

REVISTA
DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 1948

AÑO X

NUMS. LVII y LVIII





SUMARIO

	<u>Págs</u>
Literatura latina medieval , por Luis Vázquez de Parga.....	5
Cara y cruz en la poesía de Vicente Aleixandre , por Luis Landínez	25
«Clarín» y sus ideas sobre la novela , por Emilio Clocchiatti.....	41
El paisaje en las obras de Santa Teresa , por Salvador Mañero y Mañero...	79
Sobre unos escritos del Padre Isla en defensa del Padre Feijóo , por Baudilio Arce Monzón	109
Notas acerca de la actitud de Castilla con respecto al cisma de occidente , por Luis Suárez Fernández.....	123
NOTAS:	
Cuatro dramas de la desesperación , por J. A. Fernández-Cañedo	147
Irregularidades métricas en las coplas de Jorge Manrique , por Jose María Fernández.	155
REVISTA DE REVISTAS. —Por J. M. ^a M. C. y B. A. M... ..	169
NOTAS BIBLIOGRAFICAS , por J. A. F. C. y B. A. M... ..	177
CRONICA DE LA FACULTAD , por B. A. M... ..	193

LITERATURA LATINA MEDIEVAL *

POR

LUIS VAZQUEZ DE PARGA

La literatura latina medieval ha sido durante mucho tiempo objeto de desprecio. Los humanistas del Renacimiento, orgullosos de su ciceronismo, volvían la espalda, cuando no se burlaban, a aquellas obras latinas escritas en una época que consideraban había sido de oscuridad e ignorancia. Este concepto peyorativo se mantuvo hasta no hace mucho tiempo, y todavía Madvig confesaba, probablemente no sin jactancia, que no había leído nunca ninguna obra de la época patrística, fuera de las Antigüedades Judáicas de Flavio Josefo. Hubo naturalmente, excepciones: un Ducange, después de haber leído sin descanso una masa enorme de literatura medieval escribió su famoso *Glossarium*, pero la atención que él prestaba a las obras que leía era meramente erudita y probablemente nunca sospechó que de su lectura pudiera derivarse también una satisfacción estética. Sin embargo, todavía en el primer cuarto del siglo XVIII, Leyser escribió una «Historia de los poetas y poemas de la Edad Media», que todavía hoy se consulta con interés. Con todo, el estudio filológico del latín medieval, y con él de su literatura, es cosa de los finales del siglo XIX, habiendo contribuido no poco a sus progresos la empresa de los *Monumenta Germaniae Historicae* y la enseñanza universitaria de la Filología la-

* Conservamos el carácter de exposición oral de esta lección. Una bibliografía comentada del latín medieval aparecerá próximamente en la *Revista de Archivos*.

tina de la Edad Media, como disciplina independiente, dada en las universidades alemanas, primero por Traube y después por Wilhelm Meyer y Paul von Winterfeld.

Pero ¿qué es el latín medieval? ¿Existe un latín medieval? La pregunta no es tan absurda como puede parecer a primera vista. Traube lo ha negado rotundamente y Strecker, aun considerando su negación demasiado tajante, no está lejos de darle la razón. Claro está que si hay una Edad Media, y durante ella se escribió en latín, no cabe duda de que habrá un latín medieval. Pero la pregunta va más lejos, el latín escrito en la Edad Media ¿tiene unas características propias? ¿Puede haber una gramática, un vocabulario suyos? Esto es lo que negaba Traube y, en cierto modo, Strecker. Frente a estas negaciones se alza el hecho de que una serie de escritos de la época presentan entre sí un aire de parentesco indudable y al mismo tiempo una distinción clara con las obras anteriores, las de la literatura latina pagana y aun las de la patristica. Desde muy antiguo, el siglo III por lo menos, la distinción que existe siempre y en todas las lenguas, entre el idioma hablado y el escrito, se fué acentuando en el latín, hasta el extremo de que en el siglo V, el latín literario, con sus desinencias casuales y su conjugación pasiva, se había convertido en prácticamente ininteligible para el hombre inculto que hablaba latín vulgar en cualquier rincón del imperio romano: sucedía por ejemplo que mientras el escritor ponía *crus* el campesino romano de la Gala o de Italia decía *gamba* y el de España *perna*: desaparecían los casos gramaticales expresados por las desinencias: las conjugaciones se modificaban profundamente y el vocabulario se reducía y a la vez adoptaba palabras desconocidas para el latín literario o rechazadas por él. El latín vulgar caminaba rápidamente hacia su transformación en las lenguas romances y el latín literario se transformaba cada vez más en una lengua sabia, de escuela, sin contacto con el habla coloquial, con la lengua materna: cuando se ha consumado este divorcio—y sobre el momento preciso en que esto ocurre discuten todavía los especialistas—podemos decir que nace el latín medieval.

Aunque sería pueril querer fijar una fecha precisa, sí es justo decir que el latín medieval propiamente dicho, con su característi-

ca de lengua de escuela propia de gentes letradas, y diferente del ya evolucionado romance materno casi tanto como del idioma nacional germánico o eslavo, podemos estimar que no nace como lengua literaria hasta el siglo IX, con el llamado «Renacimiento carolingio». En el período anterior, o es una continuación del bajo latín, como sucede entre los visigodos, o está ya tan mezclado con el latín vulgar, que apenas puede considerársele como lengua literaria, aunque como tal la emplee, por ejemplo, Gregorio de Tours, quien al mismo tiempo que lamenta la suerte de los estudios literarios tiene que pedir perdón a sus lectores si quebranta la gramática en las letras o en las sílabas, contentándose con que no se le pueda acusar de salirse de la ortodoxia en lo que diga.

En el siglo IX, restaurado el estudio de la gramática, con la lectura de los autores antiguos, singularmente de los Padres de la Iglesia, pero también de Cicerón y Virgilio, y la práctica asídua de la Biblia en la versión *vulgata* debida a San Jerónimo, se forma una lengua que podemos calificar de «sabia», «erudita» o «escolástica»; pero no de «muerta»; pues aunque distinta de la materna, es lengua no sólo escrita sino también hablada y de relación internacional, en un principio para las cancellerías de los monarcas y papas, para los clérigos viajeros y legados pontificios; más tarde para el público más abigarrado que frecuentaba las universidades. Esta lengua, que debe sin duda su existencia al hecho de que el latín fuese adoptado por la Iglesia Romana como su lengua litúrgica, conquista dominios que no hollaron nunca las legiones de Roma como Irlanda y Polonia, o recobra otras, como Inglaterra, donde la retirada de la administración romana y las invasiones germánicas subsiguientes habían hecho olvidarla. Al mismo tiempo, con la nueva poesía rítmica encuentra acentos más próximos a nuestra sensibilidad actual, que la complicada métrica de los poetas clásicos.

El latín medieval es la lengua internacional (de un número limitado de gentes ilustradas, es cierto) de la cristiandad europea, que gracias a ella puede adquirir conciencia de su unidad, que se manifiesta en comunes empresas, guerreras como las Cruzadas o literarias y científicas en las Universidades. El letrado que estuviese

medianamente práctico en latín sabía que podía viajar por la Europa cristiana occidental con la misma tranquilidad de ser entendido o probablemente mayor, que la que podría tener en el mundo de antes de la guerra el que hablase francés. En este latín se pudo, según frase de Traube, expresar casi todo; y el P. de Ghellinck alaba su «virtuosismo técnico, que en ciertos momentos da la ilusión de una vitalidad real.» Incluso un humanista del siglo XVI, Marc Antoine Muret, defiende a Santo Tomás de Aquino y a Duns Escoto, por haber conseguido traducir el *τὸ ὄν* de Aristóteles, para el que Séneca desesperaba de encontrar equivalente latino. El latín adquiere en la Edad Media una nueva vitalidad, y a pesar de su origen de escuela, se olvida cada vez más de la mera imitación de los modelos antiguos, para crearse, dentro de las normas gramaticales clásicas y esencialmente con su vocabulario, un medio de expresión cada vez más original y seguro de sí mismo. En el siglo XII ha obtenido resultados, que no serán superados, con San Bernardo, quien escribe un lenguaje a la vez apasionado, elegante y de una gran corrección gramatical. Más tarde, si la corrección sufre, no sucede lo mismo con la claridad y limpidez con que vierte los conceptos filosóficos en Santo Tomás en su *Summa*.

Como hemos dicho, el latín medieval coincide en su morfología, en su sintaxis y en lo fundamental de su vocabulario, con el latín clásico, y, cuando está manejado por un escritor hábil, no merece en modo alguno el apelativo de «Küchenlatein», latín de cocina, con que se le designó en la Alemania del Renacimiento. Sin embargo hay algo que hace a las obras literarias escritas en latín medieval radicalmente distintas de las clásicas: el abandono definitivo de la cantidad vocálica y la sustitución del ritmo prosódico por el acentual, con sus dos consecuencias técnicas: uso del «cursus» acentual en la prosa artística y triunfo definitivo de la poesía rimada, en la que la sucesión de los acentos, el número fijo de sílabas, y la rima han venido a sustituir a la armonía ya no apreciada, al perderse el sentido de la cantidad, de los antiguos metros clásicos.

El «cursus», como es bien sabido, consiste en «las cadencias regulares que señalan el fin de las frases (o miembros de frase) en la prosa latina.» En la época clásica, la armonía de estas cadencias fi-

nales mediante las cuales se conseguía el ritmo oratorio, tan característico, por ejemplo, de los discursos de Cicerón, se obtenía por el uso de piés determinados, compuestos de sílabas en las que alternaban regularmente las largas y las breves; se preferían unos piés o combinaciones de piés, determinados y se evitaban otros. Se huía del dáctilo y se recomendaba el dicoreo y las combinaciones del crético, el peón y el espondeo. Pero con la evolución de la lengua latina sobrevino la pérdida de la noción de la cantidad silábica, y con ella el convertirse la métrica prosódica en un simple juego artificioso. Como consecuencia, el «cursus» se transforma y el acento viene, cada vez más, a llenar el papel representado antes por la cantidad. Es una evolución lenta, cuya historia detallada está aun por hacer; pero que puede rastrearse en las oraciones litúrgicas de los sacramentarios *leonino*, *gregoriano* y *gelasiano*. Al final, el número de cadencias admitidas queda fijado rigurosamente, reduciéndose a cuatro tipos, que se distinguen por la posición que ocupan las dos últimas sílabas acentuadas, la que es siempre contada a partir de la final: la 2.^a y la 5.^a en el *cursus planus* (*tibi efféci*) la 3.^a y la 6.^a en el *cursus tardus* (*tibi effécimus*), la 2.^a y la 7.^a en el *cursus velox* (*tibimet effecérunt*), y, por último, la 2.^a y la 6.^a, terminación empleada con mucha menos frecuencia, en el *cursus dispondáico* (*tibi effecérunt*).

Hacia el siglo VII dejó de usarse el *cursus*, sin que conozcamos los detalles de su decadencia; pero a finales del siglo XI lo encontramos restaurado en la cancellería pontificia, y un texto del *Liber Pontificalis* atribuye esta restauración al canciller de Urbano II, Juan Gaetani (después papa Gelasio II). A partir de entonces su uso se extiende a los documentos de la cancellería imperial y a los escritos hagiográficos. Para dar una idea del aspecto especial de esta prosa en que se hace un uso sistemático del *cursus*, leeremos este fragmento de una bula de Inocencio III, escogido al azar por Laurand:

«Quia te, tanquam praecipuum sacrosantae Romanae Ecclesiae membrum et frátrem diligimus, et totis in Christo víscéribus amplexámur, tuis desideriiis grato concurréntes assénsu, petitiones tuas ea qua

deciit *affectione recepimus* et earum tenore plenius considerato, quantum cum *Déo potuimus executioni mandare...*»

Pero mucho más interesante que el del *cursus* es el estudio de la poesía rítmica que produjo en la Edad Media verdaderas obras maestras insuperadas en la poesía litúrgica, en la que, por otra parte, parece que hay que buscar sus orígenes. Los himnos latinos más antiguos, los de San Hilario de Poitiers y de San Ambrosio de Milán, son de una métrica puramente prosódica, como antes lo había sido la poesía cristiana de Prudencio y de Paulino de Nola. Frente a estos himnos demasiado literarios para los fieles iletrados, los arrianos y los donatistas compusieron canciones catequísticas que se cantaban sobre aires profanos populares. Para combatir este proselitismo, San Agustín no tuvo inconveniente en echar por la borda el bagaje retórico de su antigua profesión y componer el extraño salmo abecedario *Abundantia peccatorum* en cuyos 284 versos se repite un número fijo de sílabas con dos acentos fijos y usa la rima o asonancia:

*Abundantia peccatorum solet fratres conturbare.
Propter hoc dominus noster voluit nos praemonere
comparans regnum caelorum reticulo misso in mare
congreganti multus pisces, omne genus hinc et inde.
Quos cum traxissent ad litus, tunc coeperunt separare,
bonos in vasa miserunt, reliquos malos in mare.*

En el mismo siglo V, Sedulio hace uso en sus himnos de la nueva poesía rítmica:

Beatus áuctor saeculí
Servile córpus induít,
Ut cárne cárnem liberáns
Ne pérderét quos cóndidít.

La rima hace su aparición con timidez. Primero es una simple asonancia y después rima monosilábica. El renacimiento carolingio intentó una restauración de la antigua métrica prosódica, que también tuvo su reflejo entre los mozárabes de Córdoba, como demuestra un texto de la *Vita Eulogii*. También se probó la combinación de ambas técnicas; pero acabó triunfando definitivamente

la rítmica, en los siglos X y XI. En ella se prescinde por completo del valor métrico de las palabras y sólo se tiene en cuenta su acento prosaico, de donde viene el nombre de *prosa* que se da en la Edad Media a esta clase de poesía. En vez de medir las sílabas, se las cuenta, debiendo tener los versos que se corresponden el mismo número de sílabas. Tres o cuatro versos suelen reunirse en una estrofa. De las formas antiguas subsisten casi exclusivamente el hexámetro y el pentámetro que se construyen con numerosas faltas prosódicas, a veces provocadas por la ortografía: el diptongo *æ* sustituido por la *e* sencilla se cuenta muchas veces como breve. También se introduce la rima en el hexámetro uniendo la cesura y el final, dando lugar al llamado hexámetro leonino del tipo: *curia Romana non curat ovem sine lana*. Otras formas preferidas son los versos figurados y artificiosos en que fué maestro en la baja antigüedad Optatianus Porfyrius, se hicieron versos abecedarios, acrósticos, en forma de cruz, como los *Laudes sanctae crucis* de Rabano Mauro. Aunque la rima forma un elemento importante de la nueva poesía rítmica, en su estudio es preciso no olvidar que su esencia está en que las sílabas se cuenten, en vez de medirse, y el acento tenga un papel de primera importancia. Como ejemplo de los resultados obtenidos con la aplicación de los principios de la versificación rítmica daré aquí un breve himno de Navidad, de exquisita delicadeza, obra de un anónimo poeta francés del siglo XI:

Arte mira, miro consilio

Quaerens ovem summus opilio,

Ut nos vocaret ab exilio,

Locutus est nobis in Filio:

Qui nostrae sortis unicam

Sine sorde tunicam

Pugnaturus induit

Quam puellae texuit

Thalamo Paraclitus.

Es muy difícil tratar de fijar las características generales y los períodos de la literatura latina medieval, que forma una mole inmensa, aun prescindiendo de aquellas obras puramente teológi-

cas o filosóficas. Sólo en el campo de la poesía litúrgica, podemos hacernos una idea de su volumen pensando que la materia no está, ni mucho menos agotada en los 55 volúmenes que se publicaron, hasta su interrupción en 1922, de los *Analecta hymnica*. Afortunadamente hoy contamos ya, además del indigesto resumen de Gröber y de las eruditas historias de Ebert (hasta el siglo X) y Manitius (hasta el final del XII), de dos pequeños tomitos del P. Ghellinck, que permiten fácilmente formarse una idea del desarrollo de la literatura latina medieval hasta San Anselmo (1). No podemos aspirar en el corto espacio de tiempo de esta lección a dar una idea ni de las características ni de la evolución histórica de esta literatura. En líneas generales se puede decir que al renacimiento carolingio precede un período, que podemos llamar premedieval o de transición de la antigüedad a la Edad Media, y limitarlo, algo arbitrariamente, diciendo que va de San Benito de Nursia hasta Alcuino. En él, encontramos obras de espíritu completamente medieval como son los Diálogos de Gregorio Magno, con sus vidas de santos y sus visiones que servirán de modelo a toda la hagiografía posterior. San Isidoro de Sevilla representa, en cambio, en España el final de la cultura antigua que él resume trabajosamente en sus Etimologías, donde nada pone de su propia cosecha si no es el esquema ordenador en que va encajando los resúmenes de otras varias compilaciones de la baja antigüedad romana.

En este tiempo se recobran o adquieren dominios nuevos para la literatura medieval: Irlanda, que no había sido nunca provincia romana e Inglaterra donde, como ya dijimos, anglos y sajones habían hecho desaparecer la primitiva cultura romana, con la excepción acaso—como quiere Traube—de algunos conventos de Gales, de donde procedería el *Hisperica famina* y con los que guardaría relaciones, inexplicadas aún, el embustero y extravagante gramático Virgilius Maro. Los irlandeses fueron grandes viajeros y en sus via-

(1) Posteriormente se han publicado por el mismo autor dos volúmenes en que se trata con mayor extensión de la literatura del siglo XII, y por M. Hélin un librito excelente, aunque muy breve, sobre el conjunto de la literatura latina medieval.

jes aprendieron el griego, que fué enseñado en la isla cuando era generalmente desconocido en el resto de Europa. Inglaterra recibió de nuevo la cultura latina en el siglo VI, como consecuencia de la evangelización llevada a cabo por los misioneros, que dirigidos por el que había de ser San Agustín de Cantorbery, envió el papa Gregorio Magno. Los anglo-sajones siguieron de cerca a los irlandeses en el camino del saber y los nombres de Aldhelmo y Beda el Venerable son suficientes para asegurarles un puesto de primera importancia en la literatura latina de la época.

Cuando Carlomagno quiso reanimar los estudios literarios y restaurar las antiguas escuelas no encontró para ello mejor auxiliar que el anglo-sajón Alcuino. El gran emperador reunió en su corte literatos de naciones diversas; en ella había españoles como Teodulfo, obispo de Orleans, uno de tantos godos que habían buscado refugio en la Septimania, probablemente el mejor poeta de todo el renacimiento Carolingio, y Claudio de Turín. Estaba también el lombardo Paulo Diácono que escribió entre otras cosas una historia de su pueblo y varios bulliciosos *Scoti* o irlandeses.

En la Academia Palatina, de la que formaba parte el propio emperador, se adornaban con nombres clásicos: Pedro de Pisa era Homero, y el propio Alcuino llevaba el apodo de Flaccus. Eginhardo escribía, sobre la pauta de Suetonio, la historia del emperador y Nithard, con Eginardo el único laico de la compañía, al historiar el tiempo de Carlos el Calvo nos ha conservado el texto germánico y románico del juramento prestado por Luis el Germánico y Carlos el Calvo en Estrasburgo.

Mención especial merece Rabano Mauro, un alemán de Maguncia educado por Alcuino en Fulda y que después de ser abad de este monasterio ocupó en 847 la silla episcopal de la ciudad de su nacimiento. Además de varias obras teológicas de primera importancia, su tratado *De Institutione clericorum* contribuyó a ganarle el título de *Praeceptor Germaniae*, a pesar de que mucha parte de su texto está tomado literalmente, según costumbre general de una época que ignoraba la noción de plagio literario, de San Isidoro de Sevilla, Gregorio Magno y San Agustín. Se le atribuye, aunque no con seguridad, el célebre himno de Pentecostés que se ha mante-

nido en la liturgia católica, el *Veni creator Spiritus* parafraseado por Goethe, que veía en él una «llamada al Genio».

El «renacimiento otoniano» es tal vez un concepto un poco forzado en lo literario ya que enlaza con el carolingio y aparece más bien como una consecuencia suya. Sus escritores son todos ellos monjes, como lo fueron los pocos escritores del período intermedio. Entre ellos, Walafrido Strabo (el Bizco) fué abad de Reichenau y sus aclaraciones a la Biblia, la *Glossa ordinaria*, fueron leídas durante toda la Edad Media sirviendo de fuente de inspiración a los escultores de las grandes catedrales del siglo XIII, como ha mostrado Emile Mâle en su libro ya célebre.

En el monasterio de Saint Gall, situado, como el de Reichenau, en los bordes del lago de Constanza, vivió Notkerio el Tartamudo (*Balbulus*), un hombre que suplía su defecto físico con su espíritu despierto y su real talento poético. Se le ha atribuído, hoy parece que no con absoluta exactitud, la introducción de las secuencias en la poesía litúrgica y en cambio se tiende a suponerle autor de las *Gesta Karoli*, tenidas antes como obra anónima de un *Monachus Sangallensis*, en las que en un estilo sencillo y agradable se cuentan anécdotas e historietas referentes a Carlomagno. El mismo emperador sirvió de tema a un monje sajón desconocido, el *Poeta Saxo*, posiblemente de la abadía de Corvey, el cual narra en cinco cantos, inspirados en las fuentes analísticas, la vida y los hechos del gran monarca. En el monasterio de Gandersheim, en Sajonia, la monja Rosvitha escribe un panegírico en verso de Otón, e imita a Terencio con fines piadosos. Otro sajón, Widukindo, monje en Corvei, escribe una *Historia de los sajones* que es un libro mediocre. Mayor interés ofrece el poema épico escrito a mediados del siglo X en el famoso monasterio de Saint Gall, el *Waltharius*, en el que con recuerdos e imitaciones de la Eneida se narran las hazañas de un héroe a la vez germánico y cristiano.

En el siglo XI, después de un cierto tiempo de esterilidad, se inicia un nuevo resurgimiento que no tiene ya, como el anterior, su centro en Alemania. Es la preparación del gran movimiento religioso y cultural que culmina en los siglos XII y XIII en una espléndida floración teológica, filosófica, literaria y artística. Al mis-

mo tiempo que las literaturas nacionales en lengua vernácula empiezan a dar sus primeros frutos sazonados, el latín medieval, además de producir algunas obras maestras, sirve de preceptor a los recién llegados. Por intermedio suyo se incorporan al acervo cultural del Occidente obras del Oriente griego, como la leyenda de Alejandro, y cuentos orientales, como los recogidos por el judío español Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis*, que tuvo una enorme difusión por toda Europa. En este papel de intermediario entre la cultura antigua transmitida por los árabes y la nueva cultura escolástica, cristiana e internacional, tuvo España el papel destacado que le reservaba su especial condición. En la Toledo reconquistada actúan, en colaboración con judíos, grupos de traductores, que no parece que se hayan agrupado en *escuela*, como ha venido diciéndose, pero cuyo papel no ha sido por eso menos importante.

Al iniciarse este momento culminante de la literatura latina medieval, parece llegado el de tratar de dirigir una mirada de conjunto a los géneros que ha cultivado con más éxito y hacia aquellas obras que son una aportación realmente importante para la historia de la literatura.

En primer lugar debemos tratar de la poesía. Una de las figuras más destacadas de la Filología clásica: Ulrico de Wilamowitz-Moellendorf, dijo que la poesía latina no había alcanzado su cima, hasta adquirir, con las nuevas formas rítmicas una riqueza que los romanos no habían poseído. Esta poesía es ante todo poesía sagrada y especialmente litúrgica, pero a su lado y mezclada con ella en las antologías contemporáneas e incluso parodiándola, como veremos, se da también una poesía profana de una inspiración carnal a veces cruda y atrevida.

La poesía litúrgica tiene un doble desenvolvimiento, como poesía lírica en himnos y secuencias y como poesía dramática nacida de los *tropos*, letra añadida a una melodía antigua. Las secuencias parecen haber nacido en Francia, donde se tuvo la idea por primera vez de poner letra a las melodías sin palabras del gradual de la misa que se enlazaban con el aleluya. La idea fué recogida por Notkerio Bálbulo en Saint-Gall, y así se formó la falsa tradición

de que él había sido su inventor. Estas secuencias fueron en un principio «prosa fuertemente retórica», de ahí su otro nombre, conservado cuando se convirtieron en ritmos poéticos, de *prosa*, con que eran conocidas en Francia. Obras muy notables había producido ya la poesía litúrgica medieval en siglos anteriores, desde el himno cosmogónico irlandés, atribuído a San Columbano, *Altus prósatōr*. El *o Roma nobilis*, probablemente de los siglos IX al X y que parece cantaban los peregrinos al llegar a la vista de Roma, expresa maravillosamente la emoción ante la metrópoli cristiana:

O Roma nobilis, orbis et domina
 cunctarum urbium excellentissima,
 roseo martyrum sanguine rubea,
 albis et virginum liliis candida;
 salutem dicimus tibi per omnia,
 te benedicimus salve per saecula!

«O Roma noble, señora del mundo—la más excelsa de todas las ciudades—enrojecida por la sangre de los mártires—blanqueada por los blancos lirios de las vírgenes: salud, te decimos a tí por siempre, te bendecimos: Salve por los siglos». Ya hemos mencionado el *Veni creator*, y de la misma época es otro himno célebre, que se canta actualmente: el *Ave maris stella*, del que sólo sabemos que se encuentra en un manuscrito de Saint-Gall que es probablemente del siglo XIV.

En el siglo XI ya, encontramos a Pedro Damiano, el santo asceta que cantó las delicias de la Jerusalén celeste en un himno célebre, del que he de volver a hablar más adelante, y parafraseó en otro el Cantar de los Cantares con delicadeza que sólo había de superar San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*.

Pero si hemos encontrado antes del siglo XII algunas obras aisladas, éstas abundan en él con gran profusión. El virtuosismo técnico, lo delicado de la factura, la complicación y sutileza de la alegoría, todo ello se da ahora conjuntamente en una armonía insuperada. Una gran parte de estas obras no es posible localizarlas en el espacio ni en el tiempo, no contando para ello, en la mayor parte de los casos, con otra indicación que la facilitada por los ma-

nuscritos que las contienen. Sólo por excepción conocemos los nombres y biografías de sus autores, como sucede con Pedro Abelardo, que compuso preciosas poesías religiosas para el convento del Paracleto, donde profesaba Heloisa. Otro autor de himnos, para muchos el más grande de todos, es Adam de Saint-Víctor, de quien no sabemos nada más que su profesión en el convento de ese nombre y de quien no conocemos la patria a pesar de llamársele también Adam le Breton. He aquí algunas estrofas de una de sus obras maestras: un himno de Pentecostés.

Qui procedis ab utroque,
 Genitore Genitoque
 Pariter, Paraclite
 Redde linguas eloquentes,
 Fac ferventes
 In te mentes
 Flamma tua divite.

Amor Patris Filiique,
 Par amborum et utrique
 Compar et consimilis,
 Cuncta reples, cuncta foves,
 Astra regis, caelum moves,
 Permanens immobilis.

O juvamen
 Oppressorum
 O solamen
 Miserorum,
 Pauperum refugium,
 Da contemptum terrenorum;
 Ad amorem supernorum
 Trahe desiderium!
 Consolator
 Et fundator,
 Habitatore
 Et amator

de que él había sido su inventor. Estas secuencias fueron en un principio «prosa fuertemente retórica», de ahí su otro nombre, conservado cuando se convirtieron en ritmos poéticos, de *prosa*, con que eran conocidas en Francia. Obras muy notables había producido ya la poesía litúrgica medieval en siglos anteriores, desde el himno cosmogónico irlandés, atribuido a San Columbano, *Altus prórator*. El *o Roma nobilis*, probablemente de los siglos IX al X y que parece cantaban los peregrinos al llegar a la vista de Roma, expresa maravillosamente la emoción ante la metrópoli cristiana:

O Roma nobilis, orbis et domina
 cunctarum urbium excellentissima,
 roseo martyrum sanguine rubea,
 albis et virginum liliis candida;
 salutem dicimus tibi per omnia,
 te benedicimus salve per saecula!

«O Roma noble, señora del mundo—la más excelsa de todas las ciudades—enrojecida por la sangre de los mártires—blanqueada por los blancos lirios de las vírgenes: salud, te decimos a tí por siempre, te bendecimos: Salve por los siglos». Ya hemos mencionado el *Veni creator*, y de la misma época es otro himno célebre, que se canta actualmente: el *Ave maris stella*, del que sólo sabemos que se encuentra en un manuscrito de Saint-Gall que es probablemente del siglo XIV.

En el siglo XI ya, encontramos a Pedro Damiano, el santo asceta que cantó las delicias de la Jerusalén celeste en un himno célebre, del que he de volver a hablar más adelante, y parafraseó en otro el Cantar de los Cantares con delicadeza que sólo había de superar San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*.

Pero si hemos encontrado antes del siglo XII algunas obras aisladas, éstas abundan en él con gran profusión. El virtuosismo técnico, lo delicado de la factura, la complicación y sutileza de la alegoría, todo ello se da ahora conjuntamente en una armonía insuperada. Una gran parte de estas obras no es posible localizarlas en el espacio ni en el tiempo, no contando para ello, en la mayor parte de los casos, con otra indicación que la facilitada por los ma-

nuscritos que las contienen. Sólo por excepción conocemos los nombres y biografías de sus autores, como sucede con Pedro Abelardo, que compuso preciosas poesías religiosas para el convento del Paraclito, donde profesaba Heloisa. Otro autor de himnos, para muchos el más grande de todos, es Adam de Saint-Víctor, de quien no sabemos nada más que su profesión en el convento de ese nombre y de quien no conocemos la patria a pesar de llamársele también Adam le Breton. He aquí algunas estrofas de una de sus obras maestras: un himno de Pentecostés.

Qui procedis ab utroque,
 Genitore Genitoque
 Pariter, Paraclite
 Redde linguas eloquentes,
 Fac ferventes
 In te mentes
 Flamma tua divite.

Amor Patris Filiique,
 Par amborum et utrique
 Compar et consimilis,
 Cuncta reple, cuncta foves,
 Astra regis, caelum moves,
 Permanens immobilis.

O juvamen
 Oppressorum
 O solamen
 Miserorum,
 Pauperum refugium,
 Da contemptum terrenorum;
 Ad amorem supernorum
 Trahe desiderium!
 Consolator
 Et fundator,
 Habitator
 Et amator

Cordium humilium,
 Pelle mala, terge sordes,
 Et discordes
 Fac concordes,
 Et affer praesidium.

Tu qui quondam visitasti,
 Docuisti, confortasti
 Timentes discipulos,
 Visitare nos digneris;
 Nos, si placet, consoleris
 Et credentes populos.

(Tu que procedes de uno y otro, del Engendrador y del Engendrado a la vez, Paráclito, vuelve elocuentes las lenguas, haz fer-vientes en tí las mentes con tu rica llama.

Amor del Padre y del Hijo, par de ambos, y de uno y otro com-par y cosemejante, todo lo llenas, todo lo favoreces, riges los as-tros, mueves el cielo, permaneciendo inmóvil.

.....

¡Oh auxilio de los oprimidos, oh solaz de los desgraciados, re-fugio de los pobres. Dános el desprecio de las cosas terrenas y arrastra nuestro deseo al amor de las celestiales!

Consolador y fundador, habitador y amador de los corazones humildes. Rechaza lo malo, limpia la mácula, haz concordes a los discordes y danos tu protección.

Tu que un día visitaste, enseñaste y confortaste a los discípu-los temerosos, dignate visitarnos y, si te place, consuélanos con los pueblos creyentes.)

La inspiración poética no muere en la poesía litúrgica con Adam de Saint Víctor y con el siglo XII. Santo Tomás de Aquino, en el siguiente, es autor de bellísimos himnos: *Adoro te devote*, *Sacris so-llemniis*, *Lauda Sion* y *Pange lingua*, en los que siguiendo las huellas del monje francés, llega a superar a su maestro. No podemos de-tenernos en otros autores como Juan Pekham y el canciller de la Universidad de París Felipe de Grèves, aunque sí hemos de nom-brar al biógrafo de San Francisco de Asís, Tomás de Celano, a quien

se atribuye sin seguridad la más sublime poesía religiosa latina de la Edad Media: el *Dies irae*.

El arte dramático había muerto ya durante la época imperial romana, ahogado por los géneros inferiores del mismo y la pantomima. Las imitaciones de Terencio por Rosvitha y las comedias elegiacas de inspiración ovidiana como el *Pamphilus* o la *Alda*, de Guillermo de Blois no fueron concebidos para la representación escénica. Esta surgió espontáneamente de la liturgia con el «misterio», el «milagro» y la «moralidad». «Los eruditos —dice Haskins— están de acuerdo en encontrar el germen más antiguo del drama religioso en un tropo añadido en el siglo IX, probablemente en Saint-Gall, al introito de Pascua, un diálogo de cuatro líneas basadas en el relato evangélico de la visita de las Marías a la tumba del Señor resucitado:

«A quien buscáis en la tumba, oh seguidores de Cristo», canta el angel.

