como sustento el relato de los *dos amigos*. Aunque los tres en su estructura profunda coinciden, al poner de manifiesto las pruebas a que son sometidos dos amigos para dar testimonio de su leal fraternidad; sin embargo cada autor introduce, en la estructura de superficie argumental, diversas variantes. El relato —signo literario— se va transformando paulatinamente. De los tres aquí examinados —el panorama se podría ampliar fácilmente— el más antiguo es el cuento de Pedro Alfonso de Huesca, y, aunque el tema era muy popular en la literatura de Oriente y Occidente, Boccaccio lo toma del escritor judeo converso aragonés, ampliándolo en gran manera. Viene después Timoneda que, como mediador literario y comerciante, sigue muy de cerca el relato boccacciano, con leves variantes. Y es que la historia de la literatura “condiciona —en palabras de Francisco Rico— tenazmente la comprensión y el placer del texto singular” dentro del *simultaneous order* donde unas obras se engarzan con otras ⁷.

2.- La organización semiótica de los tres textos, es decir, su construcción arquitectónica interna (*morfosintáctica* textual, para los avezados) es muy paralela. El número de fragmentos narrativos o *secuencias* es el mismo: tras la presentación, los autores enfocan su cámara narrativa al caso del amigo “A”, pasan luego al caso del amigo “B”, para terminar con un final feliz.

3.- Las variantes vienen dadas por el ingenio, la psicología o los móviles de sus autores. Así, por ejemplo, mientras que el aragonés y el toscano se fijan más en la fraternidad amical, el valenciano —comerciante a la par que escritor, por establecer un baremo no sé si muy equitativo— realza tanto la amistad como el poderoso caballero don dinero (la redondilla con que se abre la patraña así lo explicita) ⁸. Boccaccio, más psicólogo —valga el anacronismo— que los demás, plasma mejor los rasgos del modo de ser de sus personajes, siendo Pedro Alfonso el más sintético por ese didactismo que tiñe tanto a su obra como a las colecciones de cuentos medievales en general.

4.- Pero la diferencia más significativa viene dada por el marco donde se insertan estos tres (mismos) relatos. Según María Jesús Lacarra en *Disciplina Clericalis* se emplea la técnica dialogada entre parejas sin nombre (Padre-Hijo, en nuestro caso) —salvo los ejemplos III y XII, en los que se emplea el recurso de la *novela-marco*— y por un juego de *asociaciones* se engarzan distintas materias más o menos comunes. Así “para hablar de la hipocresía social, ejemplificada en el centenar de falsos amigos (I), cuya infidelidad queda al descubierto con la prueba ideada por el padre. Para ampliar su en-

(7) Francisco Rico, “Literatura e Historia de la Literatura”, *Boletín Informativo de la Fundación J. March*, 127, junio, 1983, 3-16, correspondiendo la cita a la p. 7.

(8) *Por Urbino, Federico*
Con Antonia no casó,
Y a causa desto llegó
A ser pobre, después rico.

señanza, éste narrará a su vez la historia del amigo íntegro (II), ejemplo de fidelidad más allá de la muerte”⁹. En el *Decamerón*, por el contrario, la técnica empleada en general —y en particular en nuestra *novella*— es la de la *novela-marco*, es decir, una técnica de *cajas chinas* o *muñecas rusas*, siendo en nuestro caso Filomena la encargada de enmarcar la narración que el toscano puso en sus labios narradores. En Timoneda, a diferencia de los otros dos autores, la *patraña* que cierra el libro, como las demás, es autónoma, esto es, no está unida a las demás por ningún cordón umbilical expreso, solamente tienen en común con las otras ser “una fengida traza, tan lindamente amplificadas y compuestas, que parece que trae alguna apariencia de verdad”, según queda dicho en la *Epístola al amantísimo lector*.

Asimismo otra diferencia se da en la terminación de los relatos. Timoneda se ahorra moralidades y termina su *patraña* centrándose exclusivamente en la suerte de los dos amigos. Boccaccio finaliza su *novella* haciendo un canto de alabanza a la amistad y Pedro Alfonso remata su cuento del modo siguiente:

“Una vez contadas estas cosas, dijo el hijo al padre: “Difícil será hallar un amigo como éstos”. “También dijo otro filósofo —siguió el padre— en cuanto a los amigos no probados: ‘Guárdate una vez de los enemigos y mil veces de los amigos, porque quizá, alguna vez, un amigo se hará enemigo y podría más fácilmente buscar tu propio daño’”.

Y sigue con sus moralejas.

5.- Pero, en síntesis, hemos podido comprobar cómo un signo literario permanece con más o menos variantes en la tradición literaria de diferentes épocas y ámbitos culturales.

(9) María Jesús Lacarra, “Introducción” a *Disciplina clericalis*, cit., 29.

EL ESPEJO DE MILTON

Miguel Beltrán
(Universitat de les Illes Balears)



Habiendo acumulado las desdichas, derrotado, invidente, Milton acuña en blancos endecasílabos la naturaleza de su ánimo: Los heridos monólogos de Satan son el reflejo que deja de sí mismo el poeta, su más alto legado. Por ello, veladamente, el compendio de las motivaciones que Satan esgrime encierran una contumaz defensa y la secreta aquiescencia del autor del poema, quien se revela a sí mismo en el dolor que comparte con Satan. El resentido ángel caído es la réplica tortuosa del poeta, que no fue —como Blake declaró— el inconsciente aliado del demonio, sino su comprensivo cómplice, del mismo modo en que somos cómplices de la imagen que reflejamos, y en la que pretendemos perdurar.

Paradise Lost condensa una fatigada reflexión sobre el Mal. No sin ambigüedad Milton define a Satan como el autor del Mal, pero tiende abundantemente a convertirlo más bien en un asombrado perpetrador de aquel, en el inerme instrumento de su desarrollo. El Mal —en los controvertidos soliloquios de Satan— es desvelado como entidad, como Idea existente en sí misma, tesis opuesta a la extendida configuración del Mal como immanencia y relación. El mal —según Milton— se articula en la conspiración reflexiva, en el razonamiento. Nada aporta a él su burda traducción efectiva. [No reside, v. gr., en la tentación, sino en el propósito que induce a la serpiente a la ejecución de la misma]. La primacía de la mente, como el contexto en el cual prevalece la dicotomía entre el Bien y el Mal, pueden demostrarla estos versos,

*The Mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven*¹.
(Book I, 254-5)

(1) La mente es su propia morada, y, en sí misma, puede convertir el Cielo en un Infierno, y el Infierno en un Cielo.

En ellos se describe la naturaleza íntima del infierno, cuyo inabarcable ámbito es la mente del culpable. Los sucesivos estadios de la reflexión de Satan, la versátil y cruel auto-comprensión a la que se somete, sólo puede ser registrada bajo la definición de culpa. Sólo quien no se ignora culpable puede pronunciar los siguientes versos:

*Which way I fly is Hell; myself is Hell
And, in the lowest deep, a lower deep
Still threatening to devour me opens wide
To which the Hell I suffer seems a Heaven*².
(Book IV, 75-8)

La naturaleza de "the lowest deep" es puramente mental. Milton describe como el ápice del castigo deparado al antiguo ángel la sucesiva inminencia de un dolor más profundo, entendida como el requisito incesante para la aparición del Mal; ello es acorde con la descripción física del infierno que nos proporcionan los primeros libros de la obra, la de un lugar en el que los espíritus derrotados pueden incluso, acompañándose de arpas, cantar sus combates o emitir pensamientos elevados. En Milton el Mal es siempre conceptual, nunca fáctico; esto es, no precisa de su perpetración para la existencia.