«A Jesús de Nazareth el crucificado, oh habitantes del cielo», contestan las mujeres.

«No está aquí, resucitó como había profetizado; id, anunciad que ha resucitado de la tumba».

«He resucitado», empieza el introito.

Mientras se canta, dialogado, por las dos mitades del coro, tenemos un simple diálogo. Cuando los dos ángeles y las tres Marías están individualizados y caracterizados, empieza el drama».

La poesía profana cultiva distintas venas: una es la de la imitación clásica; se imita a Marcial, a Valerio Máximo, a Horacio y a Virgilio. La popularidad de Ovidio dura toda la Edad Media, hasta el extremo de que la única cita clásica que encontramos en la *Imitación* procede de su *Remedium amoris*. La poesía épica está representada por la *Alexandreida* atribuída a Gualterio de Chatillon y la Troya de José de Exeter. Otras veces la imitación clásica se pierde en la nebulosa alegórica de un Marciano Capela o de la *Psicomaquia* de Prudencio, como sucede en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille con sus nueve libros en hexámetros métricos y el *Architrenius* de Juan de Hauteville. Sólo un Hildeberto de Lavardin se ele-

ya a un verdadero sentimiento clásico al cantar la grandeza de Roma:

Par tibi Roma, nihil, cum sis prope tota ruina;
Quam magni fueris integra, fracta doces.

.....

Pero cuando se evoca la poesía profana medieval viene inmediatamente a la imaginación la figura del «goliardo», clérigo sin escrúpulos y sin domicilio, estudiante que rueda de una a otra universidad: *vagantes*, seguidores de *Golias* (Goliat imagen del demonio). A su catterva perteneció en su juventud Abelardo, aunque no conocemos ninguna poesía profana que pueda atribuírsele con algún fundamento. La poesía de los goliardos no se limita a cantar con desgarro al vino y las mujeres sino que muchas veces lo hace en una desenfadada parodia de la poesía sagrada. La atribución que un tiempo se hizo del conjunto de esta poesía a Walter Map, personaje histórico que ejerció cargo judicial bajo Enrique V de Inglaterra y antes fué canciller de Lincoln y arcediano de Oxford, no puede sostenerse, pues el total de la poesía goliárdica se produce a lo largo de más de un siglo y tuvo su centro principal en el Norte de Francia y en Alemania. La erudición moderna ha podido rescatar la personalidad de dos de sus autores: uno es el *Primate*, figura que más tarde se convierte en casi mítica; pero que parece hay que identificar con un canónigo de Orleáns llamado Hugo, que había vivido antes en París como estudiante y maestro, y en quien sus condiciones físicas (era contrahecho) y desgracias personales habían agudizado la mordacidad natural de su ingenio. El otro es el *Archipoeta*, cuyo nombre real no sabemos, aunque sí que vivió en el séquito del canciller de Federico Barbarroja, Reinaldo de Dassel, y que escribió sus poesías en Alemania, Provenza e Italia hacia 1161 a 1165. Su personalidad se destaca vigorosa en las pocas poesías conservadas con su nombre. La más célebre de todas es su «confesión» o exculpación ante su patrono el canciller, en la que con alegre desenfado justifica su actitud ante la vida. Unas cuantas estrofas separadas de ella han alcanzado una popularidad comparable a la del *Gaudeamus*, como canción báquica:

Meum est propositum in taberna mori,
 ubi vina proxima morientis ori;
 tunc cantabunt laetius angelorum chori:
 «Deus sit propitius isti potatori».

.....

Y como justificación propia añade:

Tales versus facio, quale vinum bibo;
 nihil possum facere, nisi sumpto cibo;

.....

Unicuique proprium dat natura munus;
 ego nunquam potui scribere ieiunus.

.....

Otras veces las poesías goliárdicas tenían un carácter acusado de sátira política o moral, enderezada muchas veces contra la curia romana y otras contra la simonía.

La literatura hagiográfica fué cultivada durante toda la Edad Media, conservando las características especiales que marcan el género desde sus comienzos. Ya dentro del siglo XIII Jacobo de Varago o Voragine hizo de ella una gran compilación: La Leyenda Dorada, cuyo conocimiento es indispensable hoy para los que quieran interpretar muchas obras de arte de la Edad Media y aun de los comienzos de la moderna, hasta que la severa crítica de Molano y del Concilio de Trento se opusieron a la representación de muchas de sus ingenuas historias. Enlazado con la literatura hagiográfica está el género típicamente medieval de los *exempla*, narraciones de ejemplaridades milagrosas profusamente utilizadas en los sermones, y de cuyas colecciones son las más conocidas las de Cesáreo de Heisterbach y Jacobo de Vitry.

Pero el género que cultivó la Edad Media con mayor pasión fué sin duda el didáctico: en la gramática dominan los antiguos autores Prisciano y Donato, y su enseñanza está en la base de toda la formación intelectual hasta que, en el siglo XIII, se la reduce a ocupar un puesto entre las siete artes liberales y se concede más importancia a la lógica que a la forma literaria. Como textos

escolares dominan: el *Doctrinale* de Alejandro de Villedieu (1199) y el *Graecismus* de Everardo de Bethune (1212), uno y otro manual escrito en verso. La retórica, que no tuvo una encarnación clásica representativa, como sucedió con Donato o Prisciano para la gramática, vino a ser en la Edad Media, ante todo el arte de escribir cartas: *dictamen*, que interesaba primordialmente en las cancellerías donde había que redactar documentos públicos. El *ars dictaminis* tiene su primer representante importante en Alberico de Monte Cassino, en la segunda mitad del siglo XI, con su manual *Breviarium dictaminis* y un *Flores dictaminum*. Discípulo suyo fué Juan de Gaeta, que como ya hemos visto, introdujo el *cursus* en la cancellería pontificia. La enseñanza del *dictamen* pasó después a Bolonia y de allí a Francia, donde se escribieron manuales en Orleans y Tours en los finales del siglo XII y comienzos del XIII. La teoría epistolar tenía su complemento en las colecciones de cartas, a veces meros ejercicios retóricos, como las cruzadas entre París y Helena, la Vida y la Muerte, la Iglesia y la Madre de Dios; pero que otras veces eran una correspondencia real como la mantenida entre Hildeberto de Lavardín y Juan de Salisbury. Otro grupo dentro de la literatura didáctica lo forman las *Artes poéticas*, de las que se escribieron varias en los siglos XII y XIII, reunidas y estudiadas por Faral; como también las *Artes praedicandi*.

La didáctica culmina en la Edad Media con las grandes enciclopedias, que caracterizan sobre todo su última parte. Se hacen innumerables obras que llevan el nombre de *Summa*, *Imago*, *Speculum*, *Thesaurum*, y la multitud de ejemplares suyos que hoy guardan nuestras bibliotecas, es el mejor documento para atestiguar el favor de que gozaron. Emile Mâle ha asegurado una fama actual a una de ellas, a la gran compilación de Vicente de Beauvais, el *Speculum maius*, obra sin duda de grandiosa concepción, ya que en ella había de reflejarse la Naturaleza, la Ciencia, la Moral y la Historia. En esta gran enciclopedia del siglo XIII, como dice Mâle: «el enigma de Dios, del hombre y del mundo se encuentra totalmente resuelto. El sistema es tan perfecto que la Edad Media no podía encontrar ya otra cosa. Los siglos que siguieron, hasta el Renacimiento, no añadieron una línea».

El P. de Ghellinck ha llamado la atención sobre la equivocación, mantenida mucho tiempo, de disociar, encerrándolos en compartimentos estancos, los estudios de las literaturas vernáculas y de la latina medievales. «La inspiración de la literatura en lengua vulgar —dice— no es exclusivamente popular; las hermosas producciones romances del siglo XII deben mucho a los clérigos, formados en el estudio del latín y duchos en su manejo; y más tarde, en la época burguesa y razonadora de la literatura clerical, no ocurrió de otro modo. Antes de que lo pusiese en escena la obra maestra de Rutebeuf, a mediados del siglo XIII, el milagro de Teófilo, de primitivo origen bizantino, pasó a los dramas latinos de Rosvitha de Gandersheim, en el siglo X; y se ha podido demostrar que las principales ideas llamadas modernas de Jean de Meung, en la segunda parte del *Roman de la Rose*, hacia 1278, y cuya originalidad, se creía hacía su gloria, habían sido enunciadas un siglo antes por Alain de Lille en su *Anticlaudianus* y su *De Planctu Naturae*».

Y por último debo pedirlos perdón por terminar esta lección con una anécdota personal en gracia a la moraleja que de ella se desprende: Allá por los años 1926 o 1927 llegaron casi a la vez a mis manos una edición de las «Poesías completas», de San Juan de la Cruz y el precioso tomito que Philimore dedicó, en la conocida colección de Gowans, a los «Cien mejores himnos latinos». La proximidad de ambas lecturas me hizo caer en la cuenta de que una larga poesía atribuída a San Juan de la Cruz, pero que el Padre Gerardo creía interpolada, no era más que una versión parafraseada del himno latino de San Pedro Damiano «De gloria Paradisi» a que antes tuve ocasión de aludir. Este descubrimiento, que por salirse del campo de mi común actividad profesional no me apresuré a publicar, no debió hacerlo ningún otro, ya que hace dos o tres años lo hice público por primera vez en la Revista de Bibliografía Nacional y nadie, que sepa, ha reclamado un derecho de prioridad sobre él. Este hallazgo fortuito sólo lo he traído aquí a colación como estímulo para el estudio de un dominio abandonado entre nosotros y que puede ser fértil en hallazgos importantes y variados.

CARA Y CRUZ EN LA
POESIA DE VICENTE ALEIXANDRE

POR

LUIS LANDINEZ

EL POETA Y LOS POETAS (1898-1949)

Cuando tratamos de enjuiciar o, si queréis quitar a esta actitud su resabio tribunalicio, de situar y valorar la poesía de Vicente Aleixandre, no podemos perder de vista el hecho capital de que su época, este medio siglo que va del 98 a nuestro hoy, es un momento de absoluto esplendor en la poesía española. No se ha dado, desde los días de Lope y Góngora y Quevedo, un surgir tan pleno y tan vario de nombres, de voces. Machado y Juan Ramón, indiscutiblemente en cabeza; Unamuno; el otro Machado; Pérez de Ayala, demasiado olvidado en este aspecto suyo; luego, los «poetas profesores»: Salinas, Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso; León Felipe; la gran pareja Lorca-Alberti, únicamente comparable a la otra, a la primera; Aleixandre y Cernuda; Miguel Hernández... Y al lado, los menores, tan interesantes y tan nuestros, muchas veces.

El lector de poesía—si es que existe esa especie en nuestro país, aparte los que hacen o hacemos versos—tiene bien donde escoger y a quien rendirse.

Ahora bien, una serie de circunstancias ha impuesto, en los ya penúltimos años, una parcialidad, casi exclusividad, en cierta juventud sobre todo, del lado de Vicente Aleixandre. Los poetas jóvenes, los que empezaban, le han abrumado de homenajes e imitaciones. ¿Justificaba todo esto el valor absoluto de su poesía? ¿Tratábase de capricho, de moda, o respondía a razón profunda de «afinidades electivas»? ¿O era, simplemente, ignorancia, desconocimiento supino de algo, y aun algos, no por próximos, menos inaccesibles y extraños? Esos derretimientos, esas delicuescencias juveniles ¿han podido elevar a un rango de «primus inter pares» a quien era tan sólo par, y no de los primeros?

Intentemos fijar, con más pasión por la poesía que por éste o el otro nombre, y con toda la lucidez posible, desde luego, un perfil y un acento.

SURREALISMO. LA AVENTURA Y EL ORDEN

Acaso el mérito mayor del libro, excelente, de Guillermo de Torre, está en su mismo título: «La Aventura y el Orden». Sí; el arte y aun la vida humana en total, oscilan como un péndulo entre estas dos constantes fatales. Cuando las formas se acartonan, un impulso de libertad las sacude y las rompe. Cuando esa libertad atomiza, e irresponsabiliza, volvemos a pedir la norma. Una norma que no podrá ser ya la anterior, la que por su estrechez se había roto.

Cuidado, sin embargo, con estas sintetizaciones históricas, a las que es tan aficionado nuestro tiempo; ese meter la vida entera entre dos carriles: lo clásico y lo barroco; lo dionisiaco y lo apolíneo; etc.... Y aunque esto nos resulte cómodo y necesario para entendernos, no olvidemos que hay mucho más en el cielo y en la tierra de lo que ha soñado y puede soñar nuestra filosofía).

En la poesía española, concretamente, contra el neoclasicismo, los románticos; contra lo que los manuales de literatura, al menos los antiguos, llamaban *realismo* (que no eran más que malos románticos rezagados: Campoamor y Núñez de Arce, a la cabeza), el modernismo; contra todo el pasado, esa serie de movimientos, localizables entre las dos guerras mundiales, que, con nombres y aun tendencias muy diferentes (ismos), podemos englobar—arbitrariamente, lo sé—bajo el epígrafe de surrealismo. (Utilizo la palabra *surrealismo* prefiriéndola a *super* o *suprarrealismo*, por razón simplemente fonética: suena mejor).

En último término: ¿qué pretendían los surrealistas? Pretendían expresar lo más hondo, lo insobornable y último de su intimidad de individuos. Rompiendo con la métrica más o menos tradicional, se han expresado preferentemente en versos sueltos, versículos. Lo cual ni es excesivamente nuevo (*nihil novum*: así en la Biblia; así, mucho más próximo a nosotros, el gran Walt Whitman), ni excesivamente importante, salvo para los oídos apegados a musiquillas cosquilleras. Querían, antes que nada, prescindir de la razón, de la lógica cotidiana que, en su sentir, desvirtuaba la autenticidad del mensaje poético. Naturalmente, una cosa es la lógica que pudiéramos llamar de contable, y aun la lógica matemática, y otra la lógica poética. Y en algunos de sus aspectos: *Creacionismo* (Huidobro, Diego), predominio, autonomía de la imagen, con preferencia por las inesperadas y distantes.

Todo esto está muy bien aunque, como decía Unamuno, la poesía, más que de escuelas y preceptos, sea cosa de posceptos, de resultados.

Ha dado el surrealismo grandes poetas; o mejor, ha habido y hay grandes poetas que han nacido o llenado alguna etapa de su obra en surrealistas. Sin salirnos del ámbito de España, la España del otro lado del Atlántico y Francia, de donde ha surgido y en último término hay que referir éste, como casi todos los movimientos literarios recientes, basta citar a Apollinaire, al inmenso Pablo Neruda, a Alberti, a Lorca, a Luis Cernuda, a Aragón, a

Paul Eluard. Y a Vicente Aleixandre, en nombre del cual venimos haciendo todas estas consideraciones. Y un montón, como siempre, de malos poetas que no cuentan.

Ahora bien, lo mismo que hoy no somos ni podemos ser ya románticos, ni simbolistas, ni modernistas, aunque llevemos dentro, filtrado, todo lo bueno y grande que del romanticismo, simbolismo, etc..., nos ha sido transmitido en herencia, tampoco hoy, si somos auténticos, podemos ser ya surrealistas.

Y es evidente y aleccionador cómo estos mismos poetas citados: Aragón, Alberti, Cernuda, el propio Aleixandre, etc... y con ellos Guillermo de Torre, máximo tratadista español y prosélito del movimiento (V. su «Literaturas Europeas de Vanguardia») han quemado esta etapa, han evolucionado, se han superado. Y conservando lo que vale la pena conservar, lo que sonaba a auténtico y de buena ley, han tirado por la borda «deshumanizaciones» y frivolidades que, entre una inmensa baraunda, no pasaban de juego—juego de niños grandes, de *enfants terribles*, con la mira puesta a epatar a los buenos burgueses, sus padres.

SUBCONSCIENTE Y RETORICA

El enemigo—lo sabemos desde Verlaine, y los buenos poetas lo saben desde siempre—es la retórica, la mala retórica. Lo que viste y no desnuda, lo que falsifica, lo que embrolla. Y retórica la ha habido clásica y neoclásica, romántica, modernista. Y la hay surrealista también.

El subconsciente es respetable: todos lo llevamos, lo padecemos y hasta lo utilizamos, si conviene. Pero hacer toda una retórica mala, a base de incoherencias subconscientes es, prácticamente, tan perverso como hacerla a base de ruinas, de alcohol fin de siglo o de otro tópico cualquiera.

Lo que nos interesa es la autenticidad y belleza de la poesía, la actitud humana del poeta; su sinceridad y su hondura.

Por otra parte, es evidente—y lamento tener que coincidir, en

esto, con D. Eugenio d'Ors—que la aspiración de nuestra poesía, en el presente es, debe ser un nuevo clasicismo. Clasicismo en el sentido de equilibrio, de serenidad, de medida. La carga bruta de los instintos, más o menos reprimidos—léase subconsciente—logra su máxima eficacia y alcance al pasar por el control de la razón ordenadora. Tanto peor para quienes conciben la razón como una especie de autoclave esterilizador.

LINEA Y EVOLUCION: «AMBITO», «ESPADAS COMO LABIOS»
«LA DESTRUCCION O EL AMOR»

Y sentadas estas premisas o consideraciones generales—que explican bien nuestro punto de vista—, pasemos a seguir, históricamente, el hilo de la evolución poética de Vicente Aleixandre.

El primer libro de Aleixandre: «Ambito», compuesto en 1925-27, se publicó en el 28. Ya se sabe lo que es, casi sin excepción, el primer libro de un poeta, sobre todo cuando el poeta ha de publicar varios, cuando no tiende a ser, como Whitman o Baudelaire, poeta de un solo libro. Tanteo, búsqueda de sí mismo, ecos de muchas voces, de los que ha de irse liberando para encontrar su propia voz. En «Ambito» se oye a Jorge Guillén y un poco a Salinas, con Juan Ramón presente, al fondo. Y alguna pirueta, levemente ultraista, como en este poema: «Retrato—José Luis patina». Aciertos de expresión: («El mar bituminoso aplasta sombras—contra sí mismo...»), en «Mar y noche»; o en «Agosto», con su gravedad de romance:

...Cuajante la forma impura
sin compasión, bajo el cielo
y en la abierta sombra mate,
tu sangre erguida, latiendo.

Nada esencial, por lo demás. Hay que llegar a «Espadas como Labios» (1932) para encontrar lo que es y ha de ser el poeta Vicente Aleixandre.

«Espadas como Labios». Estamos en pleno surrealismo. El mismo título del libro es una imagen surrealista que necesita explicación. Espadas (lo que da la muerte; símbolo, por tanto, de muerte) igual a labios (ministros, colaboradores fisiológicos del amor; símbolo de amor). Esto es, invirtiendo la ecuación, con arreglo a la lógica normal, y no surrealista: Amor=Muerte.

No es, desde luego, una *boutade*, una salida irresponsable, sino la clave mismo de la metafísica—de la meterótica, mejor—de Alexandre. Se repetirá en su próximo libro: «La Destrucción o el Amor».

Concepción pesimista; legítima, naturalmente, si es, como en este caso, auténtica; aunque nada nueva puesto que es—valga la paradoja—la clásica sentimentalidad romántica:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte,
ingeneró la sorte,

que cantaba Leopardi.

El amor como muerte; el amor como destrucción. En último fondo, Dionisos. Pero un Dionisos triste, empapado de la esencialidad cristiana de que la vida es un tránsito amargo, de que no existe paraíso sobre la tierra.

Por lo demás, repito, «Espadas como Labios» es un libro típicamente surrealista: un puro balbucir inconexo. Faltan puntos y comas, según la más pura ortodoxia del grupo y del momento. Abunda en buenos versos versos aislados, por ejemplo:

Oh esa luz sin espinas que acaricia
la postrer ignorancia que es la muerte.

Y abunda la retórica, en este caso nerudiana, y mala, no por ser nerudiana sino por ser retórica:

Combatido por la más pura batalla de las uñas
entre un remolino de pelos que me quieren alzar hasta un
[ojo divino

no busco cielos ni turquesas ni esa rotundidad inviolable
contra la que no puede el alto grito...

Llegamos a «La Destrucción o el Amor»—Premio Nacional de
Literatura del año 1934.

A quien ante todo interese la autenticidad de la vida, la direc-
ta y aguda intuición de las cosas y de sí mismo, ha de sonar irre-
mediablemente a falso—a estampas vistas en un libro—esto:

El tigre, el león cazador, el elefante que en sus colmillos
[lleva algún suave collar,
la cobra que se parece al amor más ardiente,
el águila que acaricia la roca como los sesos duros,
el pequeño escorpión que con sus pinzas sólo aspira a
[oprimir un instante al mundo,
la menguada presencia de un cuerpo de hombre que
[jamás podrá ser confundida con una selva,
ese piso feliz por el que viborillas perspicaces hacen su
[nido en la axila del musgo,
mientras la pulcra coccinela
se evade de una hoja de magnolia sedosa...

Etcétera, etcétera, etcétera. Espléndida retórica, si queréis, pe-
ro retórica. Es decir: hueco, no vivido.

Pero Alexandre es un poeta, un gran poeta. Y así nos encontra-
mos enseguida con algún poema «de verdad». Tal, «Unidad en Ella»:

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

.....
Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente,
que regando, encerrada, bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Todo, hasta la retórica, puede explicarse y aun justificarse. Pero hay un instinto que capta, que distingue casi infaliblemente, como el metal por el sonido, lo que ha sido fundido, hecho sangre—lo que según Rilke nos dijo, es experiencia—de lo que es mera ilustración o jugueteo.

(Y aquí, entre paréntesis: No nos interesa un análisis literario, estilístico; lo que interesa es la actitud humana y el coeficiente de hermosura lograda; lograda, claro es, a costa de la propia sangre).

INTERLUDIO: «PASION DE LA TIERRA»

Acaso la mayor preocupación, casi obsesión, de Vicente Aleixandre frente a su creación poética, es la de ser un poeta humano, elemental, «para todos».

Son sus propias palabras:

«Unos poetas son poetas de minoría. Son artistas (no importa el tamaño) que se dirigen al hombre, atendiendo, cuando se caracterizan, a exquisitos temas estrictos, a refinadas parcialidades (¡qué delicados y profundos poemas hizo Mallarmé a los abanicos!), a decantadas esencias del individuo expresivo de nuestra minuciosa civilización.

Otros poetas (tampoco importa el tamaño) se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une. Y si le ven en medio de su coetánea civilización, sienten su puro desnudo irradiar inmutable bajo sus vestidos cansados. El amor, la tristeza, el odio y la muerte, son invariables. Estos poetas son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo esencial humano. No pueden sentirse poetas de minorías. Entre ellos me cuento».

Y el mismo Aleixandre, entre veras y bromas, ha dicho alguna vez que su ideal sería que le entendiesen las porteras.

Pero no basta con querer. El llegar un poeta a tales o cuales sectores de público o, si lo preferís, a tantos o cuantos corazones, depende de muchos factores, entre los que juega su gran golpe de

dados, el azar. Pero ante todo, la actitud vital del poeta, su posición frente a la vida. Homero o Lope o Lorca son populares porque se sentían pueblo. Góngora, aparte otros valores, jamás podrá serlo, porque era un señorito. (Simplificando, claro: ya sabemos que hay un Góngora popular y un Lope, por ejemplo, que no lo es). Y entendiendo lo de «señorito», por el momento, sin ningún matiz peyorativo: únicamente según su alejamiento o fusión institutiva con los demás, incluídas las porteras, que también tienen madre.

Y Vicente Aleixandre es típico en su actitud de alejamiento, de —la expresión está gastada, pero aquí viene a la medida— de torre de marfil.

«Pasión de la Tierra» es un libro de poemas en prosa. Dudo que nadie haya leído íntegramente sus no excesivas páginas. Crítico tan inteligente, tan concienzudo y bien dispuesto hacia el surrealismo y hacia Aleixandre como Ricardo Gullón, nos confiesa que muchas cosas en este libro se le escapan.

He aquí, por ejemplo, uno de estos poemas en prosa, el titulado: «Víspera de mí»:

«Una dulce pasión de agua de muerte no me engaña. No me jures que el mar está lejos, que todas las «cabrillas» de estaño y los boquetes de tierra que se abren entre los dedos servirán para ocultar tu sonrisa. No puedo admitir el engaño. Ocultándome de las formas y aves, de la blancura de un futuro premioso, puedo extender mi brazo hasta tocar la delicia. Pero si te ríes, si te incautas de la brevedad que no falla, no me sentiré bastante fuerte... Fracasaré como una cintura que se dobla».

Y más adelante:

Si me vuelvo loco, que me encierren. Que me permitan soñar con las nubes. Con la firmeza de mi voluntad yo levantaré vagos techos y luego los alzaré como tapas. Mis ojos os traerán los columpios. Os gobernaré con pol-

villo de santos. Sabréis adorar otros paños y la elegancia de su caída hará que acerquéis vuestros brazos».

Para terminar:

«Dejadme que nazca a la pura insumisa creación de mi nombre».

Todo esto, aparte lo extraño y aun risible de ciertas ocurrencias, responde a una actitud que tiene un nombre, nada surrealista, sino bien clásico: narcisismo. El mismo narcisismo que llevó a uno de sus discípulos, por otra parte buen poeta, Carlos Bousoño, a cantar con todo entusiasmo su propia adolescencia.

SOMBRA DEL PARAISO

«Sombra del Paraíso» es un libro de plenitud. Un libro solar, deslumbrador. Difícil será que Alexandre llegue a superar este momento cenital suyo. Al contrario, en un poema más reciente, el titulado «Como el vilano», publicado en una revista madrileña, se siente cómo, en la misma línea y con análoga carga sentimental, la marea creadora baja.

Sombra del Paraíso. Es decir, que el placer, y más exactamente el placer carnal, tema medular de esta poesía, pasa, se escapa de las manos; apenas brota y ya se ha ido; que el Paraíso, sobre la tierra, no es más que sombra. Vanidad de vanidades. Pero Salomón dice esto después de haber gozado, imperialmente. Y Vicente Alexandre—hay cierta distancia—después de haberlo *imaginado* como algo eterno.

(Un inciso: ¿Por qué, ya el mismo título del libro, con su metafísica subyacente, nos trae a la memoria «Residencia en la Tierra», tan fecunda en confesadas e inconfesadas resonancias: piénsese nada más en la serie de libros de versos que en España, en los años últimos, tienen en su portada la palabra «tierra»: «La tierra amenazada», «Voz de la Tierra», «Tierra sin nosotros», y el propio «Pasión de la Tierra»?).

Pero la poesía de Pablo Neruda es una poesía agónica, de lucha, de auténtica lucha contra todo lo que le limita y le traiciona —trágico duelo del yo con el mundo—, mientras la de Aleixandre es una brillante, nítida—nitidez, muchas veces, de níquel—explicación de vivencias tras un cristal.

Abre el libro un poema titulado: «El Poeta», que estaría mejor «Al Poeta»:

Para tí, que conoces cómo la piedra canta
y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una montaña
[sobre un ojo dulce,
y cómo el resonante clamor de los bosques se aduerme
[un día suave en nuestras venas...

Y más adelante, en espléndidos versos:

Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino.
Carne mortal la tuya que, arrebatada por el espíritu,
arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso;
inmensa lengua profética que, lamiendo los cielos,
ilumina palabras que dan muerte a los hombres.

No hay modo de evitar las comparaciones, las referencias. Y como Vicente Aleixandre es un gran poeta, habrá que acudir, como piedra de toque, a lo más señero de la gran poesía filosófica de todos los tiempos.

Y ante todo, a Goethe. En su «Torcuato Tasso», dice Leonor de Este, refiriéndose al poeta de Sorrento:

Su oído capta el acorde de la Naturaleza;
lo que la Historia ofrece, lo que la Vida da
lo acoge su amplio seno y lo hace sangre suya.
Abraza y unifica lo disperso
y anima, con tocarlo, lo más inanimado.

Es decir, el poeta, finísima antena de las mil ondas que se en-

tre cruzan en el éter; y entrega, absoluta capacidad de vivencia y reanimación. La auténtica *Einfühlung*.

Y, ya más próximo en el tiempo, Antonio Machado. Su poema, titulado como el de Alexandre: «El Poeta», dice:

El sabe que un Dios más fuerte
con la sustancia inmortal está jugando a la muerte
cual niño bárbaro; él piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

.....

Y supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor.
Y fué compasivo para el ciervo y el cazador.
para el ladrón y el robado,
para el pájaro azorado,
para el sanguinario azor.

Es decir: una actitud ética; la más noble de todas las actitudes.

Alexandre, muy diferentemente, siente al poeta como a un ser de excepción, aislado, por encima de la masa de humanos, casi olímpica criatura, tocando la luna y el pelo colgante:

¿Entonces?

Si, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus
[páginas un destello del sol,
y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero
[del poniente
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

Los mejores poemas de «Sombra del Paraíso» son, naturalmente, los nacidos de circunstancias muy concretas, los más anclados en la vista y oída realidad. Así «Ciudad del Paraíso», Málaga:

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
 Colgada del imponente monte, apenas detenida
 en tu vertical caída a las ondas azules,
 parece reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
 intermedia en los aires, como si una mano dichosa
 te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hun-
 [dirte para siempre en las olas amantes...

Y, sobre todo, «Ultimo Amor»:

¿Quién eres, quién? Te amé naciendo.
 Para tu lumbre estoy, para tí vivo.
 Miro tu frente sosegada, excelsa.
 Abre tus ojos; dame, dame vida.
 Sorba en su llama tenebrosa el sino
 que me devora, el hambre de tus venas...

SENSUALIDAD, HEDONISMO, AMARGURA

Pedro Salinas, estudiando certera y exhaustivamente a Rubén Darío, nos explica que el «tema vital» del poeta es la sensualidad. Rubén va buscando a la mujer, a las mujeres. Para esto vino al mundo y para cantárnoslo después, como él sabe hacerlo. Poeta de la sensualidad, del contacto epidérmico, más que del amor, de uno o varios amores profundos.

Vicente Aleixandre es también un poeta de la sensualidad. Y en este sentido, le debemos reconocimiento y justicia de novedad, ya que la poesía en lengua castellana ha sido siempre poco dada al halago de los sentidos. Suena más y más veces, entre nosotros, la cuerda heroica, o metafísica, o didáctica. Y aun en poeta del amor tan extraordinario, tan impar como el propio San Juan de la Cruz, es entrega, rendición total al Amado, y no morosa delectación en los detalles. Más llama que seda; más fusión que caricia.

Volviendo al gran nicaragüense, aunque este sea su tema central, en él se viven y laten otras preocupaciones: España, Hispa-

noamérica, Francia... Y no sólo geográficas e históricas, sino bien trascendentes: la inseguridad de su propio destino de hombre sobre la tierra.

Vicente Aleixandre es más limitado y monocorde: es exclusivamente poeta del placer, de los bellos cuerpos efímeros que envuelve en la caricia del mar, de la luz, de la nube.

Pero la vida fluye, los cuerpos envejecen:

Juventud, divino tesoro,
Ya te vas para no volver.....

La actitud de Rubén Darío es más simpática, es más nuestra porque se entrega él mismo al juego, se da a la puesta diaria que es el vivir, mientras que Aleixandre se queda,—intenta quedarse—un tanto al margen, en la apostura olímpica del poeta «con los pies remotísimos en el poniente y la cabellera en los astros».

Sensualidad. Amor erótico a la forma por la pura epidermis; hedonismo. Vale lo bello en cuanto bello y deja de valer cuando la belleza viene a menos. No importa que el mundo se hunda; no importan los dolores de los demás; en él mismo no hay más dolor que el que proviene de esta fugacidad e inestabilidad de lo carnal.

Y de aquí, la amargura. La tierra no es un paraíso; el placer no dura ni puede durar más que un momento. Y entonces el poeta, el hombre, se siente solo, abandonado, penetrado de amarga sabiduría. Y como un niño pequeñito se echa a llorar, invocando al padre, a la madre, con acentos muy verdaderos y patéticos:

Madre, madre, sobre tu seno hermoso
echado tiernamente; déjame así decirte
mi secreto; mira mi lagrima
besarte; madre que todavía me sustentas,
madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.

.....

Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida
 es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy
 sólo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces, sin
 [verte,
 derribado sobre los inmensos brazos que horriblemente
 [te imitan.

VALORACION FINAL.—LIRICA Y ETICA

Después de todo esto ¿qué se nos queda entre las manos de la poesía de Vicente Aleixandre? ¿Qué viene a representar para nosotros? ¿En qué nos ha enriquecido, si nos ha enriquecido en algo?

Ante todo: una tersura en el decir, en el bien decir, un centelleo de imágenes, aunque a veces estas imágenes nos traigan el recuerdo, más que directamente de cosas, de la naturaleza, de otras imágenes (aquello de «...ese cuerpo tallado a besos», nos suena a hijo de «los labios de fulmíneo bisel», más expresivo aún, de Cernuda).

Una nostalgia lenta, acariciadora, que nos hace sentir más hondamente las formas bellas de este mundo.

Ahora bien, ¿es esto suficiente, aún dándose a una escala máxima, para hacerlo nuestro poeta, el Poeta? Honradamente, no.

Más que la belleza por sí misma, pedimos y buscamos autenticidad, esencialidad humana. El poeta, antes que poeta, es hombre. Y queremos en él, también, valores tónicos, que eleven; no negativos, que disuelvan. Es decir, una base moral y una conciencia responsable.

El poeta lírico no tiene por qué predicar; por qué volverse moralista, desde luego. Pero se olvida con harta frecuencia que el lírico es también una criatura de este mundo, y que los anhelos, inquietudes, esperanzas o rencores que canta son humanos, de él y de los suyos (y según sea éste «suyos» más o menos abierto y hondo, tanto mayor será la resonancia de su cántico).

Y lo que da prestancia y talla a un ser humano es su postura, su compostura ética. Según es tu moral, así eres. Naturalmente que no hemos de pedir al poeta que sea un santo o un héroe, aunque tanto mejor si lo es, como no vamos a exigir de cualquiera, sin más ni más, santidad o heroísmo. Pero lo que es inadmisiblemente es el sentirse superior, desligado, aparte, por el hecho de ser poeta.

Y conste que no hablamos aquí de ética en un sentido mojigato, restricto, de colegiala. Villon, parece que alguna vez hubo de asesinar a alguien, y no por eso dejó de ser un gran poeta y un hombre simpático. Lo que salva es la capacidad de efusión, de compasión, en el sentido más etimológico del vocablo. El sentir con otros, el solidarizarse en dolores y gozos con los demás, con el prójimo, el no ser mónada cerrada, encastillada en egoísmo o soberbia.

Hasta en aquel poema en que Aleixandre canta a otros hombres, a hombres de carne y hueso, no a entes más o menos arcangélicos y perfectos, en «Hijos de los Campos», los vé desde fuera, como paisaje, con el gesto jupiterino de quien un momento se inclina a apiadarse de los mortales. Y el hecho es que Júpiter no anda ya por el mundo y menos Júpiter con tarjeta de vecindad y residencia en un chalet determinado, que conocemos todos.

Jamás esta poesía nos incita a elevarnos, a superarnos, a ser un poco más de lo que somos. Como en los dibujos de Gregorio Prieto, la vida queda reducida a unos cuantos rostros hermosos y tristes, con la añoranza de un Paraíso que no nos tienta. No creo que jamás, y menos en la hora que atraviesa el mundo, pueda ello ser el ideal de una juventud que esté a la altura de sí misma.

«CLARIN» Y SUS IDEAS SOBRE LA NOVELA (*)

POR

EMILIO CLOCCHIATTI

CAPITULO III

CONCEPCION DEL ARTE NOVELESCO

La vida de Clarín es un combate incesante contra todas las formas insinceras de que gusta revestirse el espíritu. Acaso sea la sinceridad su nota personal más característica, por ello no deja nunca de señalar, con profunda seriedad interior, los males casi incurables del alma de su época, en la que se confundían las aspiraciones más puras con seudoproductos espirituales. No fustiga la religión, el amor, la ciencia, el idealismo, sino el seudomisticismo, el platonismo equívoco, la pedantería y la ignorancia, lo quimérico. Tampoco están en lo cierto quienes conciben al escritor asturiano como hombre profundamente sereno y equilibrado, es cierto que tiende a ese equilibrio interior, pero no sin sentirse atemo-

(*) En el número anterior de esta REVISTA se insertaron los capítulos I y II del presente trabajo. En nuestro próximo número ofreceremos los capítulos V y VI, con los que se concluye su publicación.

rizado por vacilaciones, remordimientos y pesadillas. Bajo su estilo burlesco de muchos momentos, se adivina el sufrimiento íntimo, la desesperanza y la tristeza casi increíble. Fué hombre superior a casi todos los de su época por sus hondas preocupaciones sociales, artísticas y religiosas, por su inadaptación a un medio deprimente.

Para analizar las ideas críticas y estéticas de *Clarín* sobre la novela, es necesario antes hablar de su concepto de algún sentimiento humano. Como siempre, será el hombre quien explique al escritor, y no al contrario. No son muchos los testimonios que poseemos de este ideario de *Clarín*, pero sí suficientes para poder abarcarlo en sus líneas generales.

¿Qué pensaba, por ejemplo, respecto del amor? Oigamos sus palabras de 1896; dice que en su juventud fué «uno de los más puros rumiantes de amor platónico» (82). El platonismo de *Clarín* resulta una fuerza poderosa en sus años mozos, entonces, la adoración a la mujer llenaba todo su espíritu y lo teñía de un suave idealismo. Este es otro dato que apoya la moralidad concienzuda de su alma: «Si en la juventud hubiese sido poeta, en el fondo de mis obras se habría visto siempre una idea capital: el amor, el amor de amores, como dice Valera, el de la mujer, aunque tal vez muy platónico» (83). Pero, desde un principio, le repugna considerar la esencia de lo erótico como algo inescrutable y vago: «No admito que el amor sea una cosa ilegible, inefable, indefinible. No admito el amor con pasión. El amor de una mujer debe estar siempre supereditado a otras muchas cosas que son más grandes» (84). Como siempre, Alas intenta ver todas las cosas con absoluta pureza y claridad, conoce de antemano los peligros del misticismo amoroso y la concupiscencia del ensueño erótico. No comprende—según dice—

(82) *Cuentos morales*, Madrid, 1896, prólogo, p. VII.

(83) *Ob. cit.*, p. VII.

(84) Carta a su amigo José Quevedo, recogida fragmentariamente por Adolfo Posada, *ob. cit.*, p. 139. Debe estar escrita hacia 1876.

la fuerza irresistible, violenta de ese sentimiento; en él pretende encontrar la dulce serenidad interior. A su amigo le recomienda: «te suplico que huyas de las involuciones del misticismo y del amor, cuya amalgama no sirve más que para endurecer el espíritu y hacerle de una forma caprichosa e invariable» (85). Así, pues, el amor a la mujer no lo es todo; es una forma de goce vital, pero que ocupa un rango inferior al de otros sentimientos y preocupaciones, tales como la religiosa, por ejemplo. Es *Clarín* gran enemigo de las contaminaciones en cualquier orden de ideas; utiliza a menudo la introspección para no confundirse y engañarse. Estas confesiones juveniles ya dejan adivinar lo que será nuestro autor quince años más tarde. Lo que quiere es encontrarse a sí mismo, reconoce de una vez al Leopoldo verdadero, al compañero inseparable de una vida; y así pregunta: «¿Cuándo soy más Leopoldo, cuando creo o cuando dudo; cuando amo y soy feliz o cuando amo y padezco? Más intensa es la vida en la dicha, en el entusiasmo, pero cuando me entrego al placer de amar y esperar y condeno este otro yo que duda y llora sin razón por cosas que son sueños de concupiscencia refinada por lo espiritual..., hay algo dentro de mí que sin voz se queja» (86). No se trata, por tanto, de ser más o menos feliz, de aturdirse con el placer de los sentidos, sino no ser plenamente uno mismo, aún en la adversidad dolorosa. Reconoce Leopoldo el poder maravilloso del amor: «¡Qué milagro es el amor!» (87). La mujer posee una «experiencia innata, realísima, paradójica... del amor» (88), que le permite una mágica interpretación de su realidad, análoga a la de los más grandes artistas (89). En su época existe un neorromanticismo amoroso completamente vacuo y frívolo, para el cual tiene Alas muy duras palabras (90). Veinte

(85) *Ibidem*, p. 133.

(86) *Ibidem*, p. 134.

(87) *Ibidem*, p. 134.

(88) *Ibidem*, p. 135.

(89) *Ibidem*, p. 135.

(90) *Ibidem*, p. 136.

años después, al escribir el prólogo de los *Cuentos morales*, Leopoldo recuerda aquellos días juveniles y advierte su profunda transformación espiritual; ahora le llena más el alma un absorbente amor religioso: «Mi leyenda, mis ensueños de la Idea divina ya empezaron cuando empezaron mis ensueños amorosos, de *Don Juan por dentro...*, y a todas mis Dulcineas les he ido siendo infiel, y mi leyenda de Dios, queda, se engrandece, se justifica, se depura; y espero que me acompañe hasta la hora solemne, pero no terrible, de la muerte» (91) ¿Qué mejor prueba que estas palabras para confirmar el idealismo atormentado de *Clarín*, ya manifiesto desde sus más tempranos años? Nuestro autor vive de autocreaciones espirituales; no es un sórdido materialista incapaz de percibir las grandezas del alma humana. Su exquisito gusto le lleva a no confundir sus sueños interiores, sus leyendas, con la realidad, pero sin duda necesitaba de ellas para poder mirar con esperanza al porvenir.

En algunas de sus obras literarias, *Clarín* ha satirizado con crudeza ese pseudoidealismo amoroso. Recordemos, por ejemplo, las escenas de amor a distancia entre el militar y la mujer del violinista en aquel sombrío cuento de *Las dos cajas* (92), o el personaje de la duquesa del Triunfo en *Un documento* (93).

El mismo arrebato crítico que impulsaba a *Clarín* a examinar con atención las formas aparentes del amor, le lleva a sus profundas teorizaciones sobre el arte en general y la novela en particular. Los aciertos, las intuiciones de Alas en este campo del pensamiento, sorprenden por su abundancia y su precisión. No era *Clarín* un puro teórico de la literatura ni un simple aficionado; conocía como muy pocos la literatura de su tiempo, española y extranjera, en especial la francesa y la alemana. Había hecho además detenidas pesquisas en el campo de los clásicos grecolatinos y los autores españoles de edades pasadas. Conocía bien su país y la historia

(91) *Cuentos morales*, p. VIII.

(92) Escrito en 1883 y recogido en el volumen *Pipá*, Oviedo, 1886.

(93) Escrito en 1882 e incluido igualmente en *Pipá*.

del mismo, meditaba de continuo en las causas de su decadencia —en vano se le ha llamado precursor de la famosa «generación de 1898»—, se sentía herido vivamente por las injusticias sociales y la miseria de las clases humildes. Todos estos supuestos previos nos sirven para comprender mejor sus ideas estéticas y la evolución sufrida con el correr de los años.

No es uniforme ni rígida la actitud crítica de *Clarín*. En sus artículos y ensayos cabe distinguir los de crítica satírica y los de crítica estética. De aquéllos no hemos de ocuparnos, pues desbordan el camino que nos hemos trazado; basta decir que son de breve extensión, de tono punzante y acerado, personalistas hasta el máximo, incisivos. Pero de cuando en cuando sentía Leopoldo la necesidad de verter sus ideas literarias en cauces más amplios, de hacerlo con amor y cuidado, adoptando un tono más serio. Nunca tuvo el tiempo suficiente para desarrollar un programa completo de sus concepciones estéticas; las dejaba caer al vuelo, como de pasada. Vemos algunas de estas ideas generales sobre la crítica y el arte.

Para *Clarín*, la crítica literaria ha de ser, ante todo, «un juicio de estética» (94). Más de una vez se refirió el autor asturiano a críticos coetáneos franceses como Taine, Sainte-Beuve, Planche, Brunetiére y, con motivo de ello, puso de manifiesto su insatisfacción ante la crítica no puramente estética. Reconocía la importancia del estudio de la personalidad del autor, del medio ambiente, las circunstancias históricas que pesan en su vida, etc. Mas todo esto no era más que una preparación para el análisis propiamente

(94) *Ensayos y Revistas*, 1888-1892, p. 255. En adelante, y para abreviar, llamaré a las notas correspondientes *Solos* a los *Solos de Clarín*, Madrid, 1881; *Ensayos* a los *Folleto literarios*, que comprenden ocho volúmenes (I, *Un viaje a Madrid*, 1886, II, *Cánovas y su tiempo*, 1887; III, *Apolo en Pafos*, 1887; IV, *Mis plagios*, 1888; V, *A 0,50 poeta*, 1889, VI, *Rafael Calvo y el teatro español*, 1890; VII, *Museum*, 1890; VIII, *Un discurso*, 1891); *Literatura*, a *Literatura en 1881*, escrito en colaboración con A. Palacio Valdés, Madrid, 1887.

dicho, es decir, el análisis de la obra de arte (95). Hay que partir —pensaba Alas— del producto literario mismo y hacer ver si merece el nombre de «bello» y por qué causas; todo lo demás son circunstancias periféricas, que no hacen sino rozar el problema estético. Dejémosle la palabra: «...siempre merecerán mejor que los otros el nombre de *crítica literaria*, aquellos géneros de crítica que sean: 1.º hechos con leyes, cópula racional entre términos homogéneos; y 2.º *literaria*, es decir, de arte, estética, atenta a la *habilidad técnica*, a sus reglas (absolutas o relativas)» (96) *Clarín* entiende que no hay crítica perfecta sin establecer un cotejo o relación entre dos elementos comparables: la obra artística y la ley estética ideal, en la que aquella se incluye de un modo u otro. El crítico no puede juzgar en abstracto ni dejarse guiar por una tendencia artística exclusivista; en todo momento ha de comprender la rica amplitud y variedad de los productos literarios. Al hablar así, no olvida los graves problemas que se impone, por ejemplo, ¿existe una estética válida, actual, a la que igualmente el crítico y el creador hayan de tener en cuenta? Valerosamente responde *Clarín* que sí y que esas normas ideales—la *regla* estética—tienen validez absoluta: «Supongamos—dice—, por un momento sólo, que la estética actual fuera una verdadera anarquía, una confusión, pasto del escepticismo; todo esto nos haría creer que hoy no se conoce la regla verdadera, pero no que ésta no exista» (97). ¿No parece que hable Dilthey en sus famosos ensayos estéticos? Al igual que él *Clarín* trata de poner orden y claridad en un momento de confusión estético; trata de frenar el caprichoso alarde de innovador de ciertos escritores y la incongruente actitud de ciertos críticos de la época. No, ni el crítico ni el artista están a solas en su labor; la historia literaria y la historia de la estética no pueden quebrantarse impunemente. Existe una ley histórica y filosófica que

(95) Véase, por ejemplo, *Palique*, p. XII.

(96) *Ibidem*, p. XIII.

(97) *Ibidem*, p. XIV.

explica y valora la producción de las obras artísticas. Y es que tras la poderosa revolución romántica que desplomó la validez de muchas normas inflexibles y rígidas, creyeron muchos que el arte no obedecía a más fuerza que los del gusto y la iniciativa individual. A *Clarín* le toca vivir en esa época postromántica de indecisiones y titubeos, de anarquía literaria. Reconozcamos el mérito inmenso de su tenaz crítica y de este querer volver a los amplios límites de una estética regular. No hay que confundir—añade Alas «la necesidad general de la regla con las malas reglas históricas, o con las que fueron buenas para tales circunstancias y ya no lo son para otras» (98). En efecto, toda actividad del hombre puede realizarse de un modo ordenado o erróneo: «el bueno es el conforme al fin de esa actividad y para conseguirlo no hay más remedio que aplicar el medio adecuado; y esto sólo se logra por la habilidad que obedece a una aptitud y a una regla; la aptitud está en el artista, la regla se la recuerda el crítico, si el otro la olvida o la desprecia o no sabe aplicarla» (99). De estas palabras se deduce que no le es suficiente al creador su capacidad innata para componer obras de arte; necesita poseer también una *técnica* suficiente, es decir, necesita adecuarse convenientemente a la norma estética oportuna. Por tanto, existen normas estéticas universales—las referentes a cada género literario, por ejemplo, o a la producción artística en su mayor amplitud—y normas particulares—las referentes al estilo, al lenguaje de cada personaje, etc.—De unas y otras se ha de valer el crítico al juzgar y el artista al componer. Todo esto supone la necesidad de una Retórica—en el mejor sentido—poética, cosa que Alas no oculta: «se equivocan los que desdeñan demasiado por viejas las lecciones de la antigua Retórica; y... prescindiendo... de su aire dogmático, de su exclusivismo... y de su limitación, en ellas se puede aprender todavía no pocas cosas de observación,

(98) *Ibidem*, p. XIV.

(99) *Ibidem*, p. XIV.

de gusto, de naturalidad y de buen seso» (100). Nada viejo puede superarse tan solo por el ademán despreciativo; es preciso conocer primero lo antiguo para construir lo nuevo. Así ocurre con la Retórica; en ella ve *Clarín* jugosas observaciones artísticas, por ejemplo. Hemos de asentir a sus ideas. La Retórica no nace de la nada; se apoya en las obras del pasado, en las magnas construcciones de una literatura; y, por eso mismo, sus reglas están basadas en datos reales, apoyándose en la experiencia de muchos siglos. El buen gusto y la naturalidad son también dos objetivos constantes del crítico asturiano, que igualmente pueden rastrearse en las viejas Preceptivas. Si a éstas las despojamos de su visión particularista y dogmática, claro es que pueden ser muy útiles todavía, por lo menos hasta que no se sustituyan por otras más libres y originales.

El crítico no ha de ser un mero historiador, un paciente erudito que enhebre datos y datos de simple valor arqueológico, sino un educador del gusto, un director de sensibilidades (101). Coincide *Clarín* en estas ideas con G. Flaubert, al que expresamente cita. A Leopoldo Alas se debe este retrato perfecto de la misión crítica, entendida en un ambicioso sentido social. Los juicios del crítico no sólo representan en el autor juzgado, sino—lo que supone grave responsabilidad—en la masa del público lector. Al estético le incumbe orientar a la multitud de aficionados a las letras, no dejarles caer en las preferencias torpes o vulgares. A nadie se le ocultará la trascendencia de su ministerio, según lo concibe Alas.

Pero *Clarín* no entiende la función analítica como una total entrega a la norma estética, aplicada en todo caso con el mismo criterio a las obras de arte. Afirma bien que el crítico ha de situarse en el interior del artista, y partir de esta base para emitir sus juicios: «...el crítico... ha de procurar en lo posible ponerse en el lugar, en el caso del autor que estudia...» (102). La estética de nues-

(100) *Ibidem*, p. X.

(101) *Ensayos*, p. 257-258.

(102) *Folleto*s, VII. 1890, p. 52.

tros días admite de plano estas palabras. Además, *Clarín* preconiza un criterio libérrimo en la clasificación de las obras literarias, pues reconoce la debilidad de los postulados estéticos conocidos: «El día en que la verdadera ciencia de la literatura sea conocida se podrá legítimamente determinar cuál es la natural distinción de género a género (literario); pero hoy que tal ciencia no existe..., exigen la verdad, la justicia, hasta el buen gusto, cierto latitudinarianismo en la crítica respecto al fin y límites de las obras de arte; y a falta de dogmas evidentes, gran poder de intuición, estudio prolijo y reflexión de los modelos que... se aparte de la abstracción seca y fría...» (103). Intuición es la fuerza psicológica que ha de servir al crítico de principal arma de combate; es lo mismo que hoy recomiendan los más eminentes cultivadores de la Estilística. Todavía continuamos, como *Clarín*, un poco a oscuras sobre la estética vigente en la actualidad. En una carta a Menéndez Pelayo, decía Leopoldo: «Soy gran partidario de la libertad de crítica y de la crítica práctica, pero es claro que previo el conocimiento de los trabajos doctrinales y aún sistemáticos» (104). Y así era, en efecto: con el tiempo, el deseo de *Clarín* de documentarse sólidamente en cualquier aspecto de su crítica fué creciendo más y más; pero ese previo armazón intelectual lo necesitaba sólo para poseer las bases indispensables desde las que se elevase su originalidad de criterio. La imagen del crítico ideal, trazada por Alas, necesitaba de un intenso acopio de conocimientos, particularmente de Filosofía, Estética y Retórica.

No sólo en la Retórica escrita por teorizantes de la Estética encuentra el crítico normas adecuadas para su misión; *Clarín* exalta el valor de las obras de crítica compuestas por creadores de primer orden: «Yo soy muy partidario de los críticos-poetas, cuando no proceden completamente *a posteriori*, y creo que en ellos, sobre to-

(103) *Solos*, pp. 179-180.

(104) *Epistolario*, 1943, p. 43.

do a cierta edad y previos los conocimientos generales de Filosofía-estética, retórica, etc., se aprende más que en los filósofos puros que tienen un tratado de estética porque así lo pide el sistema» (105). La coincidencia de *Clarín* con Dilthey es notable en este caso. Otra vez afirma que «lo mejor de la filosofía del arte con aplicación a la literatura, se debe a los poetas» (106) y hace grandes elogios de Juan Pablo Richter y de Goethe. Más adelante hemos de encontrarnos aún con variedades de este pensamiento: el valor de la reflexión en la creación artística. En suma, huye *Clarín* del impresionismo en la crítica, de la fugaz y rápida aprehensión de notas aparentemente singulares: «El *impresionismo* en la crítica ha sido una plaga más entre las muchas que han caído sobre nuestra pobre literatura» (107).

El propósito más firme de Leopoldo Alas como crítico estuvo en ser imparcial y conservar su autonomía de criterio: «quiero ser justo, quiero ser franco, quiero ser imparcial»—gritaba—(108). A serlo consagró toda su vida, y ni le asustaron los odios ni las envidias ni las calumnias. Porque reconocía las dificultades de conservar su equilibrio crítico en Madrid, se retiró a Oviedo (109). Precisamente llevado por sus ideas críticas, no gustó Alas de envolver sus conceptos en un lenguaje arcano y oscuro ni tampoco de seguir en sus ensayos un orden rígido e invariable. Siempre pretendió ser agradable, ameno (110) y graciosamente desordenado. En cuanto a su estilo conservamos una preciosa confesión no exenta de ironía: «la mucha costumbre de haber sido gacetillero dificulta en mí, cuando no imposibilita, el empleo del estilo completamente noble; y las frases familiares, muy españolas y gráficas, pero al fin familiares, y ciertas normas alegres, de confianza, antiacadémicas, por de-

(105) *Epistolario*, 1943, p. 42.

(106) *Folleto*s, VII, p. 16.

(107) *Folleto*s, I, p. 58.

(108) *Folleto*s, I, p. 8.

(109) *Folleto*s, I, pp. 8-9.

(110) I, p. 12.

cirlo más claro, acuden a mi pluma sin que pueda yo evitarlo» (111). Claro que esto no ha de entenderse al pie de la letra. *Clarín* es tan variado en su estilo como en sus ideas; si bien utiliza a menudo los giros conversacionales, sabe en ocasiones emplear el lenguaje noble, sereno, elevado, que requieren ciertos temas, o aquel otro lleno de emoción y gravedad con que aborda las obras que dejaron permanente huella en su corazón.

El estudio anterior era indispensable para acercarnos más íntimamente al objeto de nuestras investigaciones. Será conveniente observar que, en lo que sigue, muchas veces no hemos separado las observaciones de *Clarín* sobre el arte novesco y sus ideas sobre el arte en general, pues creemos que estas últimas convienen de lleno a las anteriores. Lo que diga Alas sobre la sencillez y la sinceridad de las obras de arte, por ejemplo, claro es que tiene cabida franca en lo que a la novela se refiere.

Nuestro autor tuvo la suerte de asistir al llamado «renacimiento» de la novela española en la segunda mitad del siglo XIX. Sabido es que, agotados y degenerados los moldes estéticos en que vaciaron sus obras los magnos autores realistas del siglo XVII, España atraviesa durante dos siglos una extensa postración novelística. En el siglo XVIII apenas hay una obra literaria que merezca el nombre de novela. Con el romanticismo se puso de moda la prolija y exótica novela histórica, al modo de las creadas por Walter Scott; pero la floración del género no dejó monumentos apreciables, salvo *El Señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco; por otra parte, ese tipo de narración arqueológica no respondía en absoluto a las tradiciones de la vida española ni a los grandes modelos realistas del Siglo de Oro. La moderna novela hispánica empieza con «Fernán Caballero», continuadora del género costumbrista

(111) *Folletos*, IV, 1888, p. 59.

tan típicamente nacional. Luego viene la auténtica renovación de ese poema épico moderno. Grandes novelistas del siglo XIX son Galdós y Pereda, Valera y Alarcón, seguidos por Palacio Valdés y Doña Emilia Pardo Bazán. Este es el cuadro general que suele trazarse al hablar de este período de la Literatura española. Pero *Clarín* fué insigne novelista, no inferior en los mejores casos a ninguno de los citados. Ni el teatro ni la lírica alcanzaron entonces destinos tan gloriosos. Alas reconocía esta supremacía de la novela coetánea: «La novela es el género único que en España prospera en estos días...» (112). No sólo eso: la novela, en sí misma, era la creación literaria más adecuada a su tiempo, aquélla que mejor se conformaba con las necesidades de la vida espiritual. ¿No pensamos hoy lo mismo? «la novela, que es la forma literaria más propia de nuestro tiempo...» (113). Sin duda, Leopoldo concedía esta supremacía a causa de las posibilidades inmensas que encierra el género, más complejas y variadas que el ensayo, la poesía o la dramática.

¿Cómo definía *Clarín* la novela? Así, por ejemplo: «deben ser (las novelas) copia de la vida real, pero no fragmentaria, sino de lo orgánico que hay en ella...» (114). Meditemos unos momentos en estas profundas palabras. El arte de novelar es una aproximación rotunda a la vida—la palabra «copia» no hay que entenderla aquí en su significado estricto, por supuesto—, un intento de captar la realidad en su máxima pureza, mas comprendiendo tal fidelidad de un modo muy particular. Esto es, no merecerá el nombre de novelista quien aprehenda zonas de la realidad, limitadísimas por su insignificancia y fragmentarismo; se trata de recoger lo que la vida encierra de coherente, sustantivo. Aquí, como siempre, será artista el que vaya a la esencia misma de los seres descritos y sus problemas. Si la vida acotada por el novelista posee una recia

(112) *Literatura*, 1882, p. 181.

(113) *Ibidem*, p. 132.

(114) *Solos*, p. 181.

sustantividad, si refleja hondas inquietudes presentadas en apretada síntesis artística, la narración poseerá valor duradero. No se habla de retratar al detalle, sino de proyectar viva luz sobre rasgos característicos, esenciales, de tal modo que ese fragmento de la vida que encierra toda novela, traspasa de modo admirable, su misma limitación gracias a los excelsos recursos del arte. Es lo que Dilthey aconsejaría: con la experiencia superar a la experiencia misma; con trozos de realidad crear una realidad transcendente. *Clarín* será siempre, en la teoría y en la práctica, un autor realista, que establece una ingeniosa comparación entre la novela y la lírica: «la novela tiene ventajas sobre la poesía lírica para cuanto se refiere a producir impresión fuerte, merced a la imitación más aproximada de la vida real en las letras; en este respecto, puede decirse, en general, que la novela es a la lírica, en sentido de progreso o perfección, lo que la lírica es a la música» (115).

La vida no se concibe sin ser contemplada por unos ojos humanos, lo que vale tanto como decir que la esencia de la novela será la pintura de las vicisitudes del hombre. Siendo la realidad el escenario en que se agitan las almas, nuestro novelista habrá de enfocarlo en todos sus aspectos posibles y de la existencia humana derivará importantes consecuencias para la resolución de su obra: «Mientras la humanidad sea el objeto de la novela, lo mejor será que el asunto tenga su unidad y su armonía en la vida humana...» (116). Como se ve, *Clarín* exige al escritor la más aguda penetración, una observación constante y decidida. Los productos de arte son como criaturas nacidas al calor del espíritu, y tanto más vitales cuanto más se acerquen a las creadas por la naturaleza. De la «unidad» de la novela ya dijimos antes algo; de su «armonía» hablaremos ahora. Armonía vale tanto como proporción equilibrada de diversas partes; la novela necesita ser, además de

(115) *Folletos*, IX, p. 112.

(116) *Ensayos*, p. 64.

coherente arquitectura, concordia de distintos elementos, fusión de piezas acaso en un origen contradictorias o confusas. El novelista verdadero sabe cambiar las partes de un todo y amoldarse a la finalidad trascendente de su obra. Más que recopilador de datos experimentales, resulta intérprete de la realidad viva y flúida, estudiando los delicados mecanismos que mueven los sucesos del mundo, coordinándolos y disponiéndolos para un fin determinado. Lo que no se puede hacer es violentar esas leyes naturales por el capricho o el deseo de originalidad; toda realidad tiene sus exigencias ineludibles. *Clarín* despreciaba con altivez esos productos novelísticos en que se advierte demasiado la mano ordenadora del autor y su disparidad con las más auténticas obras de la naturaleza: «la novela, si quiere ser imitación de la vida real..., necesita no tener esos artificiosos nudos y desenlaces, que pueden demostrar mucho ingenio... pero que no son esenciales, ni convenientes siquiera...» (117). Aquí critica Alas las novelas al uso, que siguen un desarrollo artificioso, complicándose primero y desenredándose después para provocar el interés y la alegría del lector. ¿Es que acaso la realidad nos muestra esos esquemas regulares, caprichosamente tejidos? «...en el mundo, del choque y enlace de los sucesos... no nacen dramas bien compuestos ni novelas acabadas...» (118). He aquí otra importante idea de nuestro autor: la novela es un género de línea abierta, indefinida, como la vida humana; los acontecimientos que se incluyen en ella tienen fuerza sustantiva de por sí, sin estar convencionalmente enlazados para lograr un «final» atractivo o agradable, pero antivital. Al acabar una de esas obras, el lector tiene la viva impresión de que aquellos personajes, con los que ha convivido durante cierto tiempo, seguirán en la realidad su existencia independiente: «la novela (realista) no termina; se pierde en el resto de la vida, en que se supone que

(117) *Literatura*, p. 142.

(118) *Ibidem*, p. 142.

existe todo aquello» (119). En este sentido el ambiente de nuestra realidad y el de la realidad que envuelve a los seres de ficción es uno y el mismo. La estética de *Clarín* sobre la novela descansa en bases sólidamente realistas, como ha podido observarse, y ello nos explicará más tarde su actividad frente al naturalismo.

Hasta ahora, Leopoldo concibe la esencia novelística como interpretación y superación de las formas vitales, es decir, con arte fundamentalmente objetivo. Cuando quiere relacionar la novela de época con las formas narrativas del antiguo tiempo, la identifica sin vacilar con los modelos épicos de otras edades: «Se ha dicho, en general con razón, que la novela es la épica del siglo...» (120). Otra vez llama a las grandes novelas «epopeyas modernas en prosa realista» (121). El concepto de Alas sobre la novela es amplísimo; incluye en él «lo más de la misma historia primitiva de cada pueblo..., por causa de que pretende reproducir la verdad *real* del pasado e imita la vida *probable* de la antigüedad nacional, fundándose, no en documentos históricos propiamente, sino legendarios, de tradición popular entre histórica y fantástica, y a veces hasta a la misma poesía» (122). Son novelas lo mismo los *Evangelios* apócrifos que los auténticos y otros muchos libros de la Biblia, la *Odisea* y los grandes poemas antiguos, etc. (123). Asombra la adivinación certera de *Clarín* al adelantarse a muchas de las ideas, sino con aquellas otras creídas como auténticas, aún dadas por la fantasía popular: «y no se entienda que decir novela quiere decir tanto como mentira» (124). Siempre la misma idea fija: la verdad íntima de la novela.

El carácter objetivo de esta clase de ficciones implica otra consecuencia: el antilirismo. O, lo que es igual, la ausencia de huellas

(119) *Ibidem*, p. 144.

(120) Galdós, *estudio crítico biográfico*. 2.^a edición, Madrid 1889, p. 14.

(121) *Ensayos*, p. 336.

(122) *Folleto*, IV, p. 88.

(123) *Ibidem*, pp. 88-90.

(124) *Ibidem*, p. 88.

personales del creador en el tratamiento de su tema. La impersonalidad de la novela fué norma recomendada por los naturalistas franceses, como Flaubert y Zola, seguida en España entre otros por Pérez Galdós. *Clarín*, en 1881, pensaba que ésto «ni aun en la novela es absolutamente necesario, aunque sí muy recomendable» (125). A pesar de esta cauta afirmación, sabemos que Alas fué un ardiente partidario del impersonalismo artístico en la resolución novelesca. Varios años más tarde, elogiaba a Galdós con este motivo: «ninguna (novela) tan épica, tan imparcial como esta narrativa y de costumbres que Galdós cultiva, y que es hasta ahora la que ha producido más obras maestras» (126). En sus mismas novelas y cuentos, *Clarín* siguió el mismo procedimiento, aunque con regularidad variable. Su criterio estético fué siempre libérrimo y generoso, sin dogmatismos asfixiantes: «en toda idea de la novela se comprende la amplitud del género y su libertad, que le hacen apta para expresar la mayor variedad posible de objetos con las formas también más variadas y con intensidad que bien puede calificarse de indefinida, ya que no infinita» (127). Fácil es apreciar aquí la regularidad crítica con que procede nuestro autor: de la identificación de novela y vida va deduciendo todos los caracteres esenciales del género; la multiplicidad de la vida da origen a la multiplicidad novelesca.