En el libro noveno, adentrado ya en el cuerpo de la serpiente con el propósito de tentar a la mujer, Satan descubre los móviles que le conducen a provocar su caída,

*Nor hope to be myself less miserable
By what I seek, but others to make such
As I, though thereby worse to me redound.
For only in destroying I find ease
To my relentless thoughts...*³.
(Book IX, 126-9)

En estos versos Milton itera que el pensamiento sin reposo es el subyacente requisito del Mal. Nos conduce además a la interpretación del pensamiento como consecuencia de la caída y —más importante— a la noción de inevitabilidad que está unida a la propagación de sufrimiento pretendida por Satan. Advertimos pues que Satan no elige propagar el Mal, sino que está ineluctablemente destinado a ello, pues es *víctima* del mismo. Satan no ejerce el Mal como libre venganza dirigida contra

-
- (2) Todo lugar al que vuela es Infierno; yo mismo soy Infierno, y, en el más profundo abismo, un abismo profundo, ampliamente abierto, amenaza devorarme; en comparación con él, el Infierno que sufro es parecido al Cielo.
- (3) Ni espero ser menos miserable por lo que intento —convertir a otros en lo que soy— aunque con ello redoble mis males. Pues sólo destruyendo encuentro alivio para mis pensamientos sin reposo.

Dios —aún cuando pueda, en algunos momentos, pretenderlo— sino debido a que la culpa carece de alternativa. No escoje ser malvado, sino que lo es inevitablemente, en tanto que culpable. Milton comprendió que la culpa subyuga a la voluntad, y la somete a sus dictados.

La tesis de que el refinamiento espiritual acrecienta el sufrimiento es ya declarada por Beélzebub cuando éste se pregunta si Dios habrá dejado intacto el espíritu de los ángeles caídos para de este modo incrementar su dolor. En *Paradise Lost*, la Culpa surge, como una diosa armada, de la cabeza en llamas de Satan, y sus gracias seductoras despertarán la pasión de éste, dado que el ángel contempla en ella “su perfecta imagen”. Satan, pues, se identifica con la Culpa, deseándola. En ello radica la paradoja del Mal, consistente en la estricta contradicción entre lo deseado (la Culpa) y la abierta conciencia de que lo deseable se opone a ella, cuando ambas residen en el mismo individuo; en el conocimiento de esta paradoja se asienta la naturaleza del Mal. De ello podemos inferir que Satan está, ante todo, condenado a éste. El Mal es su rigurosa condena.

De algún modo implícita en Milton se encuentra la tesis —declaradamente moderna— de que la inteligencia tiene necesidad de sufrir. Si el Mal es —como hemos visto— identificable con la Culpa, entonces Satan no es el artífice, sino el instrumento del Mal. El Mal transcurre en él como por un rapsoda transcurre el discurso ajeno. Al igual que el hombre, Satan es sólo inmediatamente culpable de conocimiento, y la misma fluctuación de su ánimo le define como esencialmente humano. Por ello mismo no mueve al repudio, sino a la compasión. Como Milton: Invidente, derrotado, habiendo acumulado las desdichas.

**ALGUNOS ASPECTOS DE
LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO Y
EL LENGUAJE MORAL EN HUME**

Alberto Saoner
(Universitat de les Illes Balears)



El filósofo escocés David Hume dejó patente la extensa gama de sus intereses al tratar en sus obras de prácticamente todas las materias que hoy incluiríamos en las llamadas ciencias humanas o sociales. El subtítulo de su *Treatise* afirma que se trata de "un intento de introducir el método experimental de razonamiento en los temas morales". Y resulta conveniente recordar que ese término, *moral subjects*, al igual que el de *moral philosophy*, se contraponía entonces a la "filosofía natural", equivalente a la física y, por extensión, a las ciencias que todavía hoy llamamos naturales¹.

Cuando su investigación se centra en la temática que hoy tendemos a considerar como más estrictamente ética, Hume habla de *Morals*. Es el caso del tercer libro del *Treatise* y el del segundo *Enquiry*². Pero, habida cuenta del momento histórico en que aparecen, no puede sorprendernos que la correspondencia no resulte ni completa ni nítida. Por el contrario, es perfectamente natural la inclusión de conteni-

(1) Por supuesto, la convencionalidad terminológica no se le ocultaba al propio Hume cuando insistía en que —en definitiva— todas las ramas del conocimiento son humanas, incluyendo por supuesto a las naturales: de ahí la importancia de estudiar la "naturaleza humana". *Treatise*, XV. (Véase la nota siguiente, a efectos de la localización de las citas).

(2) A efectos de simplificación, en el texto y en las notas, la palabra *Treatise* estará siempre por el título completo de la primera obra de Hume, *A Treatise of Human Nature*. Las referencias se dan por la edición de Selby-Bigge y el número de página correspondiente.

Del mismo modo, el segundo *Enquiry* se refiere al *Enquiry Concerning the Principles of Morals*. Las referencias y páginas se dan también por la edición de Selby-Bigge.

dos jurídicos, económicos, políticos, etc., que ha llevado a tenersele como uno de los precursores en alguno de estos ámbitos³. Ello no obsta para que, con las matizaciones apuntadas, los dos trabajos antes mencionados puedan considerarse como fundamentalmente éticos⁴.

Voy a tratar en este trabajo de dar una visión general, y necesariamente sucinta, de algunos rasgos comparativos entre ambas obras, que tópicamente han concentrado la atención de los especialistas en ética y más concretamente, como es lógico, de los estudiosos de Hume. El alcance y las pretensiones son necesariamente modestos por razones obvias, pero espero que pueda tener una cierta utilidad introductoria.

Una de las características, aparentemente anecdótica, que salta pruneramente a la vista es la mayor dificultad y lentitud de lectura que presenta el *Treatise* respecto del *Enquiry*. Y puede adelantarse ya que se debe a razones tanto de forma como de contenido; es decir, tanto a que la lectura del segundo resulta más fácil y agradable en razón de su estilo y construcción literaria, como a que su contenido argumental es más ágil, más simple y, en general, más accesible. Esto no tiene por qué implicar que se trate de una obra menos profunda⁵.

Históricamente encontramos justificación para lo anteriormente expuesto. Como suele saberse, el *Treatise* es una obra juvenil: concebido ya a los veintiún años, fué publicado en sus dos primeras partes cuando Hume tenía veintiocho, y la tercera parte un año más tarde. Tan es así que Mr. Lytton Strachey pudo afirmar, con cierta exageración, que si Hume hubiera muerto a los veintiséis años, ya habría realizado su obra en el mundo y se habría establecido ya de manera irrevocable su fama⁶.

Hume no quedó muy satisfecho de su éxito. Y aunque hoy debemos considerar, desde una cierta objetividad, que su impresión resulta exagerada, no es por ello menos evidente que, vista desde sus esperanzas y ambiciones juveniles, tenía motivos para sentirla. Y, de nuevo hay que insistir en ello, tanto por razones de forma como de contenido. Algunas críticas adversas habían hecho indudablemente fuerte mella en su ánimo, quizá especialmente la publicada en la *History of the Works of the Learned* (Nov.-Dic. 1739). Los ataques se dirigían fundamentalmente contra su estilo obscuro, inescrutable, pretencioso (por hablar en primera persona del singular), pero tam-

- (3) Piénsese, por ejemplo, que uno de los fundadores de la ciencia económica (o economía política), Adam Smith, era en definitiva un profesor de ética y que, en cierto modo, la temática, hoy bastante independizada, de dicha ciencia constituía para él y para sus contemporáneos, una lógica prolongación o ramificación del pensamiento "moral".
- (4) También para mayor simplificación, en este trabajo, el término *Treatise* se refiere exclusivamente al tercer libro, el dedicado a la temática moral. Del mismo modo, *Enquiry* se referirá al segundo de ellos, mencionado en la nota 2.
- (5) Esta impresión es confirmada por muchos comentaristas. Como ejemplo de uno de los más autorizados, véase Sharp, F.C., "Hume's Ethical Theory and its Critics" (I y II), *Mind*, 1921 (XXX), pgs. 40-56 y 151-71.
- (6) *Portraits in Miniature*, pg. 142. Citado en Laird, J., *Hume's Philosophy of Human Nature*, London, Methuen, 1932, pg. 10.

bién afectaban al contenido. Y esto que el propio Hume, menos que nadie, podía haberse engañado respecto del impacto que su filosofía iba a producir. En algo había procurado ya reducirlo con ocasión de su idea de someterla a la consideración del Dr. Butler, quizás el mayor de los filósofos morales del momento. Habla de ello como de una "castración", esto es, de "privarla de sus partes nobles" ⁷. Pero a pesar de tal "cirugía drástica" no podía de dejar de tener presente el nivel de beatería religiosa dominante en la época ⁸.

Pero todos sus esfuerzos de prudencia no podían disimular lo indisimulable. Y, pese a la oscuridad, se le entendió perfectamente. No hay que ser demasiado agudo para darse cuenta, leyendo el *Treatise*, de la postura de su autor hacia la religión. Cabría interpretarla, y Hume trata de dar facilidades para ello, como una crítica a las concepciones "supersticiosas" en religión, pero se entrevé que para Hume ambas cosas eran probablemente equivalentes. Para los *philosophes* de la Ilustración francesa, con quienes posteriormente Hume llegaría a estar en inmejorables relaciones, tal actitud era evidentemente encomiable. Pero resultaba, por contra, todavía demasiado avanzada incluso para las posturas deístas más moderadas, predominantes en la Inglaterra y Escocia de entonces.

No debe extrañar, por tanto, que, tras la mayor popularidad obtenida con la publicación de los *Essays Moral and Political*, en 1741 y 1742, cuando Hume se plantea la vuelta a los temas centrales del *Treatise*, esta vez en forma de dos "Investigaciones" y una "Disertación", haya procurado corregir algunos de los defectos que se le habían apuntado junto con los que el mismo había podido discernir. Este cambio de estilo y mayor moderación expositiva no llegan a constituir elementos que puedan pesar más que las variaciones que el curso de la reflexión humeana operará en sus puntos de vista básicos, pero no dejan de jugar un papel no menospreciable en la evolución de sus obras.

Posteriormente, Hume se declaró especialmente satisfecho del segundo *Enquiry*. En su breve autobiografía lo calificó como "de todos mis escritos, históricos, políticos o literarios, incomparablemente el mejor". Ya en la advertencia previa al volumen de ambas "investigaciones" había prácticamente desautorizado el *Treatise*, urgiendo a sus adversarios a que dejaran de tomarlo como blanco de sus críticas y consideraran a aquéllas como la verdadera expresión de su filosofía. Pese a su propia opinión, creo que hay que congratularse de que el *Treatise* esté ahí y de que, como dice Laird ⁹, siga deleitando a los filósofos hasta un grado que los *Enquiries* no pueden rivalizar.

* * *

(7) En su carta a su amigo Henry Hume, Lord Kames, del 2 de diciembre de 1737. Cf. Greig, *The Letters of David Hume*, I, pg. 25.

(8) Este era probablemente el obstáculo que consideraba mayor para el libre desarrollo del pensamiento humano, hasta el punto de que no puede dejar de referirse a ello una y otra vez, diciéndole incluso al tema dos de sus mejores producciones. Me refiero a *The Natural History of Religion* y a los *Dialogues Concerning Natural Religion*.

(9) Laird, *op. cit.*, pg. 13.

Posiblemente no se encuentren muchos casos en la historia de la filosofía, de haber alguno, en que un autor haya sido interpretado de manera tan múltiple y variopinta como lo ha sido David Hume ¹⁰. Pero la disparidad desaparecería en su mayor parte si se tratara de señalar las aportaciones centrales de la ética humeana, si no en su enfoque crítico, al menos en su contenido temático. Dos preocupaciones indagadoras saltan mayormente a la vista: la de los fundamentos de la propia moral; y el asunto de las virtudes artificiales, primordialmente centrado en la justicia y su objeto, la propiedad.

Independientemente, como digo, de las posturas evaluativas con que se consideren dichas aportaciones, hay datos objetivos que permiten sustentar la preminencia otorgada a esos dos temas. Por una parte, la resonancia, no siempre fácil de medir aunque suficientemente indicativa, que han despertado y que se refleja en la literatura secundaria especializada a que han dado lugar. Por otra parte, el indicador de la atención que el propio Hume les ha dedicado. En el *Treatise*, constituyen las dos primeras partes de las que consta el libro tercero (el dedicado a la moral), con ventaja en extensión para el tema de la justicia. En el *Enquiry*, el tema de los fundamentos de la moral aparece en la sección primera y reaparece en el apéndice, sin haber dejado de estar presente de manera indirecta a lo largo de todo el libro. Algo semejante puede decirse del tema de la justicia, en el que la reducción extensiva respecto de la obra primera no corre parejas con una disminución en importancia. Más bien podría decirse, en ambos casos, que las diferencias se deben a la diversa estructura que las dos obras presentan en su enfoque, tema del que me ocuparé a continuación, con mayor referencia al problema de los fundamentos de la moral.

Para entrar en ello, fijaré por un momento todavía la atención en la estructura de ambas obras, bien reflejada por su índice. En el *Treatise*, como se ha dicho más arriba, el tema de los principios generales de la moral ocupa la primera parte, y no hay más vuelta sobre lo mismo salvo las referencias confirmatorias o recordatorias que se dan en el resto de la obra. En el *Enquiry* dicho tema constituye también la parte inicial: a él se refiere la primera de las nueve secciones que componen el libro (junto a cuatro apéndices); pero su extensión es apenas un tercio de la del *Treatise* ¹¹. La cuestión se retoma en parte en la conclusión (sección IX) y más especialmente en el primer apéndice.