Faltaba que Alas nos hablase de los procesos de la creación novelística en el alma del autor, de algunos de esos sucesos psíquicos del artista. No podía escaparse a su penetración este aspecto de la elaboración novelesca. Para *Clarín*, crear es purificarse; al resolverse la emoción original en arte, aquélla se depura en su esencia, se convierte en un producto mágico y cristalino. Sirva de ejemplo lo que dice acerca del pesimismo en el arte, y que muy bien puede servir de réplica a los que acusan a *Clarín* de concep-

(125) *Literatura*, p. 153.

(126) *Galdós, op. cit.*, p. 14.

(127) *Folleto*, IV, 87.

ción sombría de la vida: «no hay más pesimismo que el sistemático, el desesperado. Las tristezas del arte, como las de la naturaleza, son una forma de esperanza. ¿Por qué es tan artístico el cristianismo? Porque es una religión triste» (128). Apenas pueden encarcerarse la valentía y hondura de estas reflexiones. No es triste lo que se resuelve en creación estética; antes bien, deja paso a la ilusión humana, al igual que ocurre con la melancolía de la naturaleza, nunca sometida al rigor continuo. En carta a Menéndez Pelayo (1892) aclara aún más (*Clarín*) sus ideas sobre este punto: «Mi modo de entender el arte y sobre todo la novela, hace parecer que me domina el pesimismo, y no hay tal cosa. No me domina, me *hante*, como dicen los franceses; después viene la reacción reflexiva y sentimental, que es lo que yo espero que en el conjunto de mis pobres libros se destaque a lo largo. Pero lo primero es la *sinceridad del estado presente*» (129). Estas oleadas de tristeza que frecuentaban al escritor se vertían en sus novelas, transformándolas en esperanzadores movimientos del arte. Todo lo anteriormente dicho supone que el novelista ha de perseguir la sinceridad afectiva en sus obras, como escribía *Clarín*, ante todo se impone la verdad psicológica del momento atravesado por el autor, no para que éste se entrecruce en el camino de sus personajes, sino para que su visión del tema tratado tenga íntima veracidad y unidad. El asunto y el artista se identifican al conjugar sus respectivas intimidades, en estrecho abrazo.

El mundo afectivo del novelista ha de ser sometido igualmente a una purificación interior, a una reposada sedimentación. Del vínculo de fuerzas sentimentales que lo integran, de ese aluvión tumultuoso de corrientes interiores, no todas son válidas para ser trasplantadas a las obras de arte. Además de la contemplación objetiva del mundo, necesitaba el artista de una segunda contemplación interior, estética e ideal, en la que sólo hable su instinto de

(128) *Solos*, p. 240.

(129) *Epistolario*, 1943, p. 55.

creador. Así, con motivo de una novela de Pardo Bazán, decía *Clarín* que los elementos artísticos utilizados «no estaban depurados, ni se habían elevado en su espíritu a ese grado de contemplación puramente estética a que ha de llegar todo asunto para que se convierta en primera materia artística» (130). La estética de hoy tiene esa idea por uno de sus postulados fundamentales. A la cuestión suscitada, se encadenan otras de trascendencia innegable: ¿por qué almas de intensa sensibilidad no logran plasmar sus emociones en obra artística? Y *Clarín* responde con aguda sencillez: «creen que por estar muy entusiasmados o muy sinceramente doloridos, ya tienen la inspiración en casa» (131). Pero—sigue diciendo—no es eso solamente lo que se necesita: hay que «saber sentir y expresar eso mismo de un modo desinteresado, estético, con valor de emoción universal» (132). Es decir, el artista, mientras está absorto en sus vivencias personales y las comprende como sangre de su sangre, se encuentra ligado de cerca de su intimidad; le es preciso separarse de ellas, contemplarlas en cierta lejanía agradable, como si ya no le pertenecieran por entero. En ese desinterés de la visión artística se halla el principal secreto de la obra bella. La novela realista, única de que gusta intensamente *Clarín*, no recoge la realidad ambiente sin someterla a una cristalización afortunada, eliminando los elementos supérfluos de la realidad, esto es, los antipoéticos (133). Como luego observaremos al tratar de los personajes, la cuestión está en combinar los rasgos más individuales de una creación con los esenciales del género, de forma que la obra resultante posea categoría de producto universal.

Exige *Clarín* a las buenas novelas lo que llama «simetría literaria», esto es, la proporción que ha de dar el artista a cada uno de los elementos combinados, según su importancia y su categoría es-

(130) *Folleto*, VII, p. 76.

(131) *Ibidem*, p. 76.

(132) *Ibidem*, p. 77.

(133) *Ibidem*, p. 82.

tética. Pecado grave es que el novelista confunda lo accidental con lo sustantivo o viceversa; por otra parte, el tratamiento técnico de los rasgos relevantes ha de ser de diversa índole que el de los de segundo rango. La «simetría literaria»—dice Leopoldo—es «la proporción justa del esfuerzo del ingenio entre lo principal y lo secundario, la intuición clara de los momentos capitales del asunto para darles todo el calor, energía y primor que piden» (134).

La importancia que Alas concede a la reflexión en la creación novelesca es grande. En primer lugar, observa que una novela crece en riqueza de aspectos mientras más hondamente empapada de humanidad esté, y más entrañablemente apunte a motivos esenciales de la vida. Por ello, la inspiración inicial va modificándose y floreciendo de modo sorprendente: «Cuanto más humana, más real es una concepción artística, y cuanto más de las entrañas del espíritu sale, más rica es al producirla, esa vegetación inesperada, invasora, que la rodea...» (135) A causa de tales proliferaciones, se impone la capacidad de concentración mental del artista. Critica duramente Leopoldo la afectada simplicidad que algunos novelistas preconizan, y que sólo esconde una indolencia del pensamiento: «hay que luchar... mucho más con la *pseudo sencillez*, esa pereza intelectual y sensitiva que no admite los *alambicamientos*, o sea, actuaciones de segundo grado del corazón y de la cabeza» (136). Es de notar su bella frase de que «a la belleza jamás le perjudica tener un espejo» (137), y que alude una vez más al creador consciente de su arte, preocupado por los problemas de la elaboración artística. Este espejo en que el novelista contempla su propia obra significa el fiel reflejo de la belleza intuída en la obra realizada. Una novela que no se parezca en nada a la que su autor quiso plasmar,

(134) *Ensayos*, p. 84.

(135) *Ensayos*, p. 360.

(136) *Epistolario*, 1943, p. 44.

(137) *Folleto*s, VII, p. 17.

es como un hijo indigno: «El novelista no es artista tampoco si no hace, en general, lo que se proponía y como se lo proponía» (138).

Queda por resolver una espinosa cuestión: ¿tiene algún fin el arte además de producir belleza? ¿Es admisible la novela de tesis o de tendencias? ¿Existe un arte educativo en amplio sentido? La contestación a estas preguntas nos revelará una faceta más del moralista *Clarín*, preocupado por la educación espiritual del hombre.

A las rechaza la doctrina del arte educativo en 1896: «Yo soy partidario, y espero ser mientras viva, del arte por el arte...» (139). Sin embargo, diez años antes aseguraba lo contrario: «Yo creo firmemente que esa fórmula del arte está en cierto modo anticuada...» (140). A nuestro entender, no hay aquí contradicción alguna. Distinguía nuestro autor tres fines del arte y de la novela: el puramente estético—siempre existente—, el didáctico—tendencioso—y el que podría llamarse «realista». La primera forma comprende la literatura como pura delectación artística, desinteresada y generosa; la segunda incluye a las obras de tesis, marcadamente interesadas en un fin extraartístico; la tercera, sin dejar de ser notablemente estética, acoge las ordenaciones del gusto de *Clarín* aquéllas en que del mismo artístico enlace de los sucesos novelescos se desprenden enseñanzas de amplio sentido. En este último grupo, el provecho espiritual del oyente es mayor que en las anteriores, entendiéndose siempre que la novela no está artificiosamente encaminada a probar esta o aquella teoría, sino que despierta de sí, como la vida misma, lecciones de alto interés. Por tanto, tiene razón Leopoldo al juzgarse partidario del arte por el arte y tiene también razón cuando solicita de los novelistas de su época una mayor profundidad de visión humana: «las nuevas generaciones... rechazan—es claro—la obra de tesis..., pero... reconocen que lo po-

(138) *Ensayos*, p. 387.

(139) *Cuentos morales*, p. V.

(140) *Campaña*, p. 230.

sitivo, lo real, lo natural, han de estar aún más que en el contenido artístico, en el intento, y que ese intento vive... en solidaria existencia con todo lo demás, que es el artista, amén de poeta» (141). Bien dice *Clarín* que el novelista es hombre además de poeta; y en esas cualidades humanas suyas, en su interpretación de la vida a través de un temperamento y una inteligencia superiores, está el posible fondo de enseñanza a que antes nos referíamos. No estará de más observar la profunda intuición de Alas al llamar «poeta»—en amplio sentido—al creador de obras artísticas. Como es sabido, hoy la crítica da ese nombre sólo a los espíritus más originales y prestigiosos de una época. Lo que el novelista tiene de poeta es lo que hace producir belleza y eliminar los elementos muertos de la realidad; lo que tiene de hombre, de alma, de pensador, es lo que puede conferir un valor eminente a su concepción del mundo. Si es escritor—piensa Alas—, tiene ideas propias y sentimientos originales respecto a los asuntos de la vida, tanto mejor (142). En Galdós encuentra *Clarín* un ejemplo ilustre: sus obras «encierran profunda enseñanza, ni más ni menos como la realidad misma que también la encierra para el que sabe ver, para el que encuentra la relación de finalidad y otras de razón entre los sucesos y los sucesos, los objetos y los objetos». Este «sabe ver» es nota característica del espíritu creador, que goza de una penetración mental extraordinaria y hace accesibles a los demás los procesos sabiamente intuídos por él. Sin embargo, carecería de objeto que el artista nos enseñase lo que podría encontrarse en cualquier tratado científico. No, no se trata de eso, es que hay experiencias, realidades sólo aprehensibles al hombre por medio del camino poético: «hay en la verdad un principalísimo aspecto que sólo puede ser comprendido mediante el arte, esto es, en la expresión perfecta de su poesía» (143). Esta infusa sabiduría del mundo

(141) *Campaña*, p. 230.

(142) *Campaña*, 231.

(143) *Solos*, p. 181.

estético ha sido puesta de manifiesto por *Clarín* en diversas ocasiones: «hay muchos datos de la realidad psíquica y de la realidad natural que no llegan a nuestra conciencia, ni por la ciencia, ni por la observación empírica; datos que la humanidad necesita con más fuerza según progresa; datos, en fin, que sólo se adquieren por el camino del arte, por la doble vista estética; y convencido de esto el mundo moderno, a cambio de la mayor importancia social que da al arte, le pide más sinceridad, más cantidad de *realismo* o sea de verdad transparentada en la poesía» (144). De este modo, el público y el novelista reobran mutuamente; aquél es cada día más numeroso y heterogéneo y demanda verdad artística; éste pone su arte y su penetración al servicio del lector. La literatura invade todos los sectores sociales y, por ello, en cierto modo ha de depender de sus favorecedores: hoy—decía *Clarín* en 1882—«el arte se pone al servicio de los grandes intereses de la vida moderna...» (145). Llevado por su carácter generoso, Alas quisiera aumentar el nivel cultural de su país y comprende muy bien la poderosa fuerza educativa de la literatura: «El público en general vive en un estado de cultura muy inferior al que han alcanzado algunos privilegiados...»; «esta mayoría considerable del público, sin ese señuelo de la poesía, no penetra voluntariamente en ciertas regiones del pensamiento; pero con el arte, sí, entra...» «y lo que allí ve y comprende, lo reputa por lo más bello y admirable, y atribuye al artista todo el valor de sus puras emociones» (146).

Acerca del valor ético de las obras literarias, Leopoldo se muestra escéptico: «Es claro que una novela por sí no puede ser inmoral; nadie es inmoral ni moral en este mundo más que las personas; los libros no son nunca inmorales, como una langosta con la endemoniada salsa amarilla no es una indigestión. Pero puede ser inmoral el autor de un libro escribiéndolo con intención de pervertir al

(144) *Folleto*s, III, p. 95.

(145) *Folleto*s, IV, p. 129.

(146) *Literatura*, p. 147.

que leyere» (147). Al escribir sus llamados «Cuentos morales», se cree obligado a explicar el título de la obra; sus cuentos no servirán para «que el lector se edifique»; son «morales» porque «en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas...» (148).

CAPITULO IV

NATURALISMO E IDEALISMO EN «CLARIN»

Hasta aquí hemos considerado las ideas del crítico asturiano sobre aspectos generales de la novela. Antes de pasar a la cuestión del naturalismo y el idealismo en ese género literario, falta por ver ciertas notas particulares de la *composición* novelística, singularmente lo que se refiere al trazado de los seres de ficción.

Se nos conserva una curiosa noticia de *Clarín*—en carta particular—sobre la enorme preocupación que suscitaban en el novelista sus criaturas de arte. No en vano ha dicho Dilthey que el artista convive con las figuras de su fantasía como si se tratase de seres reales y que los sucesos de aquella vida impresionan tan fuertemente como si de él dependiesen por completo. El eminente estético alemán comparaba estados interiores del artista con los fenómenos extraordinarios de conciencia que se dan en los seres anormales, pero concluía diferenciando netamente una y otra clase de productos. Pues bien, Alas ha sentido intensamente esos tormentos espirituales, esa participación intensa en las vicisitudes de sus propios personajes, sólo logra librarse de ellos cuando da remate a su obra novelesca. He aquí sus palabras, dirigidas a un íntimo amigo: «¡Si vieras que emoción tan extraña fué para mí la de terminar por la primera vez de mi vida—a los treinta y tres años—una obra de arte! Me parece mentira no tener que fatigarme más

(147) *Solos*, pp. 180-181.

(148) *Folleto*, VII, p. 73.

buscándole las leyes probables de la vida interior, ni raíces de la vida exterior verosímiles: aún hoy, cuando me acuerdo que no tengo que traer ni llevar las ideas de Ana Ozores (habla de su novela *La Regenta*, publicada en dos tomos, (1884-1885), ni los celos del Magistral, salto de gusto. En fin, que eso se acabó» (149). Este fragmento epistolar, de inestimable valor, nos dice muy bien de la raíz de la creación de los personajes de Leopoldo Alas. Si se hiciera un detenido estudio de las novelas y cuentos de *Clarín*, podría llegarse a la conclusión de que lo más importante para él fué el trazado interior de sus protagonistas, el estudio psicológico de los tipos más diversos. Esa «vida interior» es recogida artísticamente por Alas a través de un complicado mecanismo de observaciones y experiencias, propias y ajenas, inquiriendo las «leyes probables» que regulan el alma humana. Pero proceder así exclusivamente significa construir un personaje por pura abstracción, sin apoyo en la realidad; busca entonces Alas los fundamentos y resistencias que en la vida exterior, en el medio ambiente, tienen esas criaturas. De este modo, por un doble análisis, queda el tipo novelístico perfectamente definido.

De rara agudeza son las frases que dedica *Clarín* a la definición del «personaje artístico» por excelencia. Lo concibe como una suma de rasgos particularísimos, que lo individualicen hasta el máximo, y de notas genéricas que permitan situarle dentro de la especie humana a que pertenece: «Porque el arte es lo singular, lo cierto, es la determinación de todo lo esencial que sea posible manifestar en lo individual; pero el individuo, por serlo, no deja de estar dentro del género: lo peculiar suyo es lo que le distingue constantemente, necesariamente, de todo lo que él no es; pero su esencia no es ante todo distinta, sino que es la del género en una determinación insustituible, por un modo único que es lo que hace el individuo. Ahora bien: el arte exige... que la expresión del fon-

(149) *Cuentos morales*, p. VI.

do, de lo esencial, de lo genérico, sea determinado, individual...» (150). En todo caso, tanto en lo individual como en lo genérico, ha de atender el novelista a los rasgos esenciales, poéticos, es decir, a la materia plástica de la vida misma. Critica Alas por igual a los novelistas que crean tipos abstractos como a aquellos que acumulan en un ser tantas notas exclusivamente particulares que lo convierten en criatura ajena a la realidad del arte.

Con especial interés se detiene *Clarín* en la atmósfera vital que debe envolver a los caracteres psicológicos fijados por el novelista. No basta con describir un tipo definido, si se le aísla de los sucesos que van modificando o poniendo de relieve sus notas constitutivas. Ningún hombre se halla solo por completo, en un vacío absoluto, sino asediado constantemente por los sucesos de la vida de los demás, que se acumulan y entretajan en la suya propia. Toda personalidad tiene sus raíces en la realidad que le sirve de contorno: el medio ambiente, la educación adquirida y un cúmulo de circunstancias casi imprecisables de puro sutiles: «Ya le he dicho muchas veces; no basta el estudio exacto, sabio de un carácter, si no se le hace vivir entre las circunstancias que naturalmente deben rodearle» (151). Al hablar con elogio de un personaje creado por Pérez Galdós en *La desheredada*, no se olvida de añadir que «en Isidora y en su suerte influyen el propio carácter, el medio en que vive... y, además, los sucesos anónimos, no preparados por nadie, traídos por la marea de la vida» (152). Acerca de los defectos y virtudes que pueden tener cabida en el alma de los personajes, no posterga *Clarín* ni los tipos contradictorios ni aquellos otros que se distinguen por la regularidad intensiva de sus rasgos personales. A propósito de la novela realista, escribía que «la naturalidad no pide la exclusión de los caracteres constantes y fuertes» (153).

(150) Citado por Adolfo Posada, *op. cit.*, p. 180, carta del 25 de mayo 1885.

(151) *Solos*, p. 205.

(152) *Literatura*, p. 144.

(153) *Ibidem*, p. 143.

¿Su misma propensión a la veracidad del arte le hacía repudiar el lenguaje afectado de los héroes novelísticos, cuando no correspondía a su psicología real: critica duramente a los novelistas que hacen hablar como libros a sus personajes (154). Penetración, atisbo de lo esencial, verdad, clima adecuado son las principales cualidades que pide *Clarín* a los creadores de personajes novelísticos.

Por supuesto que en los diálogos de la novela hay que buscar ante todo lo esencial y lo característico, de modo que ni un solo destello contradiga la psicología de los interlocutores o bien ocupe lugar de relleno en la conversación (155). *Clarín* laboró con gran intensidad por la implantación literaria de un estilo desprovisto de énfasis o de giros adocenados. Notaba lo difícil de luchar en España contra esa tendencia, como con otras muchas: «Grandes peligros ofrece en España el atrevimiento de romper con el estilo convencional y artificioso... que pasa aquí, para los más, como el único castizo, correcto, noble y elegante» (156). Sus observaciones sobre el lenguaje y el estilo de los autores contemporáneos son copiosísimas; desvela incorrecciones sintácticas, expresiones plebeyas, afectaciones, impropiedades de léxico, etc. En este riguroso sistema crítico no perdona ni a sus mejores amigos, incluyendo entre ellos a Palacio Valdés, algo distraído a veces en la redacción literaria. Con gran fuerza cómica, satiriza a la Sra. Pardo Bazán por su falso concepto del *inhibirse*, o alude al lenguaje excesivamente literario de los personajes de Valera. En cambio, consideraba como maestros de expresión y de diálogo a Pereda y Pérez Galdós, aquél en lo exclusivamente provinciano, Galdós al registrar con evidencia plástica las expresiones típicas del alma popular madrileña. No es esta la ocasión de hablar del *Clarín* estilista y gramático; flagelador implacable de los olvidos y errores del *Diccionario* de la Real Academia Española.

(154) *Literatura*, p. 154.

(155) *Ensayos*, p. 86.

(156) *Ensayos*, p. 87.

Cuestión capital, al tratar de la concepción novelística de Leopoldo Alas, es la referente a las dos tendencias literarias que batallaron sin tregua en su tiempo: el naturalismo y el idealismo. En aquella época no se trataba tanto de dos corrientes puramente artísticas como de enconadas luchas entre muy diferentes sistemas ideológicos. En España, particularmente, los partidarios del naturalismo fueron tachados de heterodoxos o ateos, de liberales en política y atrevidos en sus ideas. Por el contrario, los «idealistas» representaban a los sectores moderados de la opinión pública, neocatólicos, conservadores y burgueses. Tal vez fué *Clarín* uno de los pocos espíritus clarividentes que supieron distinguir el arte de las ideas político-religiosas. Al colocarse frente a la novela naturalista, no toma posiciones partidistas, sino que sigue honradamente lo que sus gustos literarios le aconsejaban.

Casi todos los historiadores o críticos modernos convienen en que Leopoldo comenzó siendo naturalista para abominar después de esa tendencia novelística. Así lo entiende *Azorín*, quien distingue dos épocas en la producción literaria de nuestro autor; en la primera el cientifismo naturalista, el árido Derecho Romano y la superabundancia de elementos artísticos le dominan; en la segunda época, Leopoldo no toma ya la realidad como fin en sí misma, sino como medio de plasmar su espíritu; llega entonces a un espiritualismo cristiano, semejante al de Cousin, Villemain o Víctor Duruy (157). César Barja admite igualmente dos aspectos en la obra clarinesca, más no tanto referidos a la cronología como visibles en cierta clase de sus novelas y cuentos. Añade que, salvo *La Regenta*, sus otras obras novelescas combinan el naturalismo de ambiente, técnica y tema con abundantes rasgos idealistas, y hasta de fantasía romántica (158). No es preciso citar más opiniones, pues basta con las dos indicadas. Advirtamos, ante todo, que nues-

(157) *Literatura*, p. 140.

(158) Véase *Clásicos y Modernos*, Madrid, 1913, págs. 90-94.

tras observaciones se basan en las propias palabras del autor asturiano, y no en la interpretación más o menos subjetiva de sus realizaciones artísticas; por ello estarán más cercanas a la verdad.

A nuestro entender, *Clarín* se siente atraído desde un principio por el naturalismo a causa de motivos puramente sentimentales. Como Renan o como Tolstoi, autores muy queridos por él, Alas llega a una idea a través de preliminares emociones; lo afectivo predomina siempre en él. En una de sus primeras colecciones de artículos críticos (publicada en 1882), es decir, cuando tenía treinta años de edad) ya se manifiesta el atractivo especial que siente hacia el naturalismo por razones del corazón: en él ve «el camino de la nueva vida literaria, el que baja a los abismos de la sociedad, a conversar como Cristo con los publicanos, con presidiarios y ramerías» (159). Esta cita es de capital valor, pues nos muestra el crítico maravillado y conmovido por un género coetáneo de literatura que no dudaba en aproximarse a los humildes y desheredados de la vida, a los bajos fondos sociales, para elevarlos a una visión artística. *Clarín* fué hombre muy sensible a las desgracias angustiosas de los pobres; particularmente le dolían los niños abandonados o hundidos en la miseria; su personaje infantil, Pipá, está tomado del natural, según propia confesión; y a la misma fuente pertenecen los dos compinches Bismarck y Celedonio de *La Regenta*, etc. Este mundo de tintas sombrías en que arrastran su existencia los pilluelos de instintos precoces, los mendigos, los desocupados, la hez del pueblo, en fin, encontraba sensible resonancia en su alma. Por otra parte, es significativa la comparación del novelista captador de los fenómenos de la naturaleza con el Cristo humilde y abnegado. Así, la preocupación social y la generosidad efusiva —anticipo lejano de sus inquietudes religiosas— favorecen la entrada de *Clarín* entre los partidarios del naturalismo. Apenas empieza a escribir, nuestro autor adopta con entusiasmo la nueva escuela, antirromántica, pero solo en sus aspectos meramente artísticos.

(159) *En libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*. Los Angeles, 1933, pp. 371-372.

Desde un principio no deja de advertir graves defectos y orientaciones equivocadas en los manifiestos hiperbólicos de Zola. En primer lugar, estima excesivamente impreciso el nombre de la escuela: «es lo que se llama, con nombre más vago de lo que fuera bien, el naturalismo» (160). Luego notaremos algunas discrepancias del maestro con la nueva tendencia.

Aprueba *Clarín* el naturalismo por ser «tendencia general de la literatura presente, que corresponde a tendencias análogas en la ciencia y en el sentido general de la vida» (161). No se trata, pues, de una corriente estética más, sino de una fórmula artística que está estrechamente relacionada con su tiempo, o, como si dijéramos, la concepción novelística adecuada a su época, a un modo de investigar y de vivir. Nace así el naturalismo cuando tenía que nacer y se impone como el instrumento nuevo para una nueva concepción de la naturaleza: «estudiando la vida de nuestros días, las tendencias del gusto, la deficiencia del arte actual, las necesidades del espíritu moderno, se llega a transigir con la nueva escuela, sino con sus exageraciones» (162). El método naturalista revela una necesidad general de carácter imperativo, existente por igual en todos los fenómenos de la realidad: «Corresponde a similares tendencias que existen y van predominando en filosofía, en economía, en política, en la vida entera» (163). Hasta en 1892, nueve años antes de morir, tiene palabras elogiosas para el movimiento: «del naturalismo, aun a lo Zola, hay que sacar todavía mucho provecho, mucha *higiene* intelectual y particularmente literaria» (164). ¿Acaso no podrían hoy suscribirse estas palabras? Con todas sus limitaciones, el naturalismo representó un paso decisivo en la formación de la novela contemporánea, en el estudio de los tipos humanos y del ambiente que les rodea.

(160) *Literatura*, p. 156.

(161) *Literatura*, p. 132.

(162) *Folleto*, IV, p. 62.

(163) El tono de estas palabras podía parecer de los últimos años de *Clarín*, no es así, sino de 1882, *Literatura*, p. 133.

(164) *Ibidem*, p. 132.

Sabe Alas que, en su más amplio sentido la estética naturalista no era nada inventado en su siglo, sino que contaba muchos años de existencia: «nunca sobraré repetir que ni el naturalismo pretende ser absolutamente nuevo, ni son del naturalismo todos los dogmas que se le atribuyen» (165). Lo que distingue al naturalismo de corrientes semejantes anteriores es su trabazón orgánica, su sistematización: «en las literaturas nacionales de la Edad Media también hay mucho naturalismo en algunas obras populares; pero todo esto sin formar nunca cuerpo de doctrina, ni ser aspiración consciente de los hombres de letras» (166). El problema estético de la novela «experimental» apasionaba a los españoles de la época; doña Emilia Pardo Bazán se propuso dar unas ideas generales sobre el naturalismo y tratar de los autores más importantes, escribiendo en consecuencia *La cuestión palpitante* (Madrid, 1883), para la que escribió un interesante prólogo Leopoldo Alas. En él, *Clarín* se muestra disconforme en algunos puntos con la interpretación de su ilustre amiga y sale al paso de errores vulgares atribuidos al naturalismo. Hay que tener en cuenta que se hablaba entonces mucho de la nueva tendencia, pero eran muy pocos los que conocían realmente su alcance, y menos aún los que tenían trato directo con las obras representativas del género. Por ello, Alas dice en las páginas del citado prólogo lo «que no es» el naturalismo, guiándose no solo por los estudios doctrinales de Zola, sino por sus propias reflexiones sobre el caso. Hasta algunos partidarios del naturalismo—afirma—ignoran por completo sus verdaderos propósitos (167). Se ha llegado por entonces a que la estética del nuevo movimiento haya caído en manos del vulgo deformador: «Lo malo de lo vulgar no es el ser cosa de muchos, si no de los peores, que son los más. Las ideas que se vulgarizan pierden su majestad, como los reyes populacheros» (168). No es el naturalismo ni «ia imitación de lo que repugna a los sentidos»

(165) *Ensayos*, p. 63.

(166) *Literatura*, p. 140.

(167) *Literatura*, p. 150.

(168) *La cuestión palpitante*, p. VII.

ni la acumulación de imágenes tomadas de cosas viles y hediondas, ni se limita a la observación y la experimentación: «Es verdad que Zola en el peor de sus trabajos críticos ha dicho algo de eso (se refiere a *Le roman experimental*, París, 1880); pero él mismo escribió más tarde cosa parecida a una rectificación; y de todas maneras el naturalismo no es responsable de esta exageración sistemática de Zola» (169). Tampoco representa el naturalismo la exaltación pesimista de la vida ni el arte tendencioso; «el naturalismo encierra enseñanza, como la vida, pero no pone cátedra» (170). Reconoce Alas que pintar «las miserias de la vida no es ser pesimista. Que hay muchas tristezas en el mundo, es tal vez el resultado de la observación exacta» (171). Ni siquiera al nuevo movimiento cabe imputarle exclusivismos de escuela: «Es más bien un oportunismo literario; cree modestamente que la literatura más adecuada a la vida moderna es la que él defiende» (172).

¿Qué será entonces el naturalismo? A través de este tupido bosque de negaciones, podemos rastrear las notas características de ese tipo novelesco. Alas lo define como «perfecta imitación de la realidad» (173), que condena, no las obras logradas, superiores del idealismo sino al idealismo como doctrina literaria. Como se recordará, esta concepción de la novela era la misma que siempre sustentó Alas. Los que hablan hoy de un tránsito en la obra de *Clarín* que va del naturalismo al idealismo caen en el error de considerar estética lo que no es sino espíritu general de la obra. Nuestro autor fué siempre partidario del naturalismo según su modo particular de entenderlo, partidario de la verdad y la sinceridad artística; pero, ¿acaso un escritor naturalista ha de estar reñido con todo lo que sea ideal? De ningún modo, y el ejemplo de Alas nos lo garantiza. Lo que *Clarín* repudia es el idealismo como tratamiento de tema y personajes en sentido absoluto; no como fuen-

(169) *Ibidem*, p. VIII.

(170) *Ibidem*, p. XI.

(171) *Ibidem*, p. XII.

(172) *Ibidem*, p. XII.

(173) *Ibidem*, p. XII.

te de inspiración de una vida interior. En su misma novela *La Regenta*, considerada por toda la crítica unánimemente como su obra más naturalista, ¿no hay personajes de gran altura moral? Díganlo, sino, el de Aza Ozores, el del mismo D. Víctor Quintanar, a pesar de sus extravagancias, etc. Se olvida con frecuencia que si el naturalismo es la imitación verídica de las manifestaciones de la vida, ha de recoger en sus novelas lo mismo a personajes degradados que a otros de más puro idealismo. Pero estas notas espirituales no las aplica el autor de intento y sin medida a cualquiera de sus criaturas, sino solo a aquellas que en realidad lo merezcan y lo demuestren. Admite *Clarín* de buen grado, como anteriormente estudiamos, los esfuerzos serios, detenidos, reflexivos del novelista para realizar con mayor cuidado su concepción artística; actitud antirromántica frente a los extravíos y desórdenes de las generaciones pasadas (174).

Después de elogiar las excelentes dotes expositivas de doña Emilia, acaba *Clarín* aceptando de lleno el naturalismo, siempre de un modo original: «Se puede combatir aisladamente tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemático; pero negar que el naturalismo es un fermento que obra en bien de las ideas, es negar la evidencia» (175). El libro de la Condesa de Pardo Bazán se hizo pronto muy popular y tuvo varias ediciones. Contra él escribió ingeniosas observaciones don Juan Valera en sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (Madrid, 1884). En 1884, *Clarín* estaba arrepentido de este prólogo, no sabemos concretamente por qué: «¡Así habla la autora de... ese libro que... anda por ahí con un prólogo mío, del cual ya me arrepiento!» (176). En esta última época, nuestro autor estaba movido por hondas preocupaciones religiosas y trascendentales. ¿Admite acaso la «experimentación» como técnica novelística? Zola había dicho que «le romancier est fait d' un expérimentateur. L' observateur chez lui donne

(174) *Ibidem*, p. XI.

(175) *Ibidem*, p. XIII.

(176) *Ibidem*, p. XVII.

les faits tels qu' il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l' expérimentateur paraît et institue l' expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle qu' exige le déterminisme des phénomènes mis a l' étude» (177). Leopoldo acepta la experimentación, pero con una importante diferencia que le aparta por completo del novelista francés: «Lo que hay es que la experimentación artística es diferente de la científica, por razón de la naturaleza de su objeto» (178). Nada hay que objetar a estas palabras sagaces, que echan por tierra los ensueños quiméricos del cientifista Zola. Por tanto, la novela no es, para *Clarín*, un estudio científico de la humanidad, un análisis del cómo se desenvuelve una personalidad en un medio dado cuando obran sobre ella ciertas causas apremiantes. En 1888 escribía a Menéndez Pelayo: «si usted no ha escrito todavía... del traído y llevado naturalismo (en la *Historia de las Ideas Estéticas*) por Dios piénselo mucho, que si el llamarse naturalista, sin más ni más, es absurdo, hasta pueril, el negar a ese movimiento cuyos dos hombres importantes son Flaubert (sin querer) y Zola, valor serio, datos positivos, eficaz reforma en muchos casos, es injusticia» (179). Aquí, en esta carta, está todo entero el pensamiento de *Clarín*. A pesar de sus disidencias—cada vez mayores—con el naturalismo, nunca dejó de reconocer los grandes méritos de aquel movimiento y, en cierto modo, nunca dejó de practicarlo en sus obras novelísticas.