Esta diferencia estructural se corresponde inmediatamente con una cierta lógica de contenido que depende, como se verá, de diferencias metodológicas más importantes. Si en el *Treatise* la primera parte presenta una discusión completa y cerrada del tema, la primera sección del *Enquiry* se limita a plantear la cuestión de forma aparentemente problemática, para aplazar la resolución hasta precisamente esas partes

(10) Puede verse, para una impresión resumida y sintética al respecto, mi artículo "Hume en la historia y en la crítica", *Taula* 4, (1984), pgs. 6-13.

(11) Aunque no sea un dato de mayor trascendencia, y sólo a efectos de las ocasionales comparaciones extensivas, conviene tener presente que ambas obras (el tercer libro del *Treatise* y el segundo *Enquiry*) son aproximadamente de la misma extensión.

finales de la obras mencionadas anteriormente. Esto se debe a que el *Enquiry* es una obra más empirista que el *Treatise*, por lo menos en cierto sentido. En éste último, las características de la moralidad son sentadas de un modo casi apriorístico. El desarrollo de la temática concreta que seguirá (las virtudes, artificiales y naturales) se apoyará en los presupuestos básicos adelantados y constituirá eventualmente una confirmación ejemplar, pero no será requerida como prueba. El marco general se había afirmado antes, de partida. El trabajo propiamente empírico viene a continuación. Por contra, en la segunda obra, el camino es, en líneas generales, el inverso. Tras una mera introducción al tema, se pasa a tratar inmediatamente los "hechos" en que consiste la moralidad. De ahí se extraen ciertas conclusiones generales, y sólo al final se vuelve a la cuestión de principio ¹².

El mayor aspecto empírico del *Enquiry* viene acentuado por dos rasgos: la apelación a lo que cabría llamar el "common sense", y la importancia concedida a los aspectos "sociológicos".

En cuanto se refiere a lo primero, no debería haber sorpresa alguna. Fundamentalmente porque Hume es, en definitiva, un filósofo del *common sense* ¹³. Esta característica, ya presente en el *Treatise*, se hace mucho más explícita en el libro posterior. Por otra parte, el acentuamiento de dicha postura tiene ventajas expositivas. Al remitirse al sentir general, y "desvelarlo" incluso a los ojos de quienes lo ejercitan sin conciencia reflexiva, puede estar seguro de obtener un eco más considerable. De hecho, algo similar había ocurrido ya en el tercer libro del *Treatise* con relación a los dos primeros. Como se recordará, dicho libro se publicó separada y posteriormente a los anteriores. En la advertencia que lo precede, Hume recuerda que el tercer libro es, por una parte, continuación de los otros dos, pero, "en cierta medida independiente de ellos, y no requiere que el lector tenga que introducirse en todos los razonamientos abstractos contenidos en ellos". Aparte de otras consideraciones en torno a sus mutuas relaciones, un aspecto de la "advertencia" se decanta bastante plausiblemente hacia lo que venía diciendo. Hume podía haber percibido ya una parte del impacto negativo con que se habían encontrado los dos primeros libros, y ciertamente pretendía desmarcar al nuevo libro de sus posibles repercusiones. Esto parece claramente confirmado por las palabras que, en la misma advertencia, añade a continuación: "Tengo la esperanza de que podrá ser entendido por los lectores ordinarios, con la mínima atención que suele darse a cualquier libro de razonamiento". Como puede verse, más no se puede hacer para tranquilizar a un posible lector escamado.

Sería erróneo, no obstante, subrayar exclusiva o primordialmente la perspec-

(12) En su "The Nature of Hume's Ethics", *Philosophy and Phenomenological Research*, XXVII, 1967, pgs. 527-36, J.R. Glossop matiza, no obstante, que previa a la labor empirista se encuentra el criterio de que la cualidad sea estimable o generalmente aprobada. Ello situaría una parte analítica, la definición de "virtud", antes de la parte "sintética" que ocupa la mayor parte de la obra. Esta matización no empaña, sin embargo, el tono general al que me estoy refiriendo.

(13) Para mejor aclarar y confirmar esta afirmación, véase Capaldi, N., *David Hume. The Newtonian Philosopher*, Boston, Twayne, 1975, y Penelhum, T., *Hume*, London, MacMillan, 1975.

tiva en apariencia "oportunista" que lo anterior puede sugerir. Lo importante es que no se trata de fingimiento, sino que responde a la postura auténtica de Hume. En muchas ocasiones, los términos "vulgar" y "filosófico" con que se refiere a distintos tipos de conocimiento tienen ambos carácter peyorativo. Podría perfectamente decirse que las deficiencias del conocimiento "vulgar" son normales y corregibles por la reflexión más atenta. En cambio, los errores "filosóficos" son mucho peores y más peligrosos. Repetidamente procurará dejar claro que el sentido común de los hombres "vulgares" es una guía normalmente del todo válida, máxime en lo que se refiere a temas morales, es decir, de razón práctica.

Por cuanto toca a los aspectos sociológicos, en la medida en que puedan desgajarse artificialmente unos de otros, creo que merece la pena destacar tres de ellos: el peso atribuido al progreso social, la importancia de la educación, y la aguda percepción del papel del lenguaje. Me limitaré a comentar brevemente el tercero de ellos, en el aspecto de la captación del vínculo inevitable que existe entre el lenguaje y la formación de los conceptos morales fundamentales¹⁴. Tres citas serán, a mi entender, suficientes, como ilustración.

En el curso de la sección V, al referirse a la constitución de un punto de vista objetivo, gracias a la labor del entendimiento que corrige las desigualdades de las pasiones, Hume hace notar que ello no sería posible si tal proceso no se materializara de algún modo. De este modo será como quede fundada la objetividad. Y es ahí precisamente donde radica el papel del lenguaje:

*"Por tanto, estando formado el lenguaje general por el uso general, debe estar moldeado sobre algunos puntos de vista más generales, y debe adscribir los epítetos de alabanza o de censura en conformidad con los sentimientos que se originan de los intereses generales de la comunidad"*¹⁵.

Poco después, subraya que este hecho es indispensable para la existencia de comunicación y convivencia normales, al permitirnos renunciar a nuestros puntos de vista más privados y particulares:

(14) Como era de presumir, no ha escapado a la atención de los especialistas el hecho de que Hume conceda un papel importante al lenguaje. Más aún, que lo que dice al respecto resulta incluso sugerente e interesante hoy día después del "giro lingüístico" que ha caracterizado a la filosofía de este siglo, o, por lo menos, a una parte considerable de ella.

Como muestras significativas de ello, y dejando aparte a los grandes teóricos de la ética, como Stevenson, Hare, etc., que no han dejado de mencionarlo, puede verse especialmente a Glosop, R.J., "Hume, Stevenson and Hare on Moral Language", en Livingston & King, *Hume. A Re-evaluation*, New York, Fordham U.P., 1976; King, J.T., "The Place of the Language of Morals in Hume's Second Enquiry", *ibid.*; y Ardal, P.S., "Convention and Value", en Morice, G.P., *David Hume. Bicentenary Papers*, Edinaburgh at the U.P., 1977.

(15) *Enquiry*, 228. La cita corresponde a la traducción de M. Fuentes Benot, *Investigación sobre los principios de la moral*, Buenos Aires, Aguilar, pg. 95.

"El intercambio de sentimientos, en la sociedad y en la conversación, nos hace, por tanto, formar un patrón general e inalterable... al ser suficientes, al menos en el discurso, nos sirven para todos nuestros propósitos sociales, en el púlpito, en el teatro y en las escuelas" ¹⁶.

Posteriormente, en la sección IX, analiza ciertos términos como característicos del lenguaje privado ("the language of self-love"), contrastándolos con los términos más típicamente morales, que expresan una perspectiva más pública y comunitaria. En este sentido, los términos morales forman como el primer escalón que conduce al establecimiento de la objetividad moral, a partir de los sentimientos originales. Y señala:

"Por tanto, al ser tan grande y evidente la distinción entre estas especies de sentimiento, el lenguaje debe moldearse de acuerdo con ella, e inventar un peculiar conjunto de términos para expresar estos sentimientos universales de censura o aprobación que nacen del sentimiento de humanidad o de puntos de vista sobre la utilidad general o su contrario. La virtud y el vicio se hacen conocidos entonces; la moral es reconocida;..." ¹⁷.

Puede resultar interesante observar, si se comparan por ejemplo las citas primera y tercera, como el proceso de constitución semántica del lenguaje, estrechamente vinculado al surgimiento de las distinciones morales, se relaciona tanto con elementos "socioculturales" como con elementos "innatos". De este modo, los aspectos sociológicos revelan un apoyo antropológico que permite rastrear una base naturalista en la concepción humeana de la ética.

La evolución del pensamiento moral en Hume, del *Treatise* al *Enquiry* ha constituido un tópico en la investigación histórica de la ética. Esto ha sido cierto en ambos de los dos grandes temas que lo ocupan principalmente, el de los principios generales de la moral y el de la justicia. Es posible que exista una mayor literatura especializada en torno al último, con especial referencia al papel desempeñado en ella por la simpatía ¹⁸. Pero el primero no le va posiblemente muy a la zaga. Como se ha señalado anteriormente, en este trabajo he pretendido señalar algunos aspectos globales, con mayor atención al tema general de la moral. Pienso que de ello pueden extraerse algunas conclusiones.

En primer lugar, la importancia de las variaciones formales, provocadas por

(16) *Enquiry*, 229. Corresponde a las páginas 95-6 de la traducción citada, pero con el añadido de las palabras en *la sociedad y en la conversación* que sí figuran en el original.

(17) *Enquiry*, 274. Traducción citada, pg. 152.

(18) La bibliografía al respecto es, por supuesto, tan abundante que sería prolijo citarla aunque fuera en parte. Me excusa también el hacerlo el hecho de haber dedicado una pequeña atención a este problema, en colaboración con el profesor Cela Conde, en "En torno al concepto de simpatía. Un capítulo en el desarrollo del pensamiento liberal". *Actas del 1er. Congreso de Ética e Historia de la Ética*, Madrid UNED, 1979.

razones literarias e ideológicas, fruto del impacto de su pensamiento en la realidad histórica en que apareció. Este aspecto formal, no obstante, no debe sobrevalorarse; y menos aún en el sentido de reconducirlo a una explicación "oportunistá".

Junto a ello, y de manera mucho más importante, se da una modificación en el enfoque y tratamiento de la temática moral. Se acentúan los rasgos más propiamente empiristas, a la vez que se atenúa la virulencia antirracionalista ¹⁹.

Dicha acentuación empirista se muestra no sólo en el aspecto metodológico, sino quizá más significativamente en la atención que se presta a las consideraciones "sociológicas". Sin embargo, tal cambio no representa una modificación substancial en la ética humeana, sino más bien un perfeccionamiento de sus líneas esenciales, con la explicitación de corolarios exigidos por la propia lógica de su desarrollo ²⁰.

Uno de los elementos en que dicha evolución se patentiza es el tratamiento del lenguaje. Gracias a él, Hume puede abrir un puente entre el mundo de las distinciones morales y el de los juicios morales, entre lo que desde Kant se llamará el ámbito de las causas y el de las razones. Las citas mostradas anteriormente me parece que ilustran bastante el esfuerzo humeano de conexión de los dos ámbito, concediendo tanto a las bases antropológicas innatas como a los elementos sociales emergentes un papel fundamental en la constitución de la moral. Para Hume, unos y otros forman igualmente parte de la "naturaleza humana".

(19) Dicha atenuación se manifiesta en el papel aparentemente más importante que se concede a la razón en el origen de los juicios morales. Ello no implica, sin embargo, que mejore su prestación en lo que toca a las distinciones morales. Hago referencia breve a estos dos ámbitos en lo que sigue de texto. Por otra parte, la impresión de cambio recibe fuerza aparente por el hecho de que en el *Treatise* Hume combate de manera muy radical los planteamientos racionalistas, lo cual oculta a veces el que el objeto de su requisitoria sea la razón "racionalista", que no puede identificarse con cualquier otro concepto de razón.

(20) Tal vez debiera matizarse que en el tema concreto de la justicia podría encontrarse algún elemento de variación substancial real. Pero su papel no es tan decisivo que pueda modificar la imagen general. Por otra parte, no es el tema que me ocupa fundamentalmente aquí.

**DE OBJETOS, BESTIAS, MÁSCARAS Y METAMORFOSIS.
EL HOMBRE DESPLAZADO Y SUSTITUIDO EN
LA PINTURA DE MENÉNDEZ ROJAS**

Perfecto-E. Cuadrado Fernández
(Universitat de les Illes Balears)



Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer —falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz “poema sinfónico” fala-se exactamente, e não de um modo translato e fácil. O caso parece menos simples para as artes visuais, mas, se nos prepararmos com a consideração de que linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições são fenómenos verbais dados sem palavras ou antes por hieroglifos espirituais, compreenderemos como compreender as artes visuais, e, ainda que as não cheguemos a compreender ainda, teremos, ao menos, já em nosso poder o livro que contém a cifra e a alma que pode conter a decifração. Tanto basta até chegar o resto. (Fernando Pessoa)

Si toda traducción traiciona necesariamente el texto original, doblemente traidor es quien pretende traducir en palabras el silencio expresivo de un texto pictórico. Falto de las herramientas y el oficio del crítico profesional, mi traición no admite atenuantes, ni me exime de culpa o me redime el falaz argumento del "lector inocente": no creo en la inocencia del lector. Eso sí, no será este mi breve paseo impresionista y literario por la pintura de Menéndez Rojas intento más o menos encubierto de descodificar o interpretar el mundo del pintor. Desvergonzado y cómplice, transito por caminos trillados: describir la superficie de la obra o utilizarla para descubrirme y describirme. Texto y pretexto, el cuadro, desde esta orilla de la literatura, multiplica su enigma y habla con voz prestada: sólo eso, nada menos que todo eso.