Por supuesto que a Leopoldo no se le ocultaba la profunda diferencia existente entre el naturalismo francés y el español; aquél era el genuino y legítimo; éste una imitación confusa que nunca llegó a cuajar del todo (180). Las enseñanzas del primero no podrían morir fácilmente: «En este sentido, yo estoy dispuesto a de-

(177) *Palique*, p. 130.

(178) E. Zola. *Le roman expérimental*, París; Charpendier, 1880.

(179) *Ensayos*, p. 62.

(180) *Epistolario*, 1943, p. 46.

fender el naturalismo, el verdadero, con tanto calor como el primer día» (181). La figura más admirada por *Clarín* dentro del naturalismo francés es la de Emilio Zola. Aunque pasen los años, esa veneración no disminuye, si bien se matiza con diferentes notas. Para él, Zola es «el ingenio más poderoso de cuantos hoy tiene vivos la literatura» (182). La principal virtud es el inagotable ingenio (183). La fuerza, la originalidad, la valentía, son sus dotes extraordinarias (184). Hasta le considera espíritu profundamente religioso, poético y soñador, crítico nada vulgar (185), aunque sus teorías sean inferiores a la realización artística que brilla en sus novelas. Sin embargo, censura con frecuencia a Zola el extraño maridaje que éste hacía entre ciencia y literatura, alma y causa físico-química, el «falso concepto de la ciencia y de sus relaciones con el arte» (186). Otras veces critica el fragmentarismo del autor de *La joie de vivre*: «Para mí, el peor resultado de la, relativamente, escasa cultura científica de Zola... está... en que le cierra el horizonte y le hace exclusivista» (187). Alas fué uno de los más emocionados y respetuosos admiradores que tuvo Zola; se esfuerza siempre por librarle de las calumnias de sus enemigos, de las acusaciones de inmoralidad y materialismo. Cuando se hablaba de un viaje de Zola a Lourdes, cree *Clarín* que «respetará, porque es santa, toda la poesía que haya en la ilusión sincera; tal vez adivinará, a fuerza de poeta *realista*, algo de la misteriosa verdad que hay probablemente en el esfuerzo humano que en el dolor tiende como un imán a lo divino y paternal» (188). Al advertir una orientación espiritualista en la novela zolesca, se llena de entusiasmo (189). Reconoce, no obstante, que en España «no hay ni ha habido naturalismo en el

(181) *Literatura*, p. 184.

(182) *Ensayos*, p. 144.

(183) *Ensayos*, p. 55.

(184) *Ibidem*, p. 34-35.

(185) *Ibidem*, p. 38.

(186) *Ibidem*, pp. 42-45.

(187) *Ibidem*, p. 147.

(188) *Ibidem*, p. 60.

(189) *Palique*, p. 187.

concepto de la palabra que se ha hecho clásico... Nuestro realismo es muy nuestro; en efecto, nos viene de raza» (190).

En 1881 sostenía Alas el derecho a vivir de las dos tendencias novelísticas opuestas: «Todo es legítimo en el arte, el realismo y el idealismo; pero a condición de que el primero no olvide, en lo singular que directamente copia, busca lo propio para la expresión de lo genérico; y de que el segundo, el idealismo, lo ejemplar y perfecto que concibe, lo aplique verosímilmente a una creación individual, viva, y por todos lados determinada y acabada» (191). Sólo criticaba entonces en el idealismo su aparato simbólico: «En realidad, lo que puede señalarse en el idealismo como antinomia de la escuela naturalista es el simbolismo predominante en todos los géneros literarios desde la aparición de la epopeya católica, la *Divina Comedia*» (192). Después, en 1892, registra con emoción las tendencias idealistas de la nueva novela europea (193), que tendrá que apoyarse en las conquistas técnicas del naturalismo si quiere marcar nuevos rumbos al género. Noblemente define su actitud: «Lo mismo que sostuve entonces (1883) el derecho a la vida del naturalismo, sostengo hoy (1892) el derecho a la vida de esas otras cosas que doña Emilia llama *merengadas* y *natillas*, y que son nada menos que la literatura psicológica y particularmente estética» (194). La joven novela llega henchida de espiritualidad y de ideas profundamente religiosas. Se dirige a los que criticaban la novela idealista y aboga por ella, la justifica íntimamente: «Si la literatura se acerca a la piedad, dejadla ir, y no la pidáis hipoteca. Y el mayor camino para la piedad, a partir del arte, es el del sentimiento y la poesía» (195). El estudio de las pasiones humanas no ha de ser exclusivo de la novela, como pedía el naturalismo, también cabe en ella el reflejo de las almas elevadas por nobles aspiraciones y que

(190) *Ibidem*, p. 169.

(191) *Ensayos*, p. 156.

(192) *Palique*, p. 206.

(193) *Literatura*, p. 151.

(194) *Ensayos*, p. 145.

(195) *Ibidem*, p. 147-148.

tienen su mayor encanto en esta pureza de fines: «es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos bellas que la formidable lucha de sus pasiones; es legítima y es oportuna la novela de sentimiento» (196). Al juzgar este tipo de narración afectiva, expone *Clarín* ideas que recuerdan al Unamuno de *En torno al casticismo*: «La novela de sentimiento... nos vendría muy bien... como remedio de nuestra castiza sequedad sentimental» (197). El espíritu esencialmente emotivo de Leopoldo se pone al lado de la nueva novela, que aparecía en momentos de crisis para la conciencia española. Y, no obstante, *Clarín* jamás puede olvidar el progreso novelístico que el naturalismo consiguió. Al final de su vida, intenta resolver la contradicción en un tibio eclecticismo, tal como hemos visto. Una de sus frases más reveladoras es la siguiente: «Las alturas poéticas no se miden con el barómetro; no es poético lo más alto, ni menos lo más cercano a la tierra; en el arte, como en el universo, no hay arriba ni abajo» (198).

En resumen, es cierto que *Clarín* no resulta en toda ocasión fervoroso partidario de la escuela de Zola y que nunca lo fué en un sentido absoluto; pero nunca tampoco intentó destruir el naturalismo para edificar sobre sus ruinas la novela idealista. Quiso armonizar ambas tendencias en muchos aspectos, como correspondía a su compleja actitud frente al mundo. Creemos haberlo demostrado ampliamente.

«Qué pensaba *Clarín* sobre los novelistas españoles de su tiempo? No es difícil decirlo, pues la mayor parte de sus críticas se refieren a producción de este género. Admiraba sobre todo a Pérez Galdós, para quien tiene siempre frases de elogio y comprensión. En su estudio sobre el escritor canario, de 1889 (2.^a edic.), emite juicios interesantes, que vamos a recoger. Recuerda en primer lugar, su amistad desinteresada con el autor de *Lo prohibido*: «Me

(196) *Ibidem*, p. 151.

(197) *Ibidem*, p. 154.

(198) *Ibidem*, p. 156.

precio de ser, entre los gacetilleros..., uno de los que tienen más trato y confianza con Galdós» (199). Considera como especial característica del gran novelista la plena objetividad de su arte: «los novelistas, y especialmente los novelistas de la clase de Galdós, son acaso los escritores que menos se dejan ver a sí mismos en sus obras» (200). La mayor gloria de un escritor de esta clase es «crear almas... pero no a su imagen y semejanza» (201). Compara a Galdós con Balzac, Zola, Daudet, Tolstoi, Gogol y Dickens (202). Como escrutador del alma del pueblo, no tiene apenas rival su gran amigo: «en todas (sus obras) hay además ese gran *realismo del pueblo*, esa feliz concordancia con lo sano y noble del espíritu público, «porque estos autores que en algo son semejantes a Galdós, sin dejar de ser grandes solitarios cuando suben a las cumbres misteriosas del Sinaí de la poesía, bajan también, como el Moisés de la Biblia, a comunicar con el pueblo...» (203). El autor canario compite con los maestros del arte realista europeo. Cuando Galdós publica *La desheredada*, Clarín no puede contener su entusiasta admiración: «Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado...» (204). Se conmueve ante los retratos de almas infantiles que traza el novelista con vigorosos trazos: «Y Galdós... nos pinta esa degradación (moral), esa miseria, en donde más repugna...: en la infancia» (205). Luego, el autor madrileño atraviesa por un período idealista, de la que es fiel reflejo su novela *Realidad* (206). No tiene rival como maestro del diálogo de las almas humildes, como pintor de

(199) *Folletos*, IV, p. 113.

(200) *Galdós*, p. 8.

(201) *Ibidem*, p. 13.

(202) *Ibidem*, p. 14.

(203) *Ibidem*, p. 15.

(204) *Ibidem*, p. 27.

(205) *Literatura*, p. 27.

(206) *Literatura*, p. 137.

costumbres y de ideas populares. Exaltó *Clarín* el valor de los *Episodios Nacionales*, que entonces pasaron casi desapercibidos. En fin, batalló sin tregua por hacer popular a Galdós y defenderle de los interesados ataques de sus enemigos.

Cuando *Clarín* habla de Pereda, de Alarcón, de la Pardo Bazán, de Valera o de Palacio Valdés, sus opiniones no son del todo entusiastas. Generalmente ve más defectos en ellos que cualidades positivas. Aun así, elogia la galanura de estilo, la elegancia y pureza, las sutiles disquisiciones de Valera; el dominio de la narración fluida y castiza de Alarcón; la cultura y el poder de observación de doña Emilia; el arte profundo y regionalista, muy descriptivo de Pereda; la regularidad y frescura de la composición de Palacio Valdés. Después de Galdós, su ídolo, el preferido es Pereda.

¿Qué ideas tenía *Clarín* sobre sus propias obras novelísticas, sobre las hijas de su ingenio? Muy pocas veces ha disertado Alas sobre este punto, que le parecía inmodesto: «Me paso la vida disertando acerca de materia estética, pero no me gusta hacerlo tratándose de mis propias obras» (207). Pero no hay duda de que intentó aplicar en todo caso a sus obras los ideales estéticos de que hemos tratado anteriormente. El estudiar en qué grado llegó a realizar sus concepciones estéticas será el objeto de los capítulos sucesivos de nuestro estudio.

(207) *Ensayos*, p. 283.

(199) *Ensayos*, p. 118
 (200) *Ensayos*, p. 8
 (201) *Ensayos*, p. 14
 (202) *Ensayos*, p. 14
 (203) *Ensayos*, p. 17
 (204) *Ensayos*, p. 27
 (205) *Ensayos*, p. 27
 (206) *Ensayos*, p. 157

EL PAISAJE EN LAS OBRAS DE SANTA TERESA

(CONCLUSION)

POR

SALVADOR MAÑERO Y MAÑERO

V. BOSQUEJO DE UNA CRITICA DE LAS ESTAMPAS PAISAJISTAS Y DE

INTERIORES EN LAS OBRAS DE SANTA TERESA

A).—En lo estético

44. Pero no solo la casa, sino todo el paisaje teresiano se explica en función del hombre. Buena prueba de ello es la gran importancia que en él se da a las distancias, al camino; y después el simbolismo. Tan extenso e intenso es el simbolismo, que solo para él y por él existe el paisaje en la Mística Doctora. En cada cosa escribió el Creador una enseñanza para nuestro provecho, la cual es preciso desentrañar. Esta es la honda razón en que se fundan los símiles teresianos, mucho más profunda todavía que aquella otra de que no somos ángeles (Vida 22,6) y por ello nuestro pensamiento necesita arrimo. Si descartamos estas comparaciones de las obras de Santa Teresa, quedarían unos escritos muy semejantes a la obra de un espíritu puro privado de sentidos exteriores.

Todavía otra observación que corrobora este sentido vital del paisaje teresiano: los símiles en ella proceden más frecuentemente de lo animado (asnillo, gusano de seda, palomica, abeja, vuelo, avecica, mariposilla, huerto, árboles, flores, prado). Y aun entre las cosas inanimadas prefiere las que parecen tener un sentido de fluidez que las acerca a la vida (agua, fuente, arroyico, llama, en fin por doquiera regocijo vital); o las influidas por la mano del hombre (pilones, noria, etc.)

45. Mas si el paisaje se explica en función del hombre, el hombre mismo no vive, no debe vivir sino para lo sobrenatural. Un anhelo místico electriza las estampas teresianas y lo siembra de llamas de fuego como un pentecostés inflamado que desciende sobre todos los humanos. El Señor desde lo alto, como un divino Cupido lanza flechas de amor «que hincan en lo más vivo de las entrañas y del corazón, que no sabe el alma que ha, ni que quiere» (Vida, 29,9). Y la voluntad a su vez inflamada en divinas nostalgias, lanza su flecha a Dios (Conceptos 6,5), flecha que es «llama de amor viva».

Sobre todos los elementos dispersos del paisaje teresiano se cierne un ambiente común que los vivifica, de anhelo místico; vuelos del Espíritu Santo a las almas y de las almas a Dios; un airecillo que orea, un silbo suave, una voz dulce que transporta, un cielo que se enreabre, manos de la Providencia que se tienden a las almas, un Dios que a los hombres y a las cosas nos absorbe en su inmensidad.....

46. Sin pretenderlo, casi hemos trazado un cuadro del Greco; y es que aparte la nota graciosa de Santa Teresa tan opuesta a la preocupación tétrica de las las figuras del Greco, son varios los puntos de contacto entre estos dos genios que llevaron el anhelo místico, el uno a la Literatura y el otro a la Pintura. Ya destacamos los «rojos sobre negro» del infierno teresiano y el pasaje sobre el Ave Fénix, como notas aproximables a la Modalidad del Greco. Ahora afirmamos lo mismo respecto al ambiente del paisaje total teresiano y del efecto llameante de sus flechas de amor. Digamos

en fin que nadie ha definido las figuras asténicas del Greco, mejor que la Mística Doctora: «Tan extremada es la flaqueza, que no parecen sino hechas de raíces de árboles» (Vidas, 27,10).

47. Bajo otro aspecto podemos aproximar las descripciones teresianas a la modalidad tierna y encantadora—infantil— de Valdivieso o de Murillo; Teresa ve el mundo con ojos femeniles, que es muy parecido a verlo con ojos infantiles; llora con Jesús en el huerto de las Olivas como Valdivieso al pié de la Cruz; y con una frase—«Dios anda entre los pucheros»—define como ha notado Prat, la «Cocina de los Angeles» de Murillo.

El sentido de lo fino tiénelo tan desarrollado como un escritor delicado del XVIII: el diminutivo cariñoso nunca disuena en sus obras, porque se acuerda armónicamente con el fondo. En el paisaje teresiano se encuadran perfectamente las ermitas que con su hermanito labraba durante la niñez en la huerta su de casa, y aquellas otras casi, casi de juguete que levantaba en las huertas de sus monasterios. Para Teresa siempre fué un ideal lo lindo, lo gracioso, «el patio que parece hecho de alcorza» (Carta 74) «las casas de pajitas» (C. P. 36,3).

48.—Sus cuadros más detallados son ideales, luminosos, de miniatura, como un cuadro de Wateau; pero en el dato descriptivo suelto de sus símiles es realista y observadora y pone en ellos toda la frescura de la observación personal directa. Así, aunque hasta en estos casos idealiza, es bien de distinta manera que en los cuadros menos incompletos.

La idealización peculiar de los elementos sensibles del símil teresiano se reduce a destacar ciertos rasgos de las cosas escogidos a un criterio didáctico, y a la vez rodearlo todo de un ambiente intimista y cariñoso, como si nuestro propio espíritu estuviera disuelto en las cosas que contemplamos. En los paisajes propiamente tales se logra la idealización por otro camino; por una depuración de lo real según un criterio estético renacentista que conduce a cuadros luminosos, aproximables a los cuadros de Garcilaso por su regocijo vital.

La naturaleza en concreto nunca se pinta de propósito en la Santa; pero en el libro de las «Fundaciones» hay paisajes muy concretos y realistas embebidos en la narración; ya los precisaremos a su tiempo. Entre ellos están el paso del Guadalquivir y el de los pontones a la entrada de Burgos; el ambiente de Salamanca y Sevilla; lo ocurrido en Córdoba; y pocos más.

49.—En resumen, podemos distinguir en Santa Teresa tres modos de tratar los elementos sensibles: un realismo de lo concreto en las «Fundaciones»; un idealismo renacentista en los paisajes que se bosquejan en sus otras obras; un realismo mezclado con cierto idealizador intelectualismo en los símiles de todos sus escritos.

La nimiedad y agudeza que ponía Teresa en su observación de la realidad, parecen indicar un espíritu realista orientado hacia la reproducción de lo puramente individual más que a la captación de lo genérico o a la elaboración de lo típico. Pero en ella hasta el detalle accidental y minucioso adquiere un matiz de sentimiento y de enfoque tan personales que apesar de llevar el sello de la observación directa naturalista, los desindividualizan hasta convertirse en puro símbolo eterno e ideal. Lo que en las cosas sensibles presta base a Santa Teresa para convertirlas en metáfora de lo insensible, suele ser una nota de lo inesencial, un especificativo con más frecuencia que un epíteto: y así la luz será adecuada metáfora de la gracia porque admite diversos grados de claridad, y el agua según que sea agua pestilente o agua que parece un transparente cristal, retratará al alma limpia o al alma en pecado. Mas aun en estos casos propicios a una descripción auténticamente realista, Teresa purifica lo real con el encantamiento que produce su pluma graciosa en todo lo que toca. Este idealismo detallista, este realismo subjetivista, es la manera peculiarísima que tiene Teresa de fundir en unidad paradójica lo real y lo ideal, lo sensible y lo suprasensible.

50.—El sentido humano del cuadro teresiano, su sublimación mística, el sentido de lo fino que lo depura, las notas que marcan en él puntos de contacto con las modalidades del Greco, de Val-

divieso o de Murillo; son otros tantos factores idealizadores que perfeccionan la interna realidad de lo descrito, pero además éste tiene en la Mística Doctora una ulterior finalidad.

51.—Santa Teresa, como española, heredera y potenciadora del ascetismo senequista y tradicional en nuestra patria, no ve la Naturaleza tan solo por el lado de sus encantos; sino sobre todo por el de sus posibles aplicaciones didácticas y moralizadoras. Nada más extraño a la manera teresiana que la tesis de los estetas decimónicos: «El arte por el arte». Y ninguna más rotunda conde-dación de ella que la lectura de los escritos de Santa Teresa. ¿Aca-so no logra ésta llegar a las cumbres de la belleza, no obstante su didactismo? ¿acaso han producido estos partidarios del «arte pu-ro», que renuncian a ser hombres para ser artistas, obras más pe-rennes que las de la Santa? y sin embargo, todo en ella está tran-sido de una honda finalidad moralizadora y didáctica. Santa Tere-sa, al revés de ellos, sin pretenderlo llegó a ser artista a fuerza de ser humana. Si solo el hombre y no la bestia, puede ser artista, mal camino será el dejar de ser hombre, para llegar a las cimas del Arte.

En fin; el dato descriptivo nunca es en Mística la Doctora pu-ramente decorativo, y ni aún se agota su contenido descubriéndo-nos su alma íntima; sino que sobre todo ésto tiene un valor de medio para la captación de superiores realidades. Realmente no solo en el paisaje y en general en el uso del dato pictórico, sino en todos los elementos de las obras de Santa Teresa falta en absolu-to lo decorativo; y aquí está la explicación de la densidad de su estilo, a pesar del desaliño gracioso que lo caracteriza. Pocos auto-res habrá menos difusos y más densos y de más sostenido interés.

52.—De la humanización y sublimación del paisaje pudiera re-sultar un rebajamiento de las figuras que por él desfilan; pero no es así, pues a su vez estas figuras tienen todas las apariencias de almas endiosadas que hacen el viaje de esta vida con la vista fija en el cielo.

El paisaje o escenario en que se mueven las figuras teresianas

es en todo momento fiel reflejo de su estado anímico. ¡Cómo que precisamente trataba Santa Teresa de hacernos sensibles por el colorido del escenario los sublimes afectos que el Divino Esposo obra en el interior de las almas! «En mis aflicciones ha llorado el cielo conmigo y en mis alegrías ni la más ligera nubecilla ha oscurecido jamás el firmamento». (Santa Teresita, «Autobiografía», cap. V). En estas palabras de Santa Teresita del Niño Jesús, se define exactamente la relación del ambiente con las figuras en las obras de nuestra Santa Teresa.

— Pero entendamos este armonismo entre medio y hombre, no en el sentido determinista de influencia del ambiente sobre el hombre; sino precisamente en el sentido inverso de proyección de nuestros interiores estados anímicos en el paisaje. Así procede Santa Teresa poniendo ante nuestra vista en cada momento, y en forma de símil, ya en forma de ambiente, ya en forma de localización expresa en el medio conveniente, los elementos sensibles más adecuados a las interiores experiencias que nos va explicando. Y logra que cada «estado de ánimo» se escenifique en un peculiar paisaje, que es el mejor modo de lograr que «todo paisaje sea, como quería Amiel, un estado de ánimo».

53. — Subordinación del medio a las figuras, que llega hasta la omisión de todo elemento paisajista y locativo que no se deduzca de las acciones de las figuras o que no sirvan para aclarar sus sentimientos hondos: o ambientación implícita, o símil son las dos maneras de introducir el paisaje que se deducen de los anteriores principios.

54.— A la verdad podemos decir que en el modo de tratar el paisaje Teresa es medievalista, anterior al Masaccio, el descubridor para el arte del paisaje auténtico. Como en ciertas miniaturas de salteiros medievales, el paisaje teresiano se reduce a unos cuantos objetos típicos cuyo sentido se subordina en todo al de las figuras.

55.— Pero da un paso firme sobre lo medieval, al eliminar todo convencionalismo arbitrario en la interpretación de los objetos; no

en vano ha pasado el Renacimiento proclamando la observación directa de Natura, como fuente de las ciencias y de las Artes.

56.— Tema de transcendencia es el del barroquismo o no barroquismo de Santa Teresa. Decimos que es de transcendencia, pues nos serviría para esclarecer la tesis de si lo barroco, al igual que la mística española, es un fruto de la contrarreforma. Limitándonos a nuestro tema, diremos que no hay barroquismo en el cuadro teresiano; antes todo es mesura, contención y a la vez compleción, ordinariez de formas y elementos decorativos—que faltan casi en absoluto—hasta llegar al popularismo meás ingnuo; falta de exornato vicioso, eliminación de todo lo desmesurado en las descripciones de realidades concretas, densidad de fondo pero sin rebusque de conceptos ni de forma. Solo podrá afirmar lo contrario quien juzgue desmesurado y antinatural la llama de amor místico, el mirar fijamente al cielo; pero quien así piensa, piensa muy mal y bajamente del hombre y su fin y su naturaleza; es un materialista.

Mas ya que tocamos este punto, permítasenos aclarar nuestro juicio aunque sea saliéndonos un poco del tema: Si bien no hay barroquismo en el paisaje descrito explícitamente por la Santa, si lo hay en el fondo general de las obras de Santa Teresa y consecuentemente en el cuadro implícito de que pronto hablaremos: las realidades que aquí se nos revelan son muy superiores a nuestra naturaleza humana y así al juntarse la suprema dignidad de Dios con la ínfima vileza del hombre, no es extraño que surja lo desmesurado; las contorsiones íntimas del dolor y del amoroso anhelo místico; la referencia a puntos que están fuera del cuadro, pues están sobre toda la naturaleza; la incompleción porque nunca se alcanza el límite de la ascensión mística. Hay, cierto, un fondo barroco en esa muerte de amor y gozo (Vida Md. 6^{as}, XI, 11), en ese gozo sobre toda medida que es «como si a uno le echasen en los tuétanos una unción suavísima a manera de gran olor» (Conceptos, N. 2); en esa luz y esos aromas, tan diferentes de los de acá» (Moradas 6^{as} V, 7); en esas rutas «borrascosas y ásperas» del «Ca-

mino de perfección» (18, 2) asaltadas por alimañas ponzoñosas y «con peligros de serpientes» (Md. 3^{as} II, 7) capaces de repetir la escena de Laocoonte; acechadas por tantos ladrones (C. P., XXI) pero defendidas por el Dios fuerte que «cada día anda a brazos con tan sucias bestias» (C. P. XVI, 7).

Mas llamar barroquismo simplemente a este barroquismo de fondo, sería incluir a Fidias en la lista de los barrocos porque sus esculturas hacían referencia a dioses y trataban de plasmar cualidades sobrehumanas; sería suprimir del arte toda mira espiritualista. El fondo más divinamente sobrenatural puede ir vestido de la más serena, limpia y natural forma. Muy lejos del barroquismo estaba quien escribió con «una llaneza y claridad por la que—decía la misma Santa—yo soy perdida» (Carta 83). ¡Oh, vil condición la nuestra, que juzgamos más natural hacer al cielo de tierra, que «hacer la tierra cielo» (C. P. 32, 2).

57.—Ya hemos apuntado la idea de que el temperamento artístico de Teresa propendía tal vez al impresionismo. Esta interpretación damos a la falta de colorido en todas sus descripciones; en ellas todo es luz y clarooscuro; mucho sol, mucho fuego, mucha luz ahogando todos los demás colores, que Santa Teresa parece totalmente desconocer. Por otra parte poseía el don de la observación aguda, apta para captar lo momentáneo.

La nota impresionista culmina en esta cita que tomamos de las «Mercedes de Dios» (N.º 58): «Y ví que venía por el camino, alegre, y rostro blanco aunque de la luz que ví debió hacer blanco el rostro, que así me parecen están todos en el cielo; y he pensado si el resplandor y luz que sale de Nuestro Señor les hace estar blancos».

58.—Pero de aquí no pasa el impresionismo de Santa Teresa, cuya alma ingenua y popular era extraña a todos los modos rebuscados de ver e interpretar la Naturaleza. Su lirismo tal vez la inclinaba a considerar el paisaje como un todo, como un ambiente en el que lo de menos son los objetos individuales; pero el sentimiento didáctico y moral con que los introduce en sus obras hace

analítica su mirada y destruye en aras de la claridad y de la gracia, el lirismo encantador con que ella lo hubo de contemplar. A tal punto lleva su anhelo de escudriñar las enseñanzas que laten bajo las apariencias exteriores de las cosas, que su mirada llega a hacerse concentrada y exclusivista; se clavan sus ojos en un objeto preciso y no ciertamente para saborear el goce rebuscado de saber lo que mirando de este modo nos parecen los demás objetos del paisaje; sino para olvidar que el objeto de su atención está encuadrado en la ilimitada Naturaleza.

Santa Teresa practicaba sin duda estos tres modos de enfrentarse con el paisaje que descubrieron en lo pictórico los impresionistas de la pasada generación, pero que en lo literario fueron mucho antes conocidos. Como sentimental y propicia (ya naturalmente, ya por misticismo) al sentido lírico, hubo de mirar la Naturaleza con mirada sintética e indistinta de impresionista; como escritora sensitiva hubo de mirarla con mirada analítica; como alma profunda y contemplativa, llegó a la mirada concentrada del arrobamiento.

Ya notamos el espíritu fuerte y antirromántico que alienta en todas las obras teresianas.

B.—En lo literario

59.—El paisaje teresiano es tan simple, tan embebido en sus obras, que resulta evidente su ninguna relación de procedencia con fuentes literarias. La Santa nunca se propuso en sus obras hacer una descripción del paisaje o de interiores y así es claro que no trató de aproximarse a las que halló en sus lecturas. Por otra parte, estando casi todos sus elementos descriptivos embebidos en los símiles, hay sobrado fundamento para creer que así como el símil total y la base en que lo funda tienen un sabor en absoluto personal, nuevo, de invención; no de otra manera procedió la Santa en los otros elementos del símil tales como los descriptivos.

Vamos a señalar algunas coincidencias con estampas de libros

que ella conoció; pero conste que no tratamos de establecer propiamente precedencias; sino meras coincidencias, o a lo más sugerencias que sacó Teresa de sus lecturas.

60.—Ciertas frases hemos hallado, que nos recuerdan una conocidísima aventura del Lazarillo de Tormes. Dice Santa Teresa hablando del demonio: «Cuando él vé oscurecido el entendimiento, ayuda lindamente a quebrarle los ojos; pues si a uno ve ya ciego... etc.» (Vida, 25, 11). Aquí se nos sugiere la estampa del ciego enfrentado a un obstáculo que él ignora y del lazarillo que conteniendo su risa socarrona le incita a estrellarse muy recio contra él. Lo mismo sugieren otras dos frases de la Santa (C. P. 22, 4). Claro que mejor se explicarían estas alusiones refiriéndolas a un lazarillo de conseja popular, que no a la novela picaresca del tal título.

61.—Se dice en las 4^{as} Moradas (II, 5): «Y andamos acá como unos pastorcillos bobos que nos parece alcanzamos algo de Vos, y debe ser tanto como nonada». En otro sitio se nos habla de la «grosería de un pastor humilde» (C. P. 22, 4). ¿Tienen algo que ver estos pastorcillos, por semejanza o por antítesis, con los de las novelas pastoriles o las églogas renacentistas? Como sea, vemos que Teresa no admitía las fantaseadoras estampas de un bucolismo almiarado y sensiblero. Es muy natural y cuadra esta posición tanto a su carácter varonil como a su misticismo de ansia de cielo.

La novela pastoril se desarrolló paralelamente a nuestra mística y ambas debieron su triunfo en la época de Felipe II a idénticas razones; pero hay entre ellas una oposición: que mientras la una es la mística del amor divino, la otra es la mística del amor profano.

62.—Rastros de los libros de Caballerías, a que se aficionó Teresa en su juventud, los hay por lo que al paisaje se refiere, en el místico castillo y en el idealismo de los paisajes más desarrollados y en algunas frases alusivas a filtros o encantamientos: «Aquella Santa Samaritana, ¡qué herida debía de estar de esta yerba del amor de Dios!» (Conceptos, VII, 6).

63.—Por fin, una imagen que recuerda a Jorge Manrique: «Aquel río caudaloso (Dios) a donde se consumió esta fontecica pequeña (el alma)». (Moradas 7^{as} II, 6).

64.—Con las «Confesiones» de San Agustín, pueden relacionarse, aparte el movimiento exclamativo y lírico de ciertas páginas, algunos rasgos y elementos del cuadro teresiano: «Clarafuente» (1. 3, cI et alibi), «caudaloso río» (1. I, c. 16), cieno como símbolo de pecado (1, III, cI) etc., son elementos igualmente adjetivados en San Agustín y Santa Teresa. Pero sobre todo hay un paisaje agustiniano que pudo sugerir a Santa Teresa la comparación del agua con la gracia y los grados de oración: «Abríamos la boca de nuestro corazón hacia aquellos raudales soberanos que manan de la inagotable fuente de la vida, que está en Vos; para que rociados con sus aguas, según nuestra capacidad, pudiéramos de algún modo pensar una cosa tan sublime y elevada» (Confesiones, 1, 9, c. 10).

Claro que en este último término, la imagen de la gracia comparada al agua está ya en los Evangelios y en la Biblia en general (Joan IV, 10-15; VII, 37); y se generalizó tanto entre los predicadores de todos los tiempos, que a Santa Teresa hubo de serle muy familiar aun por solo oírla en los sermones y leerla en los salmos que cada día cantaba en el Oficio Divino, y aun si buscamos raíces en su primera infancia las hallaremos en aquel cuadro de la Samaritana que con tanto afecto miraba en su casa. Pero en el texto de San Agustín es de notar aquel «según nuestra capacidad» que nos sugiere los cuatro modos de riego teresianos, y aquel «pudiéramos pensar» que claramente apunta a los grados de meditación y no solo vagamente a la gracia.

65.—Acaso el libro que más influyó en los símiles y en el sentido que da Santa Teresa al paisaje y en general al dato ambiental pictórico, sensible, fué «La subida al Monte Sión» de Bernardino de Laredo; en otra ocasión examinaremos la exactitud de esto que damos como una mera sugerencia, pues no tenemos a la mano este notable tratado, uno de los mejores de la primera etapa de nuestra Mística.

67.—El cielo tomado en sentido material como campo azul sembrado de estrellas, lo ve Teresa con ojos cargados de concepciones ordenancistas pitagóricas o neoplatónicas: «Y así como no

podemos tener el movimiento del cielo, sino que anda a priesa con toda velocidad» (Md. 4^{as} I, 9); «así como dicen que el cielo empíreo no se mueve como los demás...» (Md. 7^{as} II, 9).

68.—Puestos a subrayar frases reveladoras de tendencias insospechadas, traigamos aquí una que nos hace preguntar si el franciscanismo de Teresa fué algo más que una casual coincidencia de carácter: «Su sencillez, dice en una carta (la 57) hablando de la sobrina Teresica lo ha poco menester, que es en cosas un Fray Junípero» (Carta 57). A San Francisco de Asís lo nombra varias veces.

69.—No faltan en la escritora del sentido fino y femenino y tierno, algunos cuadros en que destaca realidades macabras: «¡Cuán presto son olvidados de todos! como ha visto a algunos que conoció en gran prosperidad, pisar debajo de la tierra y aun pasado por la sepultura él muchas veces, y mirar que están en aquel cuerpo hirviendo muchos gusanos..!» (Md. 2^{as} 5, 4). ¡Contenido paisaje de cementerio perfectamente adecuado a una estampa mística! Mas esto no responde a los gustos de la femenil Teresa enemiga de la hediondez; es solo un tributo a la crudeza de su época. Seguramente ningún autor de aquellos tiempos abusó menos de lo macabro y lo hediondo. Ni prodigó los rasgos efectistas de imaginaria sangrienta de procesión; mas esto cae ya fuera de nuestro tema.

70.—No queremos dejar de referirnos, aunque sean datos extraños al paisaje propiamente tal, a una curiosa página de los «conceptos de amor de Dios» donde nos habla de un sermón en que hubo «tanta risa» como en cualquiera de los del Gerundio Campazas (C. A. 1, 5); ni al exagerado sentido del «puntico de honra» que se descubre a través de las obras teresianas, en aquella España quijotesca del siglo XVI; ni a las sutilezas de cancionero abundantes en las «Exclamaciones» teresianas; ni a la comparación de «la vida es sueño» que no falta en la Mística Doctora; ni a la estampa del cristiano que, cual otro Tántalo, se muere de hambre «teniendo cabe sí muy extremados manjares»; ni a la estampa de hoguera inquisitorial que se inicia en varios pasajes (Fund. 12, 3; Vida. 29, 9).

71.—Mas de cerca nos toca el paisaje fabuloso de Edad de Oro que se bosqueja en una página del Comentario al Cantar de los Cantares. Allí el alma se siente «amparada con una sombra y manera de nube de la Divinidad; de donde vienen influencias al alma y rocío tan deleitoso, que bien con razón quitan el cansancio... Una a manera de descanso siente allí el alma, que aun le cansa haber de resolver... No ha menester menear la mano ni levantarse para nada... ¡Cómo baja sus ramas este divino manzano para que el alma coja de sus frutos!» (Conc. V. 4, 5). Ambiente de edad de oro o de estampa infantil, en que los cielos sirven al hombre y los árboles se inclinan ante el Rey de la Creación. ¡Afirmación magnífica del sentido humano que para ella tiene la Naturaleza!

72.—Hemos negado la existencia de la nota barroca en Santa Teresa, no obstante cierto barroquismo del fondo de sus obras. Para paliar este barroquismo del fondo, pudiera la Santa haber utilizado el paisaje y los otros datos sensibles descriptivos artificioosamente dispuestos para ello en antítesis con el fondo del libro. Tal es el procedimiento usado por Montemayor al colocar sus figuras en medio de una naturaleza radiante y luminosa que suaviza la pena de los protagonistas que se mueven en un medio tan placentero. Pero esto no sucede como hemos visto en Santa Teresa, que muy al contrario hace al ambiente fiel reflejo de la acción.

73.—¿De qué medios se sirvió pues la Santa para paliar el barroquismo de fondo, el sentido transcendente de su doctrina, sin suprimir por eso esta transcendencia de las realidades que nos descubre? Esta función de antítesis y paliativo que se hace necesaria en las obras de Santa Teresa y que, como vemos, no es cumplida por la composición de lugar, queda plenamente satisfecha por la naturalidad y gracia del estilo. Cuando nos habla de realidades tan divinas como el aposentamiento de Dios en el alma, la sublimidad del asunto pudiera espantarnos; pero cuando nos encontramos con «la hormiguica del alma» y que al fin esta unión de la criatura y el Creador termina en un epitalomio amoroso, respiramos satisfechos

de ver reducido lo sobrenatural a la escala de lo que pueden abarcar nuestros ojos. La sublimidad del fondo no queda destruída, ni se nos oculta, pues al pié del diseño leemos: escala del uno al infinito. Pero a la vez resulta el cuadro tan natural, que sería incongruencia hablar de barroquismo.

74.—En fin, sobre el «cuadro» teresiano, que a primera vista desconfiábamos existiera, hemos podido no solamente destacar todos los rasgos más típicos del caracter de Santa Teresa; sino atisbar tendencias y recuerdos ocultos en su subconciencia y para nosotros menos conocidos.

VI.—CONCRECIÓN DE LOS ELEMENTOS PAISAJISTAS EN CUADROS TOTALES DEL PAISAJE

A).—Paisajes expresos

75.—Aun nos falta estudiar la concreción de todos los apuntados elementos en cuadros paisajistas que no sean una mera ordenación puesta por el crítico a elementos dispersos, sino una totalización de ellos reelegida por el mismo artista. Comenzamos diciendo que no escribió la Mística Doctora cuadros de paisaje y hemos de terminar explicando esto que parece una paradoja en escritora tan sensitiva. Pero antes veamos como no faltan bosquejos, cuadros iniciados. Su estudio nos confirmará las conclusiones logradas en la precedente crítica, y nos permitirá deducir otros.

Descripción realista, sobre un paisaje idealizado que apenas se inicia, del Monasterio de N. S. del Socorro: «Y aportaron adonde está este Monasterio adonde había una covezuela, que apenas se cabía... Está esta casa en un desierto y soledad harto sabrosa; y como llegamos cerca, salieron los frailes a recibir a su Prior con mucho concierto... y a mí me enterneció mucho pareciéndome estar en aquel florido tiempo de nuestros Santos Padres. Parecían en aquel campo unas flores blancas olorosas y así creo lo son a Dios, porque a mi parecer es allí servido muy a las veras» (Fund. 28, 20). Un desierto y soledad harto sabrosa, una covezuela que nos su-

giere la existencia de alguna montaña en el fondo del paisaje, un campo con flores blancas olorosas, un Monasterio en el centro de la estampa, frailes de capa blanca y una iglesia cuya «entrada es debajo de tierra como una cueva que representa la de nuestro padre Elías» (Ibid.) Ciertamente, no es el descrito paisaje impropio de Cuenca. Por un momento fijémonos en el interior de la exígua covezuela y veremos en ella, vestida de burriel, a la santa doña Catalina de Cardona que viniendo de familia ducal y siendo aya del hijo de Felipe II huyó de la corte para hacer penitencia en este desierto. Y aun podremos sorprender a los demonios enemigos de todo bien que se le aparecen con la forma «de unos alanos grandes y de culebras» (Fundaciones 28, 17). Esto es al pie de la letra el cuadro de Santa Margarita del Ticiano.

— Paisaje realista, en dos pinceladas, de sus cartas: «tengo una ermita que se ve el río, y también a donde duermo, que estando en la cama puedo gozar de él, que es harta recreación para mí» (Carta 41, en Alba).

76.—Descripción plenamente idealista, en varios pasajes que se completan entre sí:

En las «Relaciones» nos habla de nuestro interior como de un jardín: «Y hallóse el espíritu dentro de sí en una floresta y huerto muy deleitoso; tanto, que me hizo acordar de lo que dice en los Cantares: «Veniat dilectus meus in hortum suum». Ví allí a mi Eliseo, cierto no nada negro sino con una hermosura extraña; encima de la cabeza tenía como una guirnalda de gran pedrería y muchas doncellas que andaban allí delante de él, con ramas en las manos, todas cantando cánticos de alabanza a Dios... y me parecía había una música de pajaritos y ángeles, de que el alma gozaba, aunque yo no lo oía» (Rel. 43). Recordamos aquí la «música callada» de San Juan de la Cruz que es **la misma música** de otro pasaje de las 4^{as} Moradas (I, 10):

«No parece sino que están en ella muchos ríos caudalosos, y por otra parte, que estas aguas se despeñan; muchos pajarillos y silbos, y no en los oídos sino en la parte... superior del alma». Los

coros de doncellas rodeando a Eliseo, nos sugieren la escena, finalmente interpretada por Thomas, de «Parsifal en medio de las flores» que toman a su paso formas de mujer y le envuelven con un ambiente brujo de fascinación y lujuria. Con razón hubo miedo. Teresa de sí fué tentación.

Este huerto interior es el mismo castillo místico cuya mansión deleitosa nos describe en las Moradas rodeada «de jardines» lindos y fuentes y casas tan deleitosas que desearías deshaceros en alabanzas del gran Dios, que le crió a su imagen y semejanza» (Moradas 7^{as}, Fin).

Veamos cómo transcurre la vida de Teresa en este interior jardín. «Me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él. Suplicaba aumentase el olor de las florecitas de virtudes que comenzaban a querer salir... y veamos como comienzan estos árboles a empreñarse para florecer y dar después fruto, y las flores y los claveles lo mismo para dar olor... Entonces es el verdadero escardar y quitar de raíz las hierbecillas aunque sean pequeñas...» (Vida, 14, 6).

Mucho se parecía a este místico jardín, el otro que vió en visiones la muy noble fundadora del Monasterio de Alba de Tormes: «Parecióle que se hallaba en una casa, a donde en el patio, debajo del corredor, estaba un pozo; y vió en aquel lugar un prado y verdura, con unas flores blancas por él de tanta hermosura que no sabe ella encarecer de la manera que lo vió. Cerca del pozo se le apareció San Andrés en forma de una persona muy venerable y hermosa» (Fund. 20, 7).

Y en medio de estas paradisinas «vistas», el «castillo de las siete moradas», «todo de un diamante o muy claro cristal» (Mdas. 1^{as} I, 1); «palacio de grandísima riqueza, todo su edificio de oro y piedras preciosas; en fin, como para tal Señor» (C. P. 28, 9).

77.—Mas junto a estas visiones de cielo, recordemos la del infierno escurísimo y pestilencial lugar y angosto; «que las paredes aprietan ellas mismas» (Vida, 32). Es imposible no pensar, al leerla, en los «callejones muy largos y estrechos» (ibid.) de Toledo y en

el colorido del Greco; pero nosotros hallamos además en él una cierta serenidad clásica que culmina en aquel grito generoso de conformidad que solo pudo salir de un alma endiosada: «es verdad que según mis culpas, aun me parece merecía más castigo» (ibid.) Y he aquí la mayor pena del infierno teresiano; la mayor de cuantas sufre el mismo Satanás: «¡Oh! ¡que el desventurado no puede amar!»

78.—Para llegar a estos dos paisajes tan distintos, de gloria y encanto el uno, de oscuridad y llanto el otro, no puede haber un mismo camino. Al que lleva a las angosturas del infierno, «senda llamo yo, y ruin senda, y angosto camino; que de la una parte está el valle muy hondo adonde caer y de otra un despeñadero: no se han descuidado, cuando se despeñan y hacen pedazos» (Vida 35, 9). Mas el que lleva a los bellos paisajes del paraíso, camino real veo que es, que no senda; ni sé cómo decís, Señor, que es estrecho el camino que conduce a Vos: «Bien viene aquí decir que fingís trabajo en vuestra ley; porque yo no lo veo, Señor... El que os ama de verdad, bien mío, seguro va por ancho camino y real; lejos está el despeñadero; no ha tropezado tantico, cuando le dáis Vos, Señor, la mano» (Ibid).

79.—No cae dentro de nuestro tema el examen de otros elementos pictóricos tales como los cuadros de interiores: el camarín de la Duquesa de Alba. (Md. 6^{as} IV, 8); la descripción de las moradas del místico castillo en (Md. 4^{as} I, 2); la «chimenea» de Burgos que «tenía gran lumbre» para enjugar el agua que chorreaban los vestidos de la Santa (Fd. 31, 20); Jesús llamando a la puerta del corazón o ya dentro de él con el alma a sus piés como aquella María que «eligió la mejor parte» o como Marta la activa sirviéndole a la mesa (C. P. XVIII, 5, 7); las posadas en que hizo alto durante sus viajes.

Ni podemos analizar estampas típicas de las ciudades que conoció la Santa, pues no las hay explícitas en sus obras. Lo más que nos dice es que Burgos era fría, que Sevilla era «caudalosa» o cosas todavía de menos tomo; pues Toledo no es para ella, en cier-

to pasaje, más que «un lugar grande» (Vida 35, I). Ciertamente, hay en la Santa cuando nos habla de Toledo, Sevilla, Salamanca, Palencia, Valladolid, un ambiente local, pero difumado en la narración. Pasemos pues al estudio de estos ambientes y paisajes implícitos, que es lo que ya solo nos resta.

B).—Paisajes implícitos

80.—Por paisaje implícito entendemos el que está vagamente desrealizado, y supuesto y no definido en palabras precisas; es como una sugerencia recogida entre líneas por el lector: pero sugerencia lo menos subjetiva posible respecto de éste, puesto que de algún modo está en el libro y no es ocurrencia arbitraria de quien lee. Sin entrar en más hondas disquisiciones, diremos que tal sería el paisaje supuesto de un período que solo dentro de tal paisaje determinado resulta inteligible. Si por ejemplo se nos dice del Lazarillo de Tormes que yendo por las calles de Toledo hubo de apearse a una pared para dar paso a quien venía en dirección contraria, no es arbitrario pensar en un callejón estrechísimo y tortuoso, aunque no se nos diga esto expresamente.

81.—Particularmente difícil es captar en la Mística Doctora este paisaje, que a veces ni aun existe como sucede en muchos capítulos del «Camino de Perfección».

El paisaje implícito teresiano, rara vez se refiere al ambiente en que se desarrolla el proceso que nos va explicando (esta localización es poco frecuente en Santa Teresa, aunque resulte paradójico en una escritora tan sensitiva); sino con más frecuencia, cierto cuadro del que va tomando la Santa elementos sensibles con que explicar—por símiles, por sugerentes adjetivaciones y metáforas—las altas realidades del mundo espiritual. La primera manera es un encuadrar la acción en el marco adecuado que le corresponde; y es propia de las obras anedócticas. La segunda manera es un mirar las cosas a través de un cuadro pintado en un vidrio muy translúcido, para tener en los detalles pintados del vidrio un punto de

comparación a que referir lo que miramos. Este es el paisaje implícito que cabe buscar en las obras doctrinales y que se logra por una adecuada selección de los elementos sensibles que en ellas se intercalan.

82.—Queremos dejar bien establecida la diferencia entre la tarea que ahora acometemos y lo que hemos hecho hasta aquí. Primero hemos recogido los elementos de paisaje que están diseminados por las obras de la Santa; y al hacerlo, para imponer algún orden en tal confusión, los hemos combinado adecuadamente según sus semejanzas, formando estampas de paisajes típicos regionales; es decir hemos reducido cada elemento a los paisajes típicos de que tal vez los tomó la Santa. Después hemos traído a cuenta los paisajes que la misma Santa nos da ya hechos y con palabras expresas. Por fin vamos ahora a estudiar paisajes que también nos los da hechos la Santa; pero no en descripciones expresas, sino embebidas en el ambiente de sus escritos y en la localización supuesta de las acciones que nos narra. Comencemos por la manera propia de las obras doctrinales.

83.—En el «Camino de perfección»—ya lo dijimos—lo ordinario es que no exista paisaje implícito alguno, o si existe es puramente circunstancia, es decir limitado a pasajes poco extensos. Mas esto no es porque falte una localización; sino porque ésta, contra el ambiente de pleno aire que nos sugiere el título de «Camino», es una localización intimista de interior, de cónclave en cuarto cerrado. El tono de todo el libro nos sugiere la estampa de Santa Teresa, «La Madre», sentada en el oratorio del convento cabe su Dios y rodeada de sus monjas, a las que da saludables consejos para el arduo viaje.

En los últimos capítulos, comentario del «Pater noster», el sentimiento de hallarse junto a su Dios aumenta; pues cada monja debería ver dentro de sí misma a este huesped divino y en ferviente oración de quietud o recogimiento pedir al Divino Esposo que pues son sus esposas, en el viaje de esta vida las trate como a tales. Y «dejaos de ser bobas, pedidle la palabra, que vuestro Esposo es» (C. P. 28, 3).

Entre los paisajes implícitos circunstanciales, está aquella estampa ya descrita que rotulamos: «¡Descanso cabe la fuente!» Nada pues digamos ya.

84.—En las «Moradas» hay sugestivos paisajes implícitos; cada morada está decorada con unos motivos típicos y abre sus ventanas a un panorama privativo; tiene en una palabra su paisaje implícito peculiar. Sería largo y difícil analizar cada uno de ellos; ni nos es por otra parte necesario, ya que hay entre todos una relación de menos a más. Conforme se asciende al místico castillo, huyen las tinieblas y es más clara la luz, y más quemante el rayo del Sol divino, y más penetrantes los suaves aromas del ambiente, y más embrujados o sobrenaturales los ambientes, y hay más flores del cielo y menos de la tierra (así se ejemplifican en Santa Teresa las «purgaciones y noches oscuras» de San Juan de la Cruz), y el cielo es más claro y la tierra menos deleitosa.

Paisaje de noche y hediondez en la 1.^a Morada; de lucha y forcejeo, en la 2.^a; de llanto en árida soledad de destierro en la 3.^a; de comunicación del cielo con la tierra, en las demás; ya bajo el suave ambiente primaveral lleno de «suaves silbos» y olorosas flores y fuentes henchidas de agua que mana en ellas mismas sin ruido (4.^a Morada); ya bajo los ricos techos de la cámara del Esposo donde se deja el alma en un abandono embriagador entre los brazos del Amado (5.^a Morada); ya en el estío de este Sol divino que abraza deleitosamente, cual «un sol cubierto de una cosa, tan delgada como un diamante, si se pudiera labrar; o como una Holanda» (Md. 6.^a, 9, 4) y da sed insaciable y reseca los campos agostando todo lo que da placer en la tierra y da muerte sabrosísimamente (7.^a Morada); ya en los días penosos de la tormenta o en las «noches oscuras» (6.^a Morada) en que la Esposa aun más apretadamente acócese junta el Amado:

«¡Oh noche amable más que la alborada!

¡Oh noche que juntaste

Amado con Amada,

Amada en el Amado transformada!»

(San Juan de la Cruz, Canción 5).

Podríamos fijar los dos paisajes extremos: el del alma en pecado o del alma imperfecta, y el de la perfección ya muy alta. Paisaje de obscuridad, de hediondez, de visiones macabras, el primero; paisaje de luz sobre toda luz y fuego que abrasa deleitosamente como un dulce cauterio, de tierra inactiva y calcinada por el Sol divino sobre la cual flota paz augusta, de cielo entreabierto, el segundo. Más si alguna vez el cielo se cierra, párecele al alma emborrachada de amor divino que Dios «está entonces lejísimos» y «crece el deseo y el extremo de soledad en que se ve con una pena tan delgada y penetrativa, que aunque el alma se está puesta en aquel desierto, que al pié de la letra se puede entonces decir: *Vigilavis, et factussum sicut passer solitarius in tecto*. Ansi parece que está el alma, no en sí, sino en el tejado u techo de sí mesma y de todo lo criado.—Otras veces parece anda el alma como necesitadísima, diciendo y preguntanno a sí mesma ¿Dónde está tu Dios?»... (Vida, XX, 7,8).

En estas postreras palabras, se sugiere con la sobria densidad teresiana, la estampa de la Esposa del «Cántico Espiritual» que va buscando su amores. «¿Adónde te escondiste,

Amado, y me dejaste con gemido?»

Si más concretáramos las estampas del paisaje implícito en Las Moradas, habríamos de repetir, aunque en otro orden los mismos elementos con que antes trazamos la estampa del paisaje expresoteresiano. Por ello nos contenemos.

Y junto a estos paisajes típicos de cada Morada, se yuxtapone siempre, como un ideal, el de la más subida unión con Dios, que es el que veía en su intimidad la Santa; o también la estampa de conclave cerrado en que se dan consejos.

85. El «Conceptos de amor de Dios» es la estampa divinidamente erótica del deliquio amoroso del Esposo y la Esposa en luna de miel. Y es tal el gozo de la unión que la Esposa, Teresa, no puede menos de gritar a los demás para que nos dispongamos a este divino desposorio.

86. En la «Vida» se entremezcla lo doctrinal con lo anecdóti-

co y así sirve de paso al estudio de la otra modalidad del paisaje implícito. A la manera anterior pertenecen a los capítulos dedicados a la oración. Su estampa es la de los cultivos de regadío, paisaje de fondo que llega a hacerse bien explícito mediante una sostenida comparación.

En los otros capítulos, o no existe, bien por ser su ambiente de interior, bien por ser netamente doctrinales con débil atadero a un encuadramiento determinado; o cuando existe, es tan solo incidental y no uniforme en todo el capítulo.

87. Vengamos al paisaje implícito realista de las «Fundaciones» y las «Cartas». En ellas la localización se hace en el interior de las ciudades donde hacía sus fundaciones la Santa; no a paisajes propiamente tales. El ambiente general es de un medio urbano hartamente mísero y excesivamente burocrático, sembrado de preocupaciones teológicas.

88. Interesan particularmente los ambientes localistas de Salamanca, Toledo, Sevilla, Palencia, etc.; pero no a nosotros por ahora, pues esto cae fuera de nuestro tema. Salamanca tiene en Santa Teresa todo su típico ambiente de ciudad demasiado llena de estudiantes poco limpios y hartamente bravos. Toledo es la esteril (Carta 91), la de los nobles linajes, (Fund. 15,16) la de los anhelos espiritualistas... (Vide, «Fund» los capítulos XV y XVI; «Vida» cap. XXXIV). Sevilla es la más caudalosa y rica (Fund. 25,1); pero abominable por sus pecados (Carta 74) por sus injusticias y dobleces (Carta 73), hasta ser imposible en ella la llaneza (Carta 82); la del calor como un purgatorio (Fund. 25, 6); la de las romerías y fiestas rumbosas (Fund. 24, 12; id. 25, 12); la de los patios como alcorza y yistas extremadas (Carta 74). Una estampa monumental se perfila cuando Teresa en una de sus cartas (Carta 46) nos habla del «Azoquejo» o acueducto de Segovia. Y desfilan por los escritos de la Santa, Palencia la de la gente buena y virtuosa y modesta —«aunque era poco, para allí era mucho»—(Fund. 99,12-13); y Burgos y Medina y Valladolid la de la «gran procesión y devoción del pueblo» (Fund. 10,7) la de los Adelantados de Castilla y los

muy nobles linajes. Ni podemos olvidar a Malagón con la estampa de «la parva cabe la venta» (Carta 75) donde a Santa Teresa «entrósele una gran salamanquesa, u lagartija, entre la túnica y la carne en el brazo» (ibid); lo que nos sugiere un paisaje de mies en la era y sobre la mies, Teresa recostada entre espigas como una segadora cansada de recorrer e inclinarse sobre los campos del Amo.

VII.—CRITICA ESTILISTICA

89.—No pudiendo hacer aquí una crítica estilística detenida, consignaremos solo una conclusión interesantísima relacionada con el proceso íntimo del alma de Teresa en la creación de sus obras.

Partiendo de los elementos más propiamente literarios de los escritos teresianos—el símil y el paisaje—se puede analizar suficientemente todo el proceso de la creación literaria en la Mística Doctora. La posición teresiana netamente ingenua frente al barroquismo, se ve claro en su aspiración a volcar el nuevo fondo divinamente grande y desorbitado de la experiencia mística, en formas tan gastadas y tan contenidas como las vulgares en las gentes de la austera Castilla.

Nada más ageno a ella que las formas entumecidas o el «manerismo» de las formas vacías. La manera teresiana es precisamente la ausencia de toda manera, la ninguna preocupación por la forma como no sea por escoger la más entrañablemente metida en el asunto, la que más derechamente lleve a las entrañas de la cuestión, la más clara y transparente. Sobre el interés por la forma predomina el interés por la expresión intensa, pero aún esta categoría barroca de la «expresión intensa» no es adecuada a modalidad teresiana que cabría mejor bajo la fórmula de una «expresión clara», clara hasta anularse a sí misma, y ser un puro medio que no quiere de ningún modo atraer sobre sí parte de la atención que se debe al fin. Lo que pasa es que como estamos acostumbrados a formas menos transparentes (que no tienen tan puramente la razón de medio nos admira la pureza teresiana y damos en hablar de manera donde solo hay naturalidad.

Teresa vierte el vino nuevo del misticismo en las odres viejas del castellano vulgar, y así halla que a veces le falta la forma adecuada para recibir la nueva idea; entonces acude al aditamento, al símil, al poder místico de los objetos sensibles del ambiente o del paisaje. Pero el aditamento tan íntimamente lo suelda a la forma final que pierde su razón de aditamento decorativo para ser mero relieve de la forma de revelador de la riqueza del fondo. No relieve de adorno, sino relieve que es auténtica forma adaptada a los relieves de lo sustancial: esa es la función del paisaje o en general del ambiente y la del símil en la producción teresiana.

La capacidad expresiva tan plenamente se realiza así en Teresa, que de ella es más adecuado decir «presenta», que «expresa».

VIII.—¿COMO SE EXPLICA LA PARQUEDAD DE SANTA TERESA, TAN SENSITIVA, EN DESCRIBIRNOS EL PAISAJE?

90.—Vemos cuán trabajosa y lentamente hemos debido proceder para descubrir en Santa Teresa paisajes integrales o estampas de interiores no desarticulados en sus elementos. La conclusión que sacamos es que apenas hay en ella paisajes propiamente tales. ¿Cómo explicar y razonar esta tesis que afirmamos desde un principio? ¿Acaso era Santa Teresa una introspectiva?

Desde luego es indudable que pocos escritores han autobservado su propio espíritu con más sutileza y exactitud que la Mística doctora; pero no menos sutilmente penetraba y discernía los espíritus de los demás. Por otra parte su sentido de las realidades exteriores no era en ella menor—lo hemos visto—que su discreción de los espíritus. A su análisis del amor propio, oponemos la sutileza de sus símiles.

91.—Es pues necesario explicar por otros motivos su parqueidad en describir. He aquí lo que nosotros aventuramos: 1.º La humildad de la Santa. 2.º Su modestia y mortificación y elevación mística. 3.º Su vida de acción. 4.º El fin general y los particulares de sus escritos. 5.º Su peculiar manera de escribir y su posición

ante la Naturaleza en relación con las realidades místicas.

Dijimos que Santa Teresa estaba excelentemente dotada para captar, sentir y aun realizar con la pluma los paisajes; añadamos ahora que junto con estas cualidades se desarrollaron en ella otras inhibitorias, de las anteriores.

92.—La humildad impidió que la potencia descriptiva de la Santa plenamente se actuara y diera sus frutos. Yo me pregunto sino hay su partecita de vanidad en describir «in extenso» paisajes e ambientes que conocen las personas a que nos dirigimos. Realmente hay en ello un «poco de poca humildad», como diría la Santa; pues solo se explica este proceder porque sobrepreciamos nuestras cualidades de observadores, o de degustadores, o de literatos. Pero Santa Teresa que se harta de repetir—para que no nos equivoquemos—que es «mujer sin letras», no describe estas realidades de nuestro bajo suelo; pues jamás sospechó que pudiera sentirlas o describirlas mejor que los demás; mientras se deleitaba en explicarnos con mil detalles otras más altas realidades, de las que reconocía—sin perjuicio de su humildad—tener superiores noticias y más pleno conocimiento que la mayoría de los hombres. Comprender lo exterior de las cosas le parece a ella tan claro, que lo da por supuesto y solo trata de descubrir el alma o el símbolo que se oculta en ellas: «Que en todas las cosas que crió tan gran Dios, tan sabio, debe haber secretos de que nos podemos aprovechar, y así hacen los que lo entienden, aunque creo que en cada cosita que Dios crió hay más de lo que se entiende, aunque sea una hormiguita» (4.^a Moradas, II, 2).

93.—La modestia y la mortificación fueron los elementos inhibidores de sus otras dotes adecuadas a la captación y paladeo del paisaje y de la belleza sensible. La Santa fundadora viajaba en carro con toldo, y aunque muy bien sabía descubrir a Dios en las criaturas exteriores, mucho más presente lo tenía en su corazón y hacia él iba su vista.

En el Kempis leyó la Santa esta frase despectiva del paisaje—seguramente no se ha escrito jamás, otra que más lo sea.—«Quid po-

tes alibi videre quod hic non vides ¿Ecce coelum et terra et omnia quae sunt facta (Kempis, 1, t. c. 21, 7, e).

94.—Además, ¿cómo había de hallar encanto en lo creado después de recibir la revelación del Creador? «Cuando veo alguna cosa hermosa, rica, como agua, campo, flores, olores, música, etc.; páreceme no lo querría ver ni oír; tanta es la diferencia de ello a lo que yo suelo ver y así se me quita la gana de ellas... y esto me parece basura» (Relaciones, I). Sufría Teresa la sanción a que el proverbio inglés condena al que mira mucho la muerte: «No mires demasiado a lo Alto, ni a la tumba, si no quieres perder el gusto para paladear esta vida de aquí abajo».

Pondremos sin embargo con justeza esta posición aparentemente negativa de Teresa frente a la naturaleza y la vida. Contratendenciosos e ignorantes afirmamos que el misticismo no es por necesidad una postura de negación vital; ciertamente no lo era en la Mística Doctora cuya alma estaba de par en par abierta a las influencias del cielo, pero también al saboreo de cuanto hay aquí abajo de más digno. Ella no deja de creer precioso lo de abajo aunque lo sea más lo de arriba; también hay aquí hermosuras:

«¡Oh hermosura que excedéis
a todas las *hermosuras*...!»

y piensa cuan perfecto será Dios cuando tan soberanas perfecciones hay en sus criaturas.

El místico auténtico no trata como el romántico de evadirse del mundo real a otro imaginado; sinó de aprovechar el mundo real como escala para llegar al mundo de las supremas realidades, que no es ciertamente un mundo imaginado. Ni negación vital, ni embriaguez vital; sinó contenida afirmación vital sobre-naturalizada.

Narremos un hecho tomado de las «Fundaciones» significativo de lo que venimos diciendo. Durante una de sus largas permanencias en Toledo, en el palacio de los Mendoza, tanto la apretó su mal de corazón que creyeron verla morir. Y la buena Duquesa, pa-

ra reanimar a la enferma, ordena sacar una tras otra todas sus joyas para alegrar el corazón enfermo de Teresa. Pero ésta cuyo amor a la luz y por ello a las joyas deslumbrantes y a los diamantes de claras aguas hemos podido apreciar, se reía para sus adentros de todo aquél fascinador juego de pedrerías. ¡Cómo si no fuera la misma que poco antes, revelándonos su natural, escribía: «Era tanta mi tristeza, que no me parecía sino como si tuviera muchas joyas de oro y me las llevaran y dejaran pobre (Fund. 15, 14).

95.—La honda espiritualidad, la había por fin llevado a no dar valor a Natura sino en función del hombre; como ni a lo natural, sino en función de lo espiritual. De esto ya hemos hablado.

96.—De hecho Santa Teresa—aparte de lo dicho—estuvo, casi podemos decir que físicamente impedida de llevar al papel descripciones marginales de su escenario sensible; sus múltiples ocupaciones se lo impedían. Siempre escribió «con el poco sosiego que para ello hay» en su vida. Es pues natural que vaya derechamente al fin, sin rodeos ni desvíos. Ni vale oponer a nuestra tesis las múltiples digresiones de sus escritos, algunas tan largas que ocupan capítulos enteros. (Vide «Vida») capítulos X-XXII. Estas supuestas digresiones, lo son relativamente al hilo del discurso y de las metas parciales a que quiere llegar a un contexto concreto; más no respecto al fin general de sus obras, la edificación y aprovechamiento espiritual de las almas. En este sentido afirmamos que ningún autor va más derechamente a su fin y con menos digresiones.

Por eso la Santa omite del todo las descripciones desarrolladas de objetos sensibles y a lo más los indica o los sugiere; pues muy bien podía llegar al dicho fin general y a los otros particulares de cada una de sus obras—dar cuenta del estado de su espíritu, comunicar las revelaciones de Dios—sin describirlos. Teresa es ante todo un alma enamorada, acuciosa de contemplar al Amado y de trabajar por el Amado; por eso anda los caminos y salva las cumbres presurosa y ciega, sin tener tiempo—aunque en ello hallara

gusto,—de tender una mirada al panorama que bordean los caminos o dominan las cumbres.