Coinciden los críticos —*mirabile visu!*— en advertir en el trabajo de Menéndez Rojas dos etapas bien diferenciadas y hasta contrapuestas, coincidiendo así —esto ya es menos sorprendente— en contradecir al propio autor cuando éste afirma la continuidad esencial del mismo. Uno y otros tienen razón, sin duda. Refiriéndose a su obra literaria, decía Fernando Pessoa —nuestro lazarillo en esta descabellada andadura— que no debía buscarse en ella *evolución*, sino *vía*, esto es, que más que ascensiones o caídas en una supuesta escala de madurez y perfeccionamiento artísticos, había en él desplazamiento horizontal de un paisaje a otro, de uno a otro sentir. Algo así se podría decir de la obra de Menéndez Rojas. Tal vez la atención que requería en cada una de sus exposiciones un grupo particular y destacado de obras de marcada homogeneidad y significación, impidiera en su momento apreciar en algunas de las obras desatendidas los puentes que el artista tendía entre paisajes y sentires.

LOS OFNIS INVADEN EL PAISAJE DESHABITADO. EL PUBLICO SE SORPRENDE Y AGITA. EL AUTOR SE DIVIERTE

Los que visitamos en su día la primera exposición inividual importante de Menéndez Rojas, nos sentimos, en efecto, atraídos inmediatamente y después exclusivamente acaparados por un número determinado de cuadros de dimensiones, técnica y temática similares. Paisajes familiares —arena, rocas, arboledas, ensenadas marinas— cuyo realismo venía acentuado por un leve y deliberado *sfumatto* que subrayaba su funcional cotidianeidad y disfrazaba irónicamente su ficción. De pronto, la sorpresa, la interrogación, la posible amenaza insinuada: extraños objetos flotantes no identificados invaden el paisaje, lo dominan suspendidos en el aire o lo acechan y exploran semienterrados en la arena. De perfiles precisos y brillantes y cálidos colores, animan un paisaje transformado en espacio habitado por la amenaza de lo desconocido extrañamente cotidiano. Regresemos a la literatura, para volver al cuadro, por tres caminos que corren paralelos para acabar finalmente encontrándose. Ante todo, ciertos procedimientos característicos de aquello que denominamos *género 'de terror'* (próximo en esto, aunque no en sus propósitos y resultados, al género o subgénero que de modo un tanto confuso solemos designar como *'realismo fantástico'*). La demorada configuración realista de un tiempo y un espacio que provocan la identificación instantánea y gratificante, creando una atmósfera de seguridad y produciendo un 'horizonte de expectativas' cuyas coordenadas esenciales coinciden con las coordenadas culturales del lector. Apresado en la red de sus propias seguridades, el lector se ve de pronto sacudido, sorprendido, desorientado por la introducción de lo insólito, de lo demoníaco, del desorden que desarticula la coincidente red de relaciones establecidas entre autor-texto-lector-realidad. Es el primer momento, sorpresa y desasosiego: el verdadero terror comienza cuando lo insólito adquiere carta de vecindad, se vuelve cotidiano y real, secuestrando la propia realidad del lector que a sí mismo se interroga y se extraña. Pero algo más podemos deducir de este primer segmento de la obra de Menéndez Rojas: el *humor*. A fin de cuentas, el terror no es sino una forma privilegiada de humor intelectual. Un humor que tiene algo que ver con aquél humor surrealista basado en la sorprendente reunión de dos realidades distantes y antagónicas. El pintor se divierte. Tras habernos desprevenido cuidadosamente, nos sorprende e inquieta. Y uno adivina la sonrisa irónica y malévola de Menéndez Rojas en su taller, a solas, preparando paciente y rigurosamente el artefacto y observando después el efecto en la sala. Fascinación, ruptura de una identificación deliberadamente provocada, repulsión y atracción, desasosiego: Friedrich llamó a eso *'efecto de disonancia'* y lo apuntaba como rasgo fundamental de la moderna poesía. Un ejemplo que siempre consideré paradigmático nos lo ofrece el conocido poema de Rimbaud *Venus Anadyomène* (salvando los excesos de una parodia escolar hiperbolizada y la superficial motivación de una venganza del jovencísimo Rimbaud contra el 'clasicismo' académico superviviente):

*Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;*

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
 Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
 Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor;
 La graisse sous la peau paraît en feuilles plates;
 L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
 Horrible étrangement; on remarque surtout
 Des singularités qu'il faut voir à la loupe...
 Les reins portent deux mots gravés: *Clara Venus*;
 —Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
 Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

El proceso de seducción se inicia con el título mismo: Venus=mujer=belleza=amor. El poema nos devuelve al cuadro, al paradigma clásico (*ut pictura poesis*, como mandan los cánones): la nacarada concha entre las suaves ondas marinas, la ondulante Venus emergiendo, de formas blandas y estilizadas, largos cabellos sueltos prolongando la ondulación del cuerpo, mejillas levemente sonrosadas matizando la blancura sin mácula del cuerpo triunfalmente desvelado. Desde un universo de formas aprendidas, la memoria susurra complacida: "Botticelli". De vuelta a la literatura, la seducción prosigue: la estrofa consagrada, el soneto canónico (cuartetos y tercetos, la métrica perfecta, la impecable rima clásica y sonora). Dueño y señor del código, el lector se dispone al halago y al juicio. Algo le dice, ya desde el primer verso, que el autor le ha tendido una innoble trampa: la oxidada bañera, la mole enrojecida y grasienta de una mujer caduca y ulcerosa, el detalle sarcástico de la alusión clásica —*Clara Venus*. El lector se remueve indignado, pero vuelve a la trampa seducido y perplejo. Complacencia y horror, repulsión y atracción, humor y disonancia definiendo la modernidad clásica de este primer paisaje transitado por la pintura de Menéndez Rojas. ¿Hiperrealismo? Nuevamente el autor contradice a sus críticos. Quizás algo en la técnica —las superficies planas y brillantes de algunos de sus cuadros, la pureza cromática y el trazo preciso, el detallismo en la descripción del objeto banal y cotidiano que destaca la ausencia del contexto espacial, la disposición secuencial y fotográfica de algún otro cuadro aislado, o la particular concepción del espacio y el ritmo en cuadros que ofrecían en su borde inferior fragmentos de una realidad —figuras, máquinas, objetos— que, en un acelerado movimiento centrífugo, vaciaban el cuadro. ¿Hiperrealismo? Quizás surrealismo o un 'realismo fantástico' presidido por el objeto insólito que habita y humaniza el espacio deshabitado o el objeto cotidiano que da vida, inventándolo, a un espacio real inexistente. Repetimos: terror, humor y disonancia. Modernidad y oficio, inteligencia y cálculo. Con técnica segura, el pintor ha explorado el paisaje: ha afirmado un *estilo*. No lo explota. Reinventa el deseo y se traslada: sigue viajando recogiendo *maneras de sentir* (nuevamente Pessoa).