97.—Y si cuando obra va derecha a lo que pretende hacer, cuando escribe va derecha—como alma de pueblo—a lo que pretende decir, sin buscar afeites ni galas de estilo. Por eso dice del paisaje y de los elementos que toma de él para punto de comparación, tan solo aquello que es imprescindible para llegar a su fin. Ella sin duda saboreó con regusto los encantos del paisaje, porque tenía un alma hecha para el paladeo de la belleza; pero era demasiado humilde para creer que este regusto en las cosas naturales no estaba al alcance de todos, a diferencia del regusto en realidades espirituales, que por eso no lo escatima en sus escritos.

98.—Además no trataba de hacer literatura y poner belleza en sus obras, sino verdad. Escribía de las intimidades de su alma, como el negociante pudiera escribir un informe sobre el estado de sus negocios. Y como en el informe del negociante se transparentarían muy borrosamente sus dotes de poetas o escritor, tampoco en las obras de Santa Teresa deberemos buscar la plena realización de sus dotes de paisajista; aunque por referirse sus informes a negocios muy íntimos, inconscientemente se trata hasta hacernos ver el temperamento de excelente paisajista que hay en ella. Esto no puede ocultarlo aun evitando describir ni una sola de las «vistas» que tanto la encantaba dominar desde sus monasterios.

Buena prueba de que el fin de sus obras explica su olvido del paisaje, es que de las ocho veces que afirma su pasión las «vistas» las seis lo hace en sus cartas, en las cuales faltaba un fin preciso y rígido que hiciera improcedentes tales referencias al paisaje.

99.—De lo dicho, lógicamente se deduce la manera que tiene Santa Teresa de introducir en sus obras los pocos elementos descriptivos que hay en ellas. Sensibiliza lo interior con imágenes ingenuas (esto es archisabido y revelación de su natural); pero a la vez espiritualiza las imágenes sensibles (esto es menos sabido y efecto de su transformación mística) buscando en las cosas altísimos sentidos. Las más ínfimas realidades al ser tocadas por sus

manos, santas, se desprenden de su cáscara grosera para llegar a ser pura simbología estilizada. Pero la estilización no está en la noticia que Teresa tiene de las cosas, sino sólo en sus libros; por eso una misma cosa la da base para diversos símiles, como se puede apreciar con solo recordar una parte de los numerosísimos que le sugiere la luz o el agua.

Esto es una prueba más de que calcaba sus símiles sobre la realidad sentida de las cosas sensibles y no sobre esquematismos de pseudoliterato; ¿qué mejor prueba de que sabía sentir la belleza de lo exterior y del paisaje?

100.—Santa Teresa, se dice, a diferencia de San Juan de la Cruz el autor de la Mística pura, toma pié en las cosas sensibles para lanzarse desde ellas a lo alto... ¡Cuidado con el comodo simplismo inspirador de estas afirmaciones! No se llega en la vida a las cumbres de la experiencia mística partiendo de lo terreno, sino dejándose arrebatado por lo Alto.

Pero dejemos ésto a los Teólogos, y nosotros los literatos indagemos si para escribir sus obras sigue Santa Teresa un proceso distinto, indagemos si al escribir parte de lo sensible para llegar a lo suprasensible. Y veremos en cualquier página de sus exposiciones místicas, cómo en este sentido también, procede de lo suprasensible a lo sensible, de la doctrina a al símil; no se ensimisma tan plenamente en Dios cuando parte de las criaturas, como cuando totalmente las olvida. En esto difiere de Fray Luis de Granada no menos radicalmente que Fray Luis de León o el Doctor Extático; por eso será inútil buscar en ella las descripciones sabrosas de Natura, que abundan en las obras del príncipe de nuestra elocuencia.

101.—Justifiquemos esta parsimonia de descripciones con una sentencia de Nietzsche: «Las transiciones; los detalles, la variedad de los colores en las pasiones—nosotros añadimos las descripciones puramente decorativas—todo esto se lo perdonamos al autor, porque lo tenemos nosotros y lo ponemos en su libro por poco que éste nos indemnice». (Nietzsche: «Humano, demasiado huma-

no»; en «El viajero, su sombra», 106). Abundando en el mismo sentido afirma Unamuno que «el descripcionismo suele ser de ordinario señal clara de decadencia artística», y es él mismo de un modo consciente el mejor ejemplo entre los modernos del escritor que al igual que Santa Teresa rehuye toda descripción de paisajes y el situar las acciones de sus obras «en época y lugar determinado», el darles color temporal y local. «Ello obedece al propósito —dice Unamuno en otra obra— de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posibles». Además, «el que lee una novela como el que presencia la representación de un drama—o busca una enseñanza— está pendiente del progreso del argumento... y se halla muy propenso a saltar las descripciones de paisajes... como no sea que el campo llegue a ser un verdadero personaje».

Azorín, añade otra razón: «La imaginación predispuesta ve en un rasguño lo que no ve en largas y prolijas descripciones».

Santa Teresa sin conciencia clara de estas razones, con presentimiento de mujer, supo usar del paisaje, de lo visible, en su más quintaesenciada forma, la de la sugerencia, y en su más elevada función la de ser metáfora de lo invisible. La Mística Doctora, al igual en esto al Estático Doctor, no busca a Dios en las cosas cuando escribe; sino que se pone de puntillas sobre ellas para elevarse por encima de las nubes y ver un vislumbre del cielo.

SOBRE UNOS ESCRITOS DEL PADRE ISLA EN DEFENSA DEL PADRE FEIJOO

POR

BAUDILIO ARCE MONZON

Infatigablemente y en su celda de Oviedo, sin salir apenas de su rincón provinciano, el Padre Feijóo escribió hasta los ochenta años; «milagros de erudición hizo con los no muchos libros que allí tenía», dice Azorín (1). Infatigable luchador de la pluma fué siempre Feijóo.

Dos fines principales perseguía Fray Benito Jerónimo Feijóo con su labor: introducir doctrinas nuevas y desterrar de otras errores comunes. «Nada escribo que no sea conforme a lo que siento»; «mi intento sólo es proponer la verdad». Este amor a la verdad y el deseo de sembrar en los espíritus ideas nuevas luchando contra preocupaciones, prejuicios, supersticiones, corruptelas y convencionalismos de su tiempo y de su pueblo, fueron los móviles que impulsaron siempre la pluma del benedictino. Y fiel a estos propósitos llevó a cabo su empresa soportando serenamente, desde su rincón, la estruendosa baraúnda que levantaron sus libros, sin que

(1) Azorín: *Los valores literarios*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1944; p. 92.

le hicieran desfallecer calumnias y amenazas, propias de la miseria intelectual de la España del XVIII.

Azorín dice también: «En una España lánguida, desértica, sin densidad social,... Feijóo suscita la gritería más ensordecedora, más violenta, más clamorosa que se ha dado nunca: gritan, gesticulan, manotean, aristotélicos, tomistas, newtonianos, cartesianos, malebranchistas, gassendistas, vivistas. Hasta las señoras tienen en su tocador folletos de la polémica y discuten sobre átomos y sobre torbellinos». (1) Muy crudos fueron muchos de los ataques a Feijóo y muy groseros algunos de ellos cuando fray Benito Uría denuncia, en la oración fúnebre, que, si bien las impugnaciones de que fué objeto el autor del *Teatro crítico* son conocidas, «acaso se ignora totalmente que hubo quienes, sin temor de Dios, le dirigieron cartas sin firma llenas de dicerios» y que «hombre hubo que, no contento con vomitar asquerosos materiales por su hedionda pluma, quiso, hasta en un negro papel de estraza en que los arrojó, manifestar su intención maldita». (2)

Pero bella y acertadamente dice Marañón que todos los impugnadores de Feijóo «fueron ejemplares de esa fauna humana que vive prestándose al triste papel de arrancar tiras de la piel del genio para que se satisfaga la sorda envidia de los que contemplan la ajena gloria con la ira en el corazón y la sonrisa cobarde en los labios». (3) Ataques, en fin, nacidos de la envidia y que contribuyen a dar idea del relajamiento de aquella cultura abarrotada de ignorante pedantería y carente de sensatez.

Aunque, con serenidad, muchas horas de amargura debió sufrir Feijóo con tantos papeles como le arrojó la envidia. Sabido es que, con fecha 23 de junio de 1750, Fernando VI tuvo que llegar

(1) Azorín: *Dos actitudes* (Sarmiento y Feijóo) ABC, 20-IV-48.

(2) Benito Uría: *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas a la buena memoria del Illmo. y Rodmo. don Fr. Benito Jerónimo Feijóo en el Colegio de San Vicente de Oviedo, etc.* Salamanca, 1764.

(3) Gregorio Marañón: *Las ideas biológicas del Padre Feijóo*. (Segunda edición). Espasa-Calpe, Madrid, 1941; pág. 262.

a promulgar una Real Pragmática prohibiendo que se impugnasen las obras del sabio benedictino. Los escritos de Feijóo, advertía el decreto, «no debe haber quien se atreva a impugnarlos».

No pocos de los impugnadores de Feijóo eran de la clase médica. La grande afición del sabio a las ciencias naturales explica la no menor que profesó a la medicina y precisamente sus primeras armas de publicista las hizo con un asunto médico: su *Apología del escepticismo médico*. Partidario del escepticismo, que venía a significar la oposición al dogmatismo médico, se manifestó como tal en los dos discursos que sobre esta ciencia insertó en el tomo I del *Teatro: Medicina y Régimen para conservar la salud*. Estos capítulos son, en realidad, los que contienen la doctrina fundamental que su autor estima verdadera. En otras varias ocasiones volvió a tratar nuevamente diversos temas de Medicina atacando con dureza, no a la ciencia en sí, sino a los abusos, la charlatanería y el lamentable atraso de la mayor parte de los que la profesaban.

Feijóo esperaba, como consecuencia, los ataques. «Estoy esperando muchas impugnaciones—decía en el prólogo del tomo I de su *Teatro*—, especialmente sobre dos o tres discursos de este libro, y aún algunos me previenen que cargarán sobre mí injurias y dicterios». Y así sucedió en verdad, y no sólo contra los discursos de este tomo, sino contra muchos otros de los siguientes. Y, como hemos dicho, los médicos fueron los primeros en emprender los ataques contra él. Los nombres de Aquenza, Araujo, Suárez de Ribera, Ballester, Bonamich, etc., se hicieron pronto populares como los de los más duros impugnadores de Feijóo. Había combatido las rutinas seguidas por los médicos de su época y llovieron sobre él libros y folletos, escritos para rechazar sus ataques, ideas y teorías.

Pero también tuvo Feijóo sus apologistas: Fernando VI, que publicó la ya citada pragmática en su defensa; fray Martín Sarmiento, discípulo y amigo suyo; el doctor Martín Martínez, famoso médico, autor del notable tratado *Medicina scéptica* que dividió a los médicos en dos bandos y del cual Feijóo se declaró resuelto partidario aunque luego el propio Martínez, que primeramente de-

fendió al autor del *Teatro*, concluyó por defender a sus colegas de los ataques de Feijóo; y el padre Isla, autor de varios papeles, cuyo comentario tratamos de hacer en estas notas. (1)

En efecto, el Padre José Francisco de Isla, contemporáneo de Feijóo y admirador de su saber, publicó tres escritos en defensa del ilustre benedictino: *Glosas interlineales puestas y publicadas con el nombre de Licenciado Pedro Fernández a las Postdatas de Torres en defensa del doctor Martínez y del Teatro Crítico Universal* (Salamanca, 1726), *Carta Gratulatoria de un médico de Sevilla al doctor Aquerza* (1726) y *Blanda, suave y melosa respuesta a los ferinos y furiosos apuntamientos que en defensa de la medicina escribió el doctor Don Pedro Aquerza* (Salamanca.)

Estos tres escritos y otro muy breve, sin título, de respuesta a Suárez de Ribera, se recopilaron después en un opúsculo titulado *Colección de Papeles crítico-apologéticos que en su juventud escribió el P. Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesús contra el Dr. Don Pedro de Aquerza, y el Bachiller Don Diego de Torres, en defensa del R. P. Benito Gerónimo Feijóo y del Dr. Martín Martínez. Con licencia en Madrid por Pantaleon Aznar, Año MDCCLXXXVII. Se hallará en la Librería de López, calle de la Montera, frente a San Luis.* (2)

En una nota preliminar, anónima, del opúsculo, se advierte que son varias las obras publicadas por el padre Isla que resultan de difícil hallazgo puesto que ninguno de estos breves escritos figuraba con el nombre auténtico y que los que se recogen en el librito

(1) No trataremos de estas ruidosas polémicas que suscitaron los escritos de Feijóo porque la mayor parte de los autores que se han ocupado de él dedican buen número de sus páginas al estudio de ellas. Remitimos especialmente al lector a la citada obra de Marañón, *Las ideas biológicas del Padre Feijóo* y a la de Miguel Morayta, *El Padre Feijóo y sus obras*. F. Serpere y Compañía, Edt. Valencia (S. a.)

(2) Este opúsculo de VI + 140 pgs, en octavo, puede ser considerado ya hoy como rareza bibliográfica. Marañón en la bibliografía que recoge en su citada obra, págs. 318-319, da erróneamente como fecha de edición del opúsculo la de 1788, cuando en realidad fué en 1787. La biblioteca de la Universidad de Oviedo posee un ejemplar en perfecta conservación.

to. 0 76

COLECCION DE PAPELES

CRITICO-APOLOGETICOS,

QUE EN SU JUBENTUD ESCRIBIÓ

EL P. JOSEPH FRANCISCO DE ISLA,
de la Compañia de Jesus,

CONTRA

EL DR. DON PEDRO DE AQUENZA,

Y EL BACHILLER

DON DIEGO DE TORRES,

EN DEFENSA

DEL R. P. BENITO GERÓNIMO FEYJOB,
y del DR. MARTIN MARTINEZ.



CON LICENCIA EN MADRID,
POR PANTALEON AZNAR,

AÑO MDCCLXXXVII.

Se hallará en la Libreria de Lopez, ca-
lle de la Montera, frente S. Luis.

se escribieron con motivo de la publicación del tomo I del *Teatro Crítico* del P. Feijóo siendo editadas «en la curiosa Librería del erudito Conde de Pernia (que Santa Gloria haya), contemporáneo del dicho Padre». Y se indica que sobre aquellas publicaciones se hizo la edición del opúsculo «corregida de algunas erratas de imprenta».

Trataremos de dar noticia, analizar y valorar en lo posible cada uno de los escritos del P. Isla recogidos en el opúsculo.

LA «BLANDA, SUAVE Y MELOSA RESPUESTA» AL DOCTOR AQUENZA

Figura en primer lugar la «*Blanda, suave y melosa respuesta a los ferino y furiosos apuntamientos que en defensa de la medicina escribió el Doctor D. Pedro Aquenza*».

D. Pedro Aquenza fué un médico español del siglo XVIII que ejerció los cargos de médico de Cámara, protomédico general del reino de Cerdeña y protomédico de Castilla y de León. (1) Tan cegado de su saber como de su posición, lanzó contra Feijóo el folleto que lleva por título *Breves apuntamientos en defensa de la medicina y de los médicos contra el Teatro Crítico Universal*.

Dicho escrito asegura Marañón que «no tiene el menor interés médico» y es más bien una reacción del profesional ante quien no lo es y se entromete en campo ajeno. (2) En efecto, tratando a Feijóo con altanera superioridad, dice Aquenza que «muchos, queriéndose hacer correctores de yerros antiguos se han hecho Maestros de errores modernos» y le acusa de dedicar su tiempo a los temas de medicina, en lo que a él «le pertenece oír, ver y callar», «pudiendo emplear tan apreciable caudal en abatir herejías, de que resultase mucha gloria a Dios, servicio a nuestra Santa Madre Iglesia, y crédito de su religión y de su patria».

(1) Como nota informativa señalaremos que, aparte de sus obras médicas, el Dr. Aquenza tradujo del toscano una *Vida del Padre José de la Madre de Dios*, publicada en Madrid, 1726.

(2) Op. cit., pág. 268.

Isla, al ver atacado sin ningún comedimiento a Feijóo, porque Aquenza se había manifestado desconocedor de toda regla seria y digna de controversia, escribe su *Blanda, suave y melosa respuesta*, papel de irónico título: «y aunque no soy de los Quixotes, deseo a lo menos desembarazarle (a Feijóo) el camino para que prosiga la utilísima obra que tiene entre manos, y en que considero interesada la Nación, por más que charlen los Apolíneos Archilocos» (1).

Aunque el móvil que impulsó a Isla a escribir su respuesta es bien noble, como se acaba de ver, sin embargo hemos de confesar que carece de todo argumento médico. Su tono es puramente desenfadado y burlón y las aspiraciones que con él se buscan, pese a la cita anterior, son bien pobres ya que en el prólogo afirma que es el primer escrito que ha hecho en su vida y que se contenta con que el lector confiese que ha igualado en dicerios al de D. Pedro de Aquenza.

El Padre Isla califica a los *Apuntamientos* de Aquenza como escritos a tontas y a locas y en verdad que aquél viene a seguir el mismo camino. Hay, cierto es, párrafos desenvueltos que muestran el habilidoso ingenio burlesco de Isla. Así, tras las frases mordaces de que el doctor Aquenza no visita a nadie sin lucro y que tiene hecho juramento de dejar morir a todo el género humano, porque el cumplir con las sagradas obligaciones del médico queda para los de poca categoría, toma la frase del doctor que dice que va a responder a Feijóo como la burra lo hizo a Balahán y comenta: «cierto que cumple exactamente lo que promete, y que la paridad corre a cuatro pies; sólo con esta diferencia, que la Burra es hembra, y el Doctor es macho. En todo lo demás convienen, porque Balahán iba a caballo de la Burra, y el Crítico está y estará a caballo del Doctor. Mas: la Burra no caminaba en derechura, y el Doctor sigue también sendas torcidas. Item más: Balahán daba con el látigo a la Burra, hasta hacerla caer; y el Crítico, a eruditos latigazos, hace desatinar al Doctor. Otrosí: la Burra llevaba su albarda; y el

(1) Opúsculo, pág. III del prólogo.

Doctor, hasta ahora, tiene a cuestras la suya... Sin embargo algún cosquilloso dirá que no viene la paridad, porque la Burra habló ilustrada, y el Doctor es muy natural en lo que habla. Dirá más: que la Burra habló, como debía hablar el Doctor; y que el Doctor habla, como debía hablar la Burra... Otrósí, dirá: que la Burra derribó a Balahán; y que el Doctor no es capaz de hacer caer al Crítico...» (1)

Pero, tras este juego de palabras, el resto del papel de Isla se limita a ir desmintiendo las afirmaciones de Aquenza, mas sin esgrimir argumentos convincentes ni conseguir respuestas propiamente adecuadas, sino simplemente rechazando aquellas afirmaciones en una burla más o menos graciosa.

Acude además Isla a los lugares comunes de la sátira contra los médicos como cuando advierte a Aquenza de los muchos muertos que le esperan en el otro mundo «para pelarle las barbas y apearle de su burro» (2) con el fin de pedirle cuentas de los muchos homicidios que la mayor parte de los médicos cometen cuando han alcanzado la «pericia».

Dentro de este aspecto podríamos salvar acaso otro párrafo de sátira también ingeniosa en el que Isla dice burlonamente que «los Pontífices, Reyes y Universidades, con justo título fomentan a los Profesores de esta facultad (la de medicina) porque de otra suerte no cupieran los hombres en el mundo; pero ya llegan a tanto los despoblados, que es preciso cercenar de Médicos y mantener sólo los necesarios, para conservar la multitud en equilibrio». (3)

Pero al lado de estos rasgos socarrones se llega en algunos momentos al borde de la tosquedad cuando descarnadamente se dice que el Doctor Aquenza es un topo y que no tiene vergüenza (4) y que la primera verdad que ha dicho en su vida es que es un igno-

(1) Opúsculo, págs. 5-7.

(2) Opúsculo, pág. 16.

(3) Opúsculo, pág. 24.

(4) Opúsculo, págs. 28 y 29.

rante (1) y otras expresiones más propias de un mozo de mulas que de un escritor. El propio Isla no repara en confesarlo: «sepa que en mis mocedades he sido, cochero, Alquilador y Mozo de Mulas, de que sólo he sacado una porción de pullas con que contrarrestar el papel de Vdm...» (2)

La Blanda, suave y melosa respuesta de Isla tiene, pues, un valor mé- dico de controversia completamente nulo y su valor literario, si algún valor les podemos dar a esos burlescos rasgos de la pluma que hemos destacado, se ve empañado por otras vulgares expresiones que la misma pluma trazó.

LA RESPUESTA AL «TEMPLADOR MEDICO» DE SUAREZ DE RIBERA

Las seis páginas del opúsculo en que se recoge la respuesta al *Templador médico de la furia vulgar, en defensa del doctor Martín Martínez, del Reverendísimo Padre Maestro Fr. Benito Jerónimo Feijóo etc.*, publicado por el médico Francisco Suárez de Ribera, en el año 1726, carecen también de todo interés.

Según Morayta el *Templador* se escribió, como este título indica, con el único fin de tratar de calmar a todos intentando probar que cuanto dijo Feijóo se refería tan sólo a los malos médicos (3). No lo cree así Marañón quien asegura que Suárez de Ribera, «con un espíritu de aldeano zorro, ataca a Feijóo y a Martín Martínez afectando defenderlos.» (4) Así debió de verlo también Isla cuando en su breve respuesta, dirigida más bien al propio Feijóo con el fin de aliviarle del escozor del nuevo ataque recibido, dice del *Templador* que hay en él «ficciones insípidas» y defensas del benedictino «iguales a las curas que hace» su autor el médico Ribera. En lo demás del papel, le dice a Feijóo, «unas veces te ensalza, otras te humilla, unas te engrandece, otras te vitupera; unas te ha-

(1) Opúsculo, pág. 31.

(2) Opúsculo, pág. 45.

(3) Op. cit., pág. 163

(4) Op. cit., pág. 268.

ce rico, otras pobre; unas te viste, otras te desnuda; y en fin él te hace y él te deshace.» (1)

La respuesta se compone así toda ella de desvergonzados insultos en los que se llama a Ribera aventurero, gargajo de Hipócrates, moco de Galeno, etc.

Digno broche de oro, porque se inserta seguidamente después de la *Blanda, suave y melosa respuesta*, a las indelicadezas de las páginas precedentes.

LA «CARTA GRATULATORIA» AL MISMO DOCTOR AQUENZA

Ocupa el tercer lugar en el opúsculo la *Carta gratulatoria que escribió en nombre de un médico de Sevilla contra el dicho doctor Aquenza*.

Esta carta, publicada por primera vez en 1726, presenta un problema respecto a su autor, pues si bien se atribuye comúnmente al padre Isla por figurar entre los otros escritos del opúsculo que comentamos, titulado, como se ha dicho, *Colección de papeles crítico-apologéticos que en su juventud escribió el P. Joseph Francisco de Isla, etc.*, sin embargo Morayta opina que es del propio Feijóo porque en el manuscrito de la Biblioteca Nacional figura con la nota: «Fué su autor el P. M. Feijóo.» (2) Marañón por su parte prefiere no intervenir en este pequeño pleito.

Evidentemente nos resulta algo extraño que Isla sea al propio tiempo autor de la *Carta Gratulatoria* y de la *Blanda, suave y melosa respuesta* dirigiendo ambos escritos contra la persona del doctor Aquenza. Mas si no fuese del P. Isla ¿habríamos de aceptar con Morayta la paternidad de Feijóo conforme lo dice la nota del citado manuscrito?

No podemos decidírnos en este asunto porque no nos ha sido posible consultar el manuscrito, ni sabemos si sería posible un co-

(1) Opúsculo, pág. 49.

(2) Op. cit., pág. 163, nota: «La creo suya por estar manuscrita y encuadrada con otros papeles de Feijóo, en el vol. 203, Q, Bibl. Nac. sala de ms.»

tejo caligráfico del mismo con otros de Feijóo, aparte de que, aún ante un resultado negativo, cabría la posibilidad de que se tratase de una copia. Por otra parte el hecho de recogerse la *Carta glatulatoria* en el opúsculo no puede tomarse como prueba terminante de que su autor fuera Isla, puesto que, de la misma manera que, como advierte la nota preliminar del editor, existe dificultad para reconocer los primeros escritos de Isla por haber sido publicados con seudónimos, igualmente no sería extraño que se le hubiesen podido atribuir erróneamente algunos escritos, entre ellos la *Carta glatulatoria*, que en realidad no eran suyos. La historia de la literatura nos ofrece abundantes casos semejantes.

No podemos olvidar tampoco que, aunque la carta está fechada en 1726, el opúsculo se publicó en 1787, año en el que ni Isla ni Feijóo vivían ya (1) por lo que no existe ninguna referencia de ninguno de los escritores a dicho opúsculo que nos pueda dar luz sobre el verdadero autor del escrito. Y referencias anteriores a su muerte, sobre el mismo papel en su primera aparición, tampoco conocemos ninguna.

Nosotros por el momento, insistimos, no podemos decidirnos ni por Isla ni por Feijóo hasta no disponer de más elementos de juicio. Si queremos creer con Morayta que pertenece al P. Feijóo, observamos que el estilo de la *Carta* defiere mucho del de la *Blanda, suave y melosa respuesta*. Sigue palpable la mordacidad de sus expresiones, pero el tono general es más noble y comedido y la sátira, si atrevida, no es tan desvergonzada y tosca como llegaba a ser en algunos momentos la del papel de Isla. Pero vuelve a sacarse a relucir lo de la burra de Balahán, poniendo en boca de un «Pisaverde» estas palabras: «porque en el prólogo dice que sigue el ejemplo de la Burra de Balahán y en todo el discurso, muestra ser fiel discípulo de la Burra» (2); y esta reiteración nos hace dudar de si se trata tan sólo de una coincidencia de las dos plumas, la de

(1) Feijóo, como es sabido, murió en 1764 y el padre Isla en 1781.

(2) Opúsculo, pág. 61.

Feijóo y la de Isla, o de una repetición inmediata de la misma de Isla moderada temporalmente. Porque, salvo esas palabras transcritas, el tono general, como hemos dicho, es más comedido y el desenfado satírico siempre más digno.

Hay, por otra parte, una curiosa alusión al origen de la expresión «risa sardónica», procedente, como se sabe, de unas convulsiones nerviosas semejantes a carcajadas sarcásticas que llegan a producir la muerte a aquellos que han ingerido ciertas hierbas venenosas que se dan en Cerdeña, patria del Doctor Aquenza, según dice el papel; así como otras alusiones a un libro médico del propio Aquenza y a otros médicos Ethmulero, Sidenhám y Wilis, y también a Nebrija y al idioma griego (sobre la palabra «paradoxa») que más parecen propias de la afición científica y la vasta cultura de Feijóo que de la burlona y chocarrera pluma de Isla. Mas también en ésto pudiéramos equivocarnos. Quede aún pendiente, pues, este problema.

La *Carta* tiene también un escaso valor en todos los sentidos.

LAS «GLOSAS INTERLINEALES» A LAS «POSTDATAS» DE TORRES VILLARROEL

Por fin, en las últimas sesenta y nueve páginas del opúsculo, se recogen las *Glosas interlineales puestas y publicadas con el nombre de el Licenciado Pedro Fernández, a las Postdatas de Torres, en defensa del Dr. Martínez y del Teatro Crítico Universal: Dedicadas al mismo Señor Bachiller Don Diego de Torres, Profesor de Filosofía y Matemáticas, y Catedrático pretendiente de Astronomía a la Universidad de Salamanca, Colegial Trilingüe, Vice-Rector y Opositor a Cátedras y Beneficios curados en dicho Obispado, etc.*»

A las polémicas que surgieron en torno a Feijóo no podía dejar de acudir al espíritu bullidor, satírico y desfachatado del bachiller Diego de Torres Villarroel. Y en efecto, en el año 1726, se publican en Salamanca las *Postdatas de Torres a Martínez en la respuesta a don Juan Barroso. Sobre la Carta defensiva que escribió al Rdo. P. Fray*

Benito Feijóo, y en ella se explica el camino del globo de luz que apareció en nuestros horizontes el 19 de octubre de este año de 1726. Salamanca 1726. Marañón califica e este papel de «incongruente y chabacano».

La respuesta del licenciado Pedro Fernández, supuesto Padre Isla, va precedida de una carta a Torres Villarroel que hace a la vez de dedicatoria, proemio y prólogo. Vuelve a reconocerse aquí la atrevida, insultante y no pocas veces desvergonzada pluma que escribió la *Blanda, suave y melosa respuesta*, con el fin de glosar unas postdatas que Torres «malparió» porque, como el ingenio de Torres es tan fecundo, «demás de parir al natural de año a año, como las Burras, malpare por mesadas.» (1) Se atacan también en el prólogo los almanaques de Torres y comienzan las glosas con un breve y ágil preámbulo que Azorín, artista del detalle, gustaría hoy de escribir para recrear la figura de un escritor dieciochesco:

«Con el deseo de poner estas glosas, para la mejor inteligencia de las Postdatas y utilidad del público, entré en mi Estudio, me infundí en mi bata, calé el gorro, monté las gafas sobre el caballete del entrecejo, y calzadas las chinelas, me repanchigué en un cojín, cercado de Comentadores y Nizolios, eché sobre los sedientos algodones un ochavo de tinta que había comprado y procuré nullirlos por escribir más blando. Quise enristrar la pluma, y como era doncella, y el Escritor sin estrenar, tardé gran rato en ajustar los puntos de modo que ni estuviesen puntiagudos y carraspeasen, ni demasiado romos; y empecé a leer así:» (2)

¿Y después? El parto de los montes. Lástima que tras tanto preparativo esa pluma doncella no fuese capaz de engendrar algo más valioso y delicado que las glosas escritas. Carentes de todo interés y tan incongruentes como las postdatas de Torres llega a manejarse en ellas hasta el vocablo maloliente y sucio traducido a un macarrónico latín sin atisbos de gracia.

No merecen más espacio estas glosas. Adecuadamente ocupan

(1) Opúsculo, pág. 75.

(2) Opúsculo, págs. 96 y 97.

las últimas páginas porque, sobre no tener ningún valor científico ni literario, están carentes incluso del saborcillo goloso de los escritos polémicos. Por eso, al leerlas una por una, hicimos nuestra la glosa 106 que dice: «Perdone, por Dios, hermano Astrólogo, no sea cansado».

FINAL

Papeles de juventud del padre Isla se llaman en el título del opúsculo a los escritos en él recogidos. Acaso años más tarde el autor de Fray Gerundio, aún movido por el mismo noble afán de defender a la insigne figura de Feijóo, pero dentro ya de la serenidad del adulto y lejos del irreflexivo ímpetu juvenil, procuraría moderar su pluma y matizar expresiones al contestar a los ataques de que el benedictino fué objeto por parte de sus muchos impugnadores.

Poca gloria le dan ciertamente a Isla estos papeles, si no esa que-lla fama o popularidad bullanguera que nace de toda polémica. Así dice el propio Isla, refiriéndose al escrito de Torres Villarroel: «A la librería de Moya habrán llegado hoy hasta doscientos entre médicos y curiosos que van así como las moscas al cebo de la golosinilla». (1)

Marañón, al referirse a los papeles de los médicos y biólogos que impugnaron a Feijóo confiesa que le remuerde a veces la conciencia «del tiempo que he perdido en asomarme a esos charcos del alma de los intelectuales españoles del siglo XVIII». (2) La altura de las respuestas de Isla, que hemos comentado, es la misma. Ya hemos dicho que no tienen ningún valor médico y el valor literario de su tono polémico desenfadado es bien reducido. Hoy los escritos de Isla tienen en realidad tan sólo un valor bibliográfico. Y podemos afirmar que sin ellos la gloria actual de Feijóo sería tan deslumbrante como lo es destacándose, por contraste, su señora personalidad científica sobre todos aquellos espíritus ignorantes y pedantescos que trataron de oscurecerle.

(1) Opúsculo, pág. 84.

(2) Op. cit., pág. 261.

NOTAS ACERCA DE LA ACTITUD DE CASTILLA CON RESPECTO AL CISMA DE OCCIDENTE

POR

LUIS SUAREZ FERNANDEZ

II

PRIMERA IDEA DE LA SUSTRACCION DE OBEDIENCIA

Todos los esfuerzos franceses han fracasado. Carlos VI se asusta de su propia obra al considerar más difícil cada día el triunfo de uno u otro bando. Viendo la irreductible oposición que los dos adversarios hacen a la «via cessionis», y estimando que la conferencia propuesta por el Antipapa Luna no lleva camino de celebrarse a causa de la negativa de los italianos a dar salvoconducto a los clérigos franceses, el Consejo de Carlos VI comienza a buscar nuevos medios de liquidar el problema. Acaso la reunión de un Concilio General, por el que abogan muchos príncipes cristianos y entre ellos Castilla, no agradaba al francés porque tal Concilio se hallaría bajo la égida del Rey de Romanos, perdiendo así Francia el principal lugar en la mediación. Entonces comenzó a germinar la idea nefasta de la sustracción de obediencia.