Há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e a defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de beleza, porque se baseia no que agrada; baseia-se na inteligência, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso

agradável; baseia-se na unidade artificial, construída e inorgânica, e portanto visível, como a de una máquina, e por isso apreciável e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de força, porque se baseia no que subjuga; baseia-se na sensibilidade, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, natural, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver (Fernando Pessoa)

VARIA LECCION DE FABULAS, DISFRACES Y METAMORFOSIS: APOTEOSIS DEL ANIMAL Y EVITACION DEL HOMBRE

La memorable exposición individual de Menéndez Rojas abierta durante el mes de Marzo de 1985 en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, provocó general desconcierto y preguntas urgentes entre la grey atónita. Nos habíamos instalado por fin, con cierta dificultad y alguna resistencia, en un determinado paisaje: el pintor, mientras nos ocupábamos en instalarnos, se había trasladado demasiado lejos, con demasiada rapidez. Un último ejercicio de humor, pero esta vez involuntario. Del juego dirigido por el pintor desde la sombra, fuera y lejos del cuadro, a la pasión dramática de un múltiple bestiario que reinventa al hombre necesario y hostil. El pintor nos había asustado, se había divertido a nuestra costa, nos olvidaba en favor del objeto y cuando nos veía rescataba en nosotros fragmentos fugitivos que nos cosificaban. Ahora, cuando el pintor nos busca y necesita, se horroriza e incapaz de aceptarnos, nos reinventa y reconstruye (piedra, metamorfosis, fábula mitológica) o nos disfraza y oculta para tolerarnos, cuando no se limita a insinuarnos desvanecidos o ausentes.

Las dimensiones de algunos de los cuadros expuestos extrañaban el marco de la sala de exposiciones, reclamaban el friso, el muro, la roca de la caverna prehistórica. Máscaras, metamorfosis, bestias mitológicas torturadas por un exceso de humanidad, rupestres rinocerontes minerales, gárgolas antropomórficas de las fuentes, desvanecida música del pianista apenas esbozado como anécdota, piezas de un ajedrez sin jugadores: evitación del hombre, nostalgia de lo humano redimido en cosas y animales; cuando presente, oculto tras el disfraz que evita su amenaza y tal vez su vergüenza. Hasta el desnudo femenino, animal y soberbio, nos da la espalda y ajeno se nos niega.

Esta vez, la atención se dispersa reclamada sucesivamente por series aparentemente autónomas, microcosmos cerrados que funcionan como unidades significantes en cuyo interior se distribuyen con sabia disposición paralelística —simetría de antítesis y repeticiones— microunidades fuertemente ligadas entre sí por una red compleja de coincidencias y correspondencias materiales, temáticas, técnicas y estilísticas. El excesivo énfasis con que el pintor subraya lo que distinta y sucesivamente dice, enfatiza y proclama de diferentes modos lo que calla y oculta.

¿Cambio, ruptura, evolución? Repetimos: viaje ininterrumpido. El pintor no pretende engañarnos. Nunca lo hizo; se limitó a jugar a no desengañarnos. Nos había

avisado desde algunos de aquellos cuadros desatendidos que mencionábamos al principio. Esbozos de retratos de trazo apresurado y engañosa factura impresionista, más figurín que rostro, manchas que parcialmente cobraban forma, formas que se diluían para súbitamente concretarse en una mirada disputando a los labios el extraviado gesto de una melancólica epifanía: el pincel ensayando la pasión contenida que estallará más tarde en los retratos femeninos —el trazo ahora riguroso y preciso, la materia justa, y un exceso cromático que aprisiona y apura la efímera presencia del “Otro” en la Mujer multiplicada y repetida, puente-paréntesis entre estaciones y paisajes de una particular y angustiosa *peregrinatio ad loca infecta*: el lugar de lo humano perseguido, presentado y por diversos modos evitado.

Evitación de la razón del hombre (ausencia, sombra, piedra, máscara) y nostalgia del animal que fue, que fuimos, en la inocencia de una edad dorada anterior a la conciencia y a la historia. Naturaleza, metamorfosis, mito: plenitud animal de un cuádruple bestiario natural, totémico, heroico y simbólico.

En primer término, los rinocerontes. La bestia primitiva en su apoteosis animal que amenaza con desbordar el cuadro e invadir el espacio del espectador, respondiendo al conjuro del pintor-hechicero que restaura la tribu, el tiempo, el rito y el misterio. Movimiento centrípeto de volumen y fuerza cuya esencial bestialidad se comunica a la misma materia significante: manchas acumuladas y espesas, porosidades y rugosidades, superpuestas corazas, superficies rocosas, simbiosis verdinegra y ocre del metal oxidado y la musgosa piedra oscura y húmeda.

Más allá, libre ya de adherencias minerales, el toro en su desnuda plasticidad, sin más espacio ni paisaje que el que le brinda la vacía profundidad del cuadro, devuelve a la pintura su ficción verdadera, el equilibrio exacto de formas, colores y volúmenes. Figuración sin servidumbre de trascendencias ni connotaciones: feliz anatomía suspendida en el tiempo.

En el extremo opuesto, el cuadro como referencia simbólica, el hombre y sus metamorfosis: sólo los rostros significan, sinédoques expresivas de un universo de transformaciones que podría llevarnos del fabuloso Ovidio a la angustia del kafkiano Samsa, para dejarnos finalmente en los umbrales del jardín simbólico de Hyeronimus Bosch.

Vértice coincidente de diversas maneras de sentir y de significar, el mito y sus fantasmas: dioses y héroes múltiplemente visitados y reinterpretados para restituirles su primigenia humanidad.

Varada entre las rocas, fuera de su elemento natural, la mole fusiforme y grasienda de la sirena, como la Venus rimbaldiana horriblemente bella, sorprendida y quizás avergonzada de verse descubierta en su verdad marina y monstruosa: no la quimérica sirena mediterránea que midiera la astucia y el valor de Odiseo, sino la que inventaran los pueblos marinos del norte, mujer de la cintura para arriba condenada al tormento de la propia conciencia de tanta inacabada humanidad.

La elemental bestialidad de los centauros, hábil y brutalmente contrastada con la delicadeza insinuada del caballo que huye y se desvanece rehusando la afrentosa compañía de sus antropomórficos hermanos. El pincel se recrea en la exposición anatómica y fisiológica de una animalidad orgiástica: la atlética deformidad del lomo, el

rostro abotargado y simiesco de sátiro permanentemente sediento y embriagado, feroz cuando desgarrar la masa sanguinolenta de carne sacrificada a su apetito nunca satisfecho. Frente a la encallada horizontalidad de la sirena y su relajada carnosidad de tonos fríos y apagados, la estudiada disposición diagonal complementaria de los dos centauros, la uniforme tensión muscular que se acumula en los dos lomos enfrentados y se prolonga estilizándose en un doble movimiento ascendente —los labios que se adelantan en el gesto de apurar la copa— y descendente —la desencajada mandíbula que sobresale confundida con la pieza de carne ensangrentada. Y todo acentuado por una inteligente utilización y distribución de los colores, concentrados con calculado exceso en los rojos saturnales de la carnicería o en las montañasos masas verdinegras de los lomos. El pintor en el dominio pleno del oficio, el artista en el horizonte de la estética pessoana: sensibilidad, fuerza, unidad natural espontánea y orgánica —la pasión subyugante sentida más que vista. Anterior y paralela a la representación del mito y sus significados, la reflexión que lo reinterpreta. Si en la sirena el arte humanizaba el mito enfatizando su trágica humanidad, lo centauros devuelven al mito los primitivos atributos —bestialidad, ferocidad, fuerza, lujuria,— de la masculinidad que pretendía celebrar y que la tradición iconográfica había embellecido y traicionado.

Cuando el pintor se siente seducido por la anécdota, usa la tinta y recurre al lenguaje del comic, a una sintaxis secuencial y elíptica que comparte con géneros y artes más o menos próximos —auca, cartel de ciego, montaje cinematográfico. Línea y ritmo desplazan al color y al volumen para contarnos, con igual maestría, el íntimo drama del Minotauro que se sabe inocente y condenado a un destino animal del que protesta y nos acusa en las cuatro instantáneas que inmovilizan la tragedia del gesto dolorido y ferozmente humano, o la historia amorosa de la pasión de Zeus por Europa, el desarrollo de la seducción zoomórfica que culmina en rapto y sacrificio de gozosa consumación ya plenamente humanas. El círculo se cierra recuperando al hombre en su triple mentira divina, humana y animal.

Nuevamente descubrimos la ausencia del pintor. Con él, tras él, nos desplazamos.

El viaje continúa.

MENENDEZ ROJAS

Nace en Palma de Mallorca en 1956.

Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de Barcelona.

Ha obtenido premios y menciones en diferentes certámenes de pintura.

Exposiciones:

- 1977 Exposición en la Galería 4 Gats, de Palma de Mallorca, con Antonio Socias y Pere Juan.
- 1981 Exposición individual en la Galería Joaquim Mir, de Palma de Mallorca.
Exposición colectiva en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Participación en la I Mostra d'Art Jove de Balears.
- 1982 Exposición colectiva en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Participación en la IV Bienal Iberoamericana de México.
- 1983 Exposición individual en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
- 1984 Exposición individual en la Sala Vayreda, de Barcelona.
Exposición colectiva en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Participación en la muestra "Mallorca se presenta", en Barcelona.
Exposición colectiva en la Galería 4 Gats, de Palma de Mallorca.
- 1985 Exposición individual en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Exposición colectiva en la Galería 17, de Palma de Mallorca.
Exposición colectiva en la Galería Marieta Gual, de Cala d'Or.
Exposición individual en la Galería Art S'Escala, de Deià.
Exposición colectiva de Verano en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Revista publicada por el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante, con el patrocinio de la Excma. Diputación de Alicante y la Consellería de Cultura y Educación del Gobierno Autónomo de la Comunidad Valenciana.

Aparece una vez al año, en volúmenes de 550 páginas y 1.300 gramos de peso.

Publica trabajos de investigación en los ámbitos de la Literatura Española, Hispanoamericana y Comparada, la Teoría y la Crítica Literarias. Admite originales en todas las lenguas utilizadas en la comunidad universitaria internacional.

Colaboradores en los cuatro primeros volúmenes:

F. Aguilar Piñal, T. Albaladejo, R. Alemany, J. Alvarez Barrientos, G. Allegra, A. Amusco, R. Andioc, S. Arduini, P. Aullón de Haro, M.A. Ayala, D. Azorín, M. Baridon, M.C. Bobes, J.F. Botrel, E. Caldera, G. Caravaggi, G. Carnero, J. Castañón, G. Cartago, M.T. Cattaneo, M.A. Cerdá y Surroca, C. Corona Baratech, F.R. de la Flor, S. de la Nuez, A. Domínguez Ortiz, A. Egido, J. Escobar, F. Etievre, A.R. Fernández y González, R. Frolidi, A. García Berrio, A. Gil Novales, F. Gimeno, J. Gimeno Casalduero, A. Gómez Yebra, P. Guinard, B. Hughes, P. Jauralde, F. Lafarga, L. Litvak, J.M. López de Abiada, M.A. Lozano Marco, G. Mancini, N. Marín, L. Maristany, E. Martín, A. Martinengo, J.M. Martínez Cachero, F. Meregalli, E. Mullen, R. Navarro Durán, J.M. Navarro Adriaenssens, A. Niderst, G. Paolini, P.J. de la Peña, J.S. Petöfi, V. Punzano, K. Pörtl, C. Real Ramos, G. Rey, J.A. Ríos, E. Rubio, M.C. Ruta, A. Sánchez, R.P. Sebold, J. Siles, M.C. Simón Palmer, B. Stoloff, J. Urrutia, G. Volpi, Iris M. Zavala.

Director: Guillermo Carnero

Secretario: Enrique Rubio Cremades

Consejo de Redacción: Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras, Universidad de Alicante.

Precio aproximado: 4.500 pesetas

Información: Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras, Universidad de Alicante.

Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

CAHIERS D'ETUDES ROMANES

N° 10

Jeanne BATTESTI-PELEGRIN

Faire l'amour ou la guerre? A propos de certaines métaphores de Jorge Manrique

La lyrique du XVI^e siècle à travers le conceptisme de Gracián

Benito PELEGRIN

De l'écriture conceptiste à la fiction allégorique dans le *Criticón*

Carmen VASQUEZ

Realidad y/o ficción en *El Periquillo Sarniento*

Claude DUMAS

Sur quelques niveaux de la signification dans le *Periquillo Sarniento* de Lizardi

Raul V. SOUMEROU

Algunas observaciones sobre el camino de la salvación en *El Periquillo Sarniento*

Francisco J. DIAZ DE CASTRO

Estructura y sentido de *Final* de Jorge Guillén

José SERVERA BAÑO

Río, la sugerencia idílica de Jorge Guillén

Eutimio MARTIN: Jorge Guillén par lui-même

Gérard DUFOUR: Blas de Otero: du bon usage de la censure

Emmanuel LARRAZ: Lectura de una secuencia de *Elisa, vida mía*: las confidencias de Elisa e Isabel

Joao CAMILO: Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes

Richard ROUX: *Gota d'Agua*: une tragédie brésilienne? ou: l'ambiguïté de la "classe moyenne".
Lecture politique

COMPTE-RENDU

Guy MERCADIER: Jacques Joset: "La utopía degradada de J.J. Fernández de Lizardi", in *Memo-
ria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*

CHRONIQUE DES THESES par Gérard DUFOUR, Eutimio MARTIN: *Federico García Lorca,
heterodoxo y mártir (análisis y proyección de la juvenilia inédita)*

NOTES ET DOCUMENTS par Gérard DUFOUR, Emilio LA PARRA LOPEZ: *La libertad de pre-
nsa en las Cortes de Cádiz*

NOS COLLABORATEURS ONT PUBLIE (avril-octobre 1984)

CONGRES, COLLOQUES, CONFERENCES

PEDIDOS A BENITO PELEGRIN

Université de Provence

(Aix-Marseille I)

29, Avenue Robert-Schuman

13621 Aix-en-Provence Cédex

AIX-EN-PROVENCE

1985