Esta era la fórmula que los gobernantes franceses esperaban hacer triunfar en una nueva Asamblea general del clero de Francia que comenzó sus tareas el 16 de agosto de 1396. Benedicto XIII se adelantó al golpe contra él dirigido, aliándose al duque de Orleans. Todo falló entonces: la Asamblea se redujo a votar simplemente una reiteración en los ruegos para que el Papa de Avignon accediese a emplear la «via cessionis». Casi al mismo resultado llegaría después la junta de clérigos y prelados reunida en Salamanca por Enrique III. (1)

NUEVOS ESFUERZOS PARA INDUCIR A BENEDICTO XIII A LA CESION

Entre la Asamblea de París de 1386 y la de Salamanca de 1387 media un año justo. Durante este tiempo Francia ha tratado, por última vez, de imponerse al Papa. Confía en Castilla, siempre fiel, y en Inglaterra, cuyo rey, Ricardo II acaba de casarse con una princesa de Francia, pero teme a Aragón, unido estrechamente a D. Pedro de Luna. Su idea es enviar una embajada de los tres reinos, Castilla, Francia e Inglaterra, a Avignon y Roma.

La noticia llenó de satisfacción a Enrique III. Envió una embajada a París para mostrar su agrado, y para anunciar, en breve plazo, la designación de sus representantes (2). La respuesta del francés indica ya la próxima llegada de los embajadores ingleses que han de reunirse en París con los castellanos (3), y en el lugar principal

(1) Fernández del Pulgar, op. cit. tomo II, pág. 87.

(2) «A ce que vos dites lettres font mencion du plesir que vous avez que nous et notre tres cher et tres ame fils le Roy dengleterre sommes ensemble en l'opinion au fait de l'eglise laquelle nous vous auons fait sauoir et que vous voulez estre en tout ce fait avecques nous semblablement le nous ont dit de votre part vos ambaxateurs.» Carlos VI a Enrique III. París 17 abril 1397. A. G. S. K—1482 fol 5.

(3) «par les nouuelles que nous auons eu de notre dit fils le roy d'engleterre ses messagers seront tres briefment pardeca pour aler avecques les notres deuers l'intrus a Rome pour leur dire et denoncier l'appointement prins par vous et nous et notre dit fils dengleterre et pour leur faire les requestes ordonnées leur estre faites pour venir a la dicte union de l'eglise». V. doc, ant.

que el doctor Alfonso Rodríguez ha de ocupar en la embajada (1).

Cuatro fueron los procuradores de Castilla: el obispo de Mondoñedo. Pero López de Ayala, Fray Fernando de Illescas y el antes citado Alfonso Rodríguez, el único encargado de llegar hasta Roma. (2) En su camino a Francia se detuvieron largo tiempo en Avignon, y cabe suponer que D. Pedro de Luna les haya ganado a su causa aún antes de comenzar a cumplir su misión. Reunidos con sus colegas franceses y británicos regresaron a la ciudad del Ródano en donde entraron el 13 de junio de 1397. Su estancia duró un mes, pero sus esfuerzos resultaron inútiles. Para Francia tuvo sin embargo aquella embajada un efecto beneficioso, al conseguir que el Rey de Romanos, Wenceslao, uniese sus requerimientos a los de la embajada. Todo el mundo parecía aceptar de buen grado el papel de pacificador que se irrogaba Carlos VI.

Resultado idéntico obtuvieron en Roma. Ninguno de los sedicentes Papas aceptaba la abdicación ni la deposición. La voluntad del Antipapa Luna creaba así una situación insoluble. Abandonado aun por sus mismos cardenales, aislado en aquella lujosa Avignon que era un semillero de discordias, criticado y odiado por las personas más allegadas, seguía resistiendo todas las humanas tempestades del siglo. A la hora suprema encontró un apoyo incondicional en la persona de Martín I de Aragón que aquel mismo año de 1397, había subido al trono.

Antes de regresar a España, Martín el Humano conferenció con el Antipapa en Avignon, ofreciendo para realizar la «via compromissi» cualquiera de las ciudades de los dominios aragoneses. Don Pedro de Queralt y el abad de San Cugat fueron como embajadores a Roma. Probablemente no consiguieron nada. Y el mismo re-

(1) «et aussi que le docteur Alfons Rodrigues votre conseiller aille avecques nos dis ambaxateurs a Rome pour faire semblables requestes a l'intrus en ce que nous auez faites» Vease doc. anterior.

(2) Instrucciones de Enrique III a sus embajadores. 1397. A. N. P. J. 916, fol. 16.

sultado hubo de obtener otra embajada de don Pedro de Luna a la Ciudad Eterna a pesar de que había elegido para la misma un fino diplomático aragonés: Fernán Pérez Calvillo, obispo de Tarazona. (1)

LA TESIS CASTELLANA DEL JUSTO MEDIO

La cuestión llega, una vez más, a un punto muerto. Entonces convocó Enrique III una junta de eclesiásticos y doctores en Salamanca, de la que hemos hablado ya, y sobre la que ejerció naturalmente una gran presión Francia a través de sus embajadores. El procedimiento de las conversaciones fué reputado indefinido y no realizable. Se preparaba una adhesión a la política francesa, cuando hizo acto de presencia en Salamanca una embajada de Aragón, quejándose de que Castilla no tratase con Martín el Humano antes de realizar ninguna operación diplomática. (2)

La respuesta dada a estos embajadores del aragonés, Vital de Blanes y Raimundo de Francia, es de sumo interés. Hace una historia de la actitud franco-castellana «quia multo tempore absens fuistis a Regno vestro Aragonum, potuisti verosimiliter ignorare quae facta sunt in his diebus», (3) aclarando algunos puntos dudosos. Según ella Benedicto XIII habría enviado una embajada a París para felicitar al rey de Francia por su extraordinario celo, remitiendo al mismo tiempo la fórmula del juramento prestado por los cardenales antes de entrar en el Cónclave, y una carta fechada en Avignon en febrero de 1395 rogando a Carlos VI el envío de una embajada para determinar los medios pertinentes para la extinción del Cisma. Los tres duques de Berry, de Borgoña y de Orleans pudieron comprobar con desencanto que las propuestas del

(1) Zurita. Anales, tomo 2, fols. 422-23.

(2) Zurita. Anales, tomo II, fol. 424.

(3) Enrique III a Martín el Humano. Salamanca, 10 de septiembre 1397 B. N.: mss. 13.236 fols. 6-12.

Papa se reducían solamente a una conferencia entre los dos aspirantes a la Tiara, y al nombramiento posterior de una comisión que señalase quien había de ser el verdadero Pontífice. La Cristianidad resolvería por sí misma el problema reconociendo al legítimo y apartándose del falso. Los duques, estimando aquel medio prolijo e inútil recurrieron a los cardenales quienes, en un largo y razonado escrito, determinaron como procedimiento mejor, la renuncia simultánea de los dos Papas.

La respuesta no toca ya los detalles de la violencia cometida ni las protestas castellanas; es curioso considerar la evolución profunda que se ha operado en la actitud del de Trastámara. Los embajadores aragoneses insistían en la «*via compromissi*», y Enrique III la reputaba como no realizable pues no puede obligarse al Papa de Roma a que condescienda a celebrar una reunión absolutamente voluntaria, no prevista en derecho ni realizada jamás, máxime teniendo en cuenta que se halla dispuesto a la reunión de un Concilio ecuménico que es perfectamente canónico. Aun suponiendo —arguye el rey castellano— que, tras muchos ruegos, Bonifacio IX condesciende. «Nuestro señor por su parte eñige al Señor Cardenal de Pamplona; dice el intruso, y yo por mi parte a Baldo u otro doctor semejante puesto que no le faltan en Italia. Dice nuestro señor, queremos que se elija a uno de tus anticardenaes; dice el intruso, no quiero sino a Baldo, y no se me puede obligar a elegir sino al que quiero; tu elegirás al que deseas y yo haré lo mismo. Y he aquí una segunda dilación bastante razonable». (1)

No es eso solo. Los diputados, si llegan a nombrarse, perderán meses y meses en prolijas discusiones pues a ningún bando le faltan leyes canónicas en que apoyar su postura, ni abogados que la defiendan. De todas formas la mayor dificultad se hallará por parte de los testigos, pues el Papa de Roma pretenderá presentar como tales no solo a los cardenales, que le son en su mayoría desafectos, sino a todos los extranjeros que estuvieron presentes a la

(1) Véase documento anterior.

elección. Tales testigos son por ambas partes de igual modo numerosos y respetables. Por último las cartas de los cardenales que, estando fuera de Roma reconocieron a Urbano VI, y que pudieran ser una prueba decisiva en su favor, no son aceptadas por los clementistas que las consideran falsas.

En resumen: la «*via compromissi*», según la apreciación de Enrique III conduce a un punto muerto. Supongamos que se llega al término deseado y, hecha relación de la causa seguida, se presenta a los dos pretendientes. Uno de ellos es legítimo y el otro cismático. El monarca español examina el caso de que Urbano VI sea considerado legítimo. El escándalo sería terrible, pues con ello se vendría a demostrar que una gran parte de la Cristiandad, incluso cardenales y reyes han vivido, y aún muerto, excomulgados.

Aquí se nos descubre claramente el pensamiento de Enrique III. No cree en la posibilidad de hallar al verdadero Papa, y aún piensa que tratar de ello sería altamente perjudicial pues de una declaración justificando a uno de los dos pretendientes se irrogarían males peores que los del propio Cisma. Mas vale no preocuparse de la legitimidad de los Pontífices y tratar de eliminarles a un tiempo. En esto hay sin duda un gran acierto político aún cuando no religioso.

En los tres medios propuestos por la Universidad de París, uno, la «*via compromissi*» ha sido analizado como perjudicial. Quedan otros dos: la cesión y el Concilio general. Con respecto a este último quedan dos dificultades: ¿quién convoca el Concilio?; ¿quiénes han de concurrir a él? Aún salvándolas se llegaría a inconvenientes análogos a los de la «*via compromissi*», pues los miembros del Concilio querrán ser jueces en aquella causa y no admitirán que los pretendientes procedan por sus respectivos compromisarios. Inmediatamente la autoridad de este Concilio quedará anulada, pues si los Papas niegan su reconocimiento a una Asamblea que ellos no han convocado, el Concilio se convierte en Conciliábulo. Respecto a lo que la Universidad de París llama «*via iustitiae*», Enrique III se declara ignorante, pero hace resaltar que si puede dar

origen a que se quite uno de los Papas y se deje al otro, como se trata de justicia humana, bien puede ser que favorezca al falso, convirtiéndose así en una «via iniustitiae».

¿Cuál es pues el pensamiento del Trastámara? El documento que analizamos nos le descubre en su última parte. Puesto que Francia pide la renuncia, lisa y llanamente, y el Papa se encierra en la «via compromissi», el soberano de Castilla establece un término medio entre ambas conclusiones. Los dos pretendientes—y así se cumplen los deseos de Benedicto XIII—se reunirán con sus séquito en un lugar seguro, conferenciarán durante un tiempo fijado de antemano, y propondrán todos los medios que estimen pertinentes para la liquidación del Cisma. Una vez que se hayan puesto en práctica estos medios, si, pasado el plazo, no se hubiera llegado a la determinación del verdadero pastor, ambos se comprometen a ceder, cumpliendo así los deseos del rey de Francia. Bien entendido que la renuncia no es igual que la cesión, pues en la primera se presupone que uno de ambos, el que renuncia, se haya convencido de que no tiene derecho al Papado. En esto estriba la diferencia entre la actitud castellana y la francesa.

LA EMBAJADA DEL MAESTRO FERNANDO

El mismo Enrique III había transmitido estas proposiciones directamente al Papa, pero el terco aragonés se negó a admitir otros medios que los por él propuestos, y perseveró en su resolución a pesar de las críticas que su actitud provocaba. (1)

Acaso fuera el encargado de estas gestiones cerca del Antipapa, el mismo maestro Fernando que entre 1397 y 1398 visitó en París a Carlos VI. Conocemos su misión cerca del rey de Francia a través de un documento posterior. Este criado—en el sentido medieval de la palabra—del arzobispo de Toledo, que según la opinión de los franceses seguía en todo «las buenas doctrinas y

(1) Zurita. Anales, tomo II, fol. 425.

enseñanzas del arzobispo» (1) presentó al monarca francés las conclusiones de la Asamblea de Salamanca que, como sabemos, en nada se relacionaban con la sustracción de obediencia. En Francia se le recibió cordialmente: se le permitió hablar en la Asamblea de París, asistió a las conferencias con el Emperador en Reims y, a lo que parece, acabó por excederse en su misión, declarando, en contra de sus instrucciones, que Enrique III estaba dispuesto a sumarse a la sustracción de obediencia. El castellano montó en cólera, escribió cartas fulminantes al maestro, y le mandó llamar. Los cortesanos franceses le retuvieron cierto tiempo y luego le despidieron con una florida carta de recomendación, ponderando con exceso las buenas cualidades que habían encontrado en el embajador. (2).

FRANCIA REALIZA LA SUSTRACCION DE OBEDIENCIA

La obstinación del Antipapa Luna creaba una embarazosa situación. Si ninguno de los caminos propuestos por la Universidad de París era aceptado ¿cuál sería la actitud de Francia? La propia Universidad se encargó de decidirlo. Bajo su égida se celebró una nueva Asamblea del clero que, bajo la indignación del momento, votó un nuevo cisma nacional bajo la forma de la sustracción de obediencia. El 28 de julio de 1398 le fué comunicada a Benedicto XIII, mientras un pregonero anunciaba en las calles de Avignon que el rey de Francia tomaba bajo su custodia a la ciudad con todos sus habitantes.

(1) Chanteloube, 6 de agosto de 1398. El duque de Berry a Enrique III. A. G. S. K. 1482, fol. 8.

(2) «il s' est tres grandement, notablement et prudenment maintenez et gouvernez au gre de mon dit seigneur et de nous de son sang et n' ay veu, par-deca venu ambaxeur de son estat plus gracieusement ne plus notablement pour suite la dicte chose ne qu' il a fait et semble bien qu' il est parti de cour de notable et prudent prince... qu' il vous plaise tousiours l' auoir en votre grace et en special recommandation car il en est bien digne et aussy le croire de ce quil vous dira de per moy et y adiouster foy et creance». Véase documento anterior.

Castilla y Francia acababan de firmar un acuerdo para acabar, por los medios precisos, con el Cisma. Benedicto XIII no regateó esfuerzos para cortar la alianza, enviando incluso al obispo de Avila con especiales instrucciones. Todo en vano. (1) Carlos VI había tenido la delicadeza de poner al corriente de las deliberaciones de París a su aliado, y cuando la Asamblea terminó, el abad de San Medardo de Soissons vino a traer sus conclusiones. (2)

La embajada del abad de San Medardo de Soisson había de estar precedida de una nueva política de hechos consumados. Bocicaut, el capitán de mercenarios, fué enviado a Avignon. Benedicto XIII se refugió en el Palacio y resistió el asedio con auxilios de caballeros franceses y aragoneses. Aragonesa era también la escuadra que le avituallaba por el Ródano. El Palacio resistió, Bocicaut fué depuesto y el rey de Francia no tuvo más remedio que firmar una tregua y conformarse con la promesa, hecha con vaguedad y a regañadientes de que el Papa renunciaría en cuanto su adversario muriese, fuera expulsado de la Santa Sede o abdicase. (3) Con estas cosas el año 1398 había concluído. El asedio del Palacio de Avignon durará cuatro más.

EL ABAD DE SAN MEDARDO Y LA SUSTRACION DE OBEDIENCIA

La embajada del abad de San Medardo de Soissons debió de partir a comienzos del otoño de 1398, ya que sus cartas credenciales llevan la fecha del 28 de agosto, y algunas de presentación

(1) Enr. III a Car. VI. Madrid 4 ene. 1398? A. N. P. J. 916, fol. 17.

(2) «le Roy a fait assembler les prelatz et clergie de son Royaume pour le fait et vnion de l'eglise et a este votre aduis et deliberaçon que par deça avez enuoiee leue generalment laquellé a este tenue pour es grandement et saigement escrie et ordonnee et chascun jour procede l' en la besoingue en la quelle conclusion sera mise briesment se dieu plaist ensuivant votre bonne et braye opinion et icelle prise monsieur le Roy et moy le bon ferons sauoir et jour hastiement». París 20 jul. 1398. Duque Berry a Enrique III. AGS. K. 1482, f. 6.

(3) Zurita. Anales, tomo 2, fols. 429-431.

la del 9 de septiembre. (1) El crecido número de cartas que a los embajadores se entregaron, atestiguan la importancia que Carlos VI concedía a esta embajada cuyo único objeto era inclinar el ánimo de los castellanos a la sustracción de obediencia que en principio no parecían haber aceptado con demasiado entusiasmo. (2)

El abad se apuntó un notable triunfo. Enrique III reunió una asamblea del clero en Alcalá de Henares y allí la sustracción de obediencia fué aceptada; la declaración oficial lleva la fecha del 21 de diciembre de 1398. (3) Naturalmente, aquella denegación creaba una situación enteramente nueva en los anales de la Iglesia española. Privados de la autoridad papal, los fieles pasaban a depender directamente del rey, aun cuando en teoría, y conforme a las normas dadas en el mismo documento denegatorio de obediencia, los prelados de las distintas diócesis llenasen las funciones pontificias. De hecho estos mismos eran únicamente responsables ante el propio monarca. (4)

En la actitud castellana tuvo una parte muy principal don Pedro de Frías, obispo de Osma y cardenal de España. Muy poco tiempo después cayó en desgracia de su rey y Enrique III pensó en desterrarle a Avignon. Acudió el prelado a la Corte de Francia y obtuvo que el duque de Borgoña escribiera una carta al castellano (5), que sin duda no fué desatendida.

(1) Cartas de presentación del duque de Berry a Rodrigo López Dávalos y a Juan Hurtado de Mendoza. Bourges 9 sep. 1398. A. G. S. K.-1482 fols. 10-11.

(2) «vous prions tres acertes que vous induisiez notre dit frere a ce que ainsi comme il et nous ensemble auons emprins a poursuiuir le fait de la dicte vnion qui est tant agreable a dieu et tant profitable a toute crestienté». Carlos VI a J. Hurtado de Mendoza. París, 28 ago. 1398. A. G. S. K.-1482 fol. 9.

(3) Fernández del Pulgar op. cit. tomo II pág. 87.

(4) Conocemos una copia en la Historia de don Enrique III de Gil González Dávila, que nosotros tenemos por auténtica, pues el autor dice haberla tomado de la catedral de Salamanca, en donde consta fué canónigo.

(5) «et ne le veuillez nie enuoier par deuers notre saint père car il a acuns ses haïneux pardeuers lui pour ce qu' il a tenu la main la determinaçon que vous faistes touchant le fait de la substraçon les quels per auenture auroient

EL FRACASO DE LA SUSTRACCION

La adhesión de Castilla a la política francesa, privaba al Pontífice de un punto de apoyo en el que siempre había confiado. La situación había llegado de todas formas a un extremo límite en 1399, pues aún habiendo tregua, el Papa estaba de hecho encerrado en su Palacio, contemplando los centinelas enemigos desde las almenas de sus torres. La situación de los dos reinos sin Papa era muy embarazosa, y a las protestas de los buenos católicos, se unieron bien pronto disturbios como en el condado Venaisin, o en Bretaña, en donde el clero se negaba a obedecer a sus obispos por la simple razón de que ellos tampoco acataban al Papa. El momento era de terrible confusión. Un fraile franciscano, predicando en Avignon se había atrevido a proclamar la excomunión de los opresores del Papa, y el pueblo miraba ya con odio a aquellos brutales soldados que no recataban su intención de llevarse al Papa, encadenado, a París. Comenzó a hablarse de nuevo reconocimiento. En enero de 1400 Enrique III despachó nueva embajada para tratar de solucionar el problema. (1) Al cabo la opinión favorable a Benedicto XIII, sustentada por el duque de Orleans, acabó por triunfar y a fines de 1400 la obediencia francesa al Pontífice, fué restablecida.

El año 1400 era año Santo en Roma. Mientras se discute la denegación de obediencia, Enrique III envía al obispo de Segovia, don Juan de Tordesillas, para ganar las gracias especiales que se derivan del jubileo. De Roma trajo, entre otras valiosas reliquias, un trozo del vestido de Cristo—así lo quiere atestiguar Dávila—regalo expreso del Emperador de Bizancio. (2)

La Corte de Castilla imitó la actitud francesa. Antes de resti-

desir de lui faire aucune ennuy ou empeschement par deuers notre dit saint pere a celle occasion». Juan de Borgoña a Enrique III. París 15 octubre de 1399? A. G. S. K.-1482, doc. 4.

(1) Zurita. Anales, tomo 2, fol. 435.

(2) González Dávila, op. cit. págs. 146-148.

tuir la obediencia se reunió una nueva Asamblea del clero. Los embajadores designados, Alfonso Ruiz de Salamanca y fray Alonso de Arguello, llegaron a Avignon el 12 de septiembre de 1401, (1) pero la publicación oficial no se hizo hasta el 28 de abril de 1403, y para entonces la situación del Papa había cambiado por completo. (2)

LA FUGA DE BENEDICTO XIII

Las gestiones realizadas por el duque de Orleans habían cristalizado en la formación de una fuerte corriente de opinión francesa favorable al Papa. Aprovechándole se pudo llegar a una paz entre Benedicto XIII y sus cardenales. El rey de Aragón, aliado fiel de don Pedro de Luna, estimó favorable la ocasión y encargó a su condestable, Jaime de Prades, que liberase al Pontífice. Con extraordinaria astucia y habilidad el aragonés llegó a Avignon, vió al Papa, le abrió un camino hacia la calle arrancando las piedras de una pared medianera de la casa de un deán, y le dió la libertad el 12 de marzo de 1403. Bajo la protección de los soldados del duque de Orleans, en noviembre de aquel mismo año llegó a Marsella. (3).

SEGUNDO PROCEDIMIENTO: LA «VIA COMPROMISSI»

Una vez libre el Papa creyó llegado el momento de realizar el plan acariciado durante tanto tiempo, esto es, la «via compromissi», pero sin el auxilio—que es más bien dominio—del rey de Francia. Sobre todo debe tenerse en cuenta que Enrique III acaba de proclamar en Valladolid la obediencia al Papa, a pesar de los esfuerzos en contrario de los embajadores franceses.

Comienza la última etapa de prestigio del Antipapa de Avig-

(1) Zurita. Anales, tomo 2 fol. 436.

(2) Zurita. Anales, tomo 2 fols. 440-441.

(3) Zurita. Anales, tomo 2, fol. 441.

non. Reconocido nuevamente por Castilla y por Francia, disfruta con gozo de una victoria que cree debida a su razón cuando más bien es fruto de su terquedad. Pedro de Luna confía ahora en que su dialéctica y su personalidad se impondrán al Pontífice de Roma—el «intruso», según su expresión—y restaurará de este modo la unidad cristiana en su propio provecho. El tiempo se encargó de disipar sus sueños, demostrando además que la «*vía compromisi*» no conduciría a la Paz.

En Marsella se reúne la Corte brillante del Papa. Un día ocurrió allí un incidente curioso: entraron en el puerto unas galeras fugitivas en cuya persecución venía un curioso aventurero español, Pero Niño, conde de Buelna. El castellano hubo de detenerse en su intento de reconocer que la bandera del Papa amparaba a aquellas embarcaciones; presentó excusas alegando su confusión con naves moras, y luego giró una visita al Papa Luna, ganando su bendición. (1)

Continuando en su plan, Benedicto XIII envió una embajada a Roma en junio de 1404, compuesta por Pedro Raban, obispo de San Ponce de Tomeras, don Pedro de Sagarriga, electo de Lérida (2) Antonio, abad de Sahagún, y fray Beltrán Rodolfo, de la Orden de Menores. Conocemos su desarrollo por una relación que de esta embajada hizo Benedicto XIII a Enrique III para justificar el fallo de sus intentos. Después de vencer grandes dificultades, los enviados obtuvieron pasaporte y pudieron acercarse a Roma en septiembre. El 22 de dicho mes fueron recibidos en el Palacio de San Pedro, a presencia de los cardenales, clérigos y pueblo de Roma. Saludaron al Papa quitándose los birretes, e inclinando levemente

(1) Díez de Gamez, Gutierre. *El Victorial. Crónica de las Hazañas de don Pedro Niño, primer conde de Buelna*. Ed. Mata Carriazo. Madrid 1940, páginas 107-110.

(2) Zurita. *Anales*, tomo 2 fol. 441, dice Francés de Sagarriga pero en los documentos en que el propio Papa hace relación de la embajada, pone Pedro, su verdadero nombre. Benedicto XIII a Enrique III. Génova 27 jun. 1405. A. G. S. P. R. Leg.º 60 fol. 173.

la cabeza, pero sin hacer reverencia para no dar a entender le tenían por verdadero Papa. Sus discursos invitaban al Romano a celebrar una entrevista con su rival en un lugar idóneo y seguro, examinando juntos todas las razones que estimaran favorables, hasta que, averiguada la persona del verdadero Papa, el que no lo fuera diera, abdicando, al mundo, el ejemplo de cómo varones católicos, saben cumplir con su deber. Si el Papa recelaba unirse con su contrincante, podía nombrar un número determinado de personas que le representasen en una conferencia con otras tantas designadas por el de Luna, siempre que todos juntos jurasen trabajar por la pacificación de la Iglesia. Aun más; con fingida generosidad, el Antipapa accedía a celebrar la entrevista, no en un lugar limítrofe, sino en la propia Italia, con tal de que ambos diesen la seguridad. Queremos llamar la atención sobre este punto porque, a nuestro entender la intención de Benedicto XIII yendo a Italia, es formarse un partido en el propio campo de su rival.

La diplomacia trabaja sin descanso. Los nuncios pidieron secretamente a los cardenales que se pusieran de acuerdo con sus colegas de Avignon para no proceder a nueva elección cuando uno de los pretendientes falleciese, sino todos juntos reconocen al superviviente.

El 29 de septiembre, Bonifacio IX hizo conocer una respuesta negativa. No quiso tampoco hacer por su parte nuevas proposiciones, y anunció que no renunciaría jamás. Seguramente estaba muy emocionado. De todas formas, un repentino ataque le dejó sin voz y al cabo de dos días murió. Su muerte fué seguida de algunos disturbios en Roma, dirigidos en parte contra los nuncios avignonenses. Un día incluso se vieron detenidos, encerrados en Santángelo, obligados a pagar 5.000 ducados por su rescate, y por añadidura, limpiamente despojados de casi todos sus objetos de valor. (1)

(1) Zurita. Anales, tomo 2, fol. 443.

La muerte de Benedicto IX era la ocasión esperada por don Pedro de Luna. El 12 de octubre sus embajadores rogaron a los cardenales que no procedieran a una nueva elección. Recibieron una buena respuesta, pero nada más. Fué entonces cuando sufrieron prisión. Al verse libres buscaron refugio en castillo muy cercano a Roma, en donde esperaron durante siete días inútilmente. Pasaba el plazo del salvoconducto, y por eso regresaron a Florencia, mientras de la urna salía el nombre de Cosme Meliorato, Inocencio VII. Parecía un espíritu bondadoso y apostólico, pero bajo esta apariencia exterior escondía una ambición sin límites. Requirió a los nuncios de Avignon que regresaron a Roma. No lo hicieron, y el Antipapa se excusó, un poco vagamente, ante Enrique III. (1)

Desde 1403 hasta finales de 1405, don Pedro de Luna recorre incesantemente la Costa Azul, reclutando tropas en todos los lugares en donde puede hallarlas, (2) y manteniendo contacto con Roma para formar un ambiente propicio a su causa. El recibimiento que las ciudades italianas le prestan es tan cordial, que el aragonés llegó a creer en la posibilidad de una victoria.

CASTILLA FUERZA LA «VIA COMPROMISSI»

Castilla no cree en tal victoria. Cansado de las continuas dilaciones del de Luna, Enrique III envió una embajada a París tomando una posición tajante. Ya que los dos Papas estiman conveniente la conferencia, debería obligárseles a que la celebraran, y el que se niegue a acudir, sea declarado contumaz. (3) La Universidad de París aceptó con júbilo la proposición, y una embajada francesa se unió a la castellana que formaban fray Alfonso de Alcocer, Fernán López de Aztuniega y el doctor Alfonso Rodríguez. La respuesta

(1) Véase documento citado en nota 27.

(2) Zurita. Anales, tomo 2, fol. 445.

(3) Christophe, Histoire de la Papauté au XIV siècle. vol. III. Paris 1853, páginas 155-159.

que recibieron de Benedicto XIII, fué muy amable, pero nada concluyente. (1)

Cuando murió en Roma Inocencio VII, una buena parte de sus cardenales, estaba convencida de que el mejor medio de acabar con el Cisma, era renunciar a una nueva elección, obedeciendo al que quedaba. Había en ello una tremenda dificultad. Admitir tal cosa era tanto como declarar que todos los antecesores del difunto habían sido cismáticos, y lo que es más grave, los cardenales por ellos creados, anticardenales. Esta fué la causa que les movió a rechazar sus buenas intenciones, y a elegir a Angel Corario, no sin antes prestar un juramento análogo al de sus colegas avignonenses. cuando la elección de don Pedro de Luna. (2)

EL FALLO DE LA «VIA COMPROMISSI»

Gregorio XII parecía bien dispuesto a celebrar una reunión con su adversario, y para dárselo a entender, envió nuncios a Marsella, que aparte de esto, proponían que no fuesen nombrados por uno y otro más cardenales que los imprescindibles para igualar el número de los de su rival. (3) Benedicto contestó en 31 de enero en un tono enteramente semejante. (4) La ocasión de verificar el procedimiento propuesto por el Antipapa, había llegado. Entonces pudo verse lo ineficaz que resultaba ante aquel tremendo juego de pasiones en que se agitaba la política de la época.

(1) Mónaco 16 de agosto 1406? Benedicto XVIII a Enrique III. A. G. S. Estado. Roma. Leg.º 847, fol. 56.

(2) Hefele-Knöpfler. *Koncilien Geschichte*. Friburgo, 1855, tomo VI, pág. 882.

(3) Zuritr. *Anales*, tomo 2, fol. 446.

(4) «qui se facit apellari Gregorium, qui postea nobis et... cardinalibus... per suas litteras indicavit se votis et iuramentis astrictum ad dandam pacem in Dei Ecclesia per viam cessionis et ad illam se totis affectibus aspirare eam nobis offerendo. Quibus per nos summo cum gaudio perceptis ex istis principiis credentes indubie virum istum secum cor nostrum veris caritatis affectibus ad tam pii operis consummationem velle procedere cum effectu directis sibi nostris apicibus. Datis Massiliae... secundo kalendas februaryi». Génova 15 jul. 1408? Bend. XIII a Ig. españ. B. N. mss. 13.116, fol. 72.

Castilla, Francia y Aragón trataron de obligar al de Luna a que firmase una bula comprometiéndose a abdicar si fuese necesario. No pudieron conseguirlo, pero sin embargo las relaciones entre Roma y Marsella parecían llegar a buen término, cuando el 4 de abril los procuradores de ambos pretendientes se concordaron para reunirse en Savona el día de San Miguel, plazo prorrogable hasta todos los Santos si menester fuere.

A última hora terció el alma maligna de Ladislao de Nápoles para impedir que la conferencia se celebrase. Gregorio XIII es más culpable de debilidad que de malicia. Lo cierto es que no acudió ni al primero ni al segundo plazo, y que Benedicto XIII recibió la invitación de seguir hasta Portovenere. Así lo hizo. Convenio tras convenio llegaron a firmarse cuatro sin que ninguno de ellos tuviera efecto.

TERCER PROCEDIMIENTO: EL CONCILIO. PISA

El repetido fallo de las esperanzas de paz, llenaba de indignación a las naciones católicas y a los cardenales de los dos Colegios. La violencia estalló cuando el 25 de abril de 1408 Ladislao de Nápoles entró en Roma, y Gregorio XII rompió el compromiso y anuló la conferencia. Francia, que tanto había hecho por la pacificación, arrastró en su furia a Aragón y, sobre todo, a Castilla. Por todas partes sonaba la palabra Concilio y se sentaba la peligrosa teoría de la superioridad conciliar. Algunos cardenales huyeron a Pisa y se reunieron con otros avignonenses que estaban en Liorna. Para cortar la disidencia, Benedicto XIII reunió un Concilio en Perpignan, muy poco concurrido, el 1 de noviembre de 1408, (1) que le reconoció como Pontífice legítimo.

Aragón y Castilla se separaron momentáneamente. Aun cuando los castellanos concurrieron a Perpignan, Fernando de Antequera

(1) Carta convocatoria para el concilio. Génova, 15 julio de 1408, B. N. mss. 13.116, fols. 72-79.

se negó a colaborar en los esfuerzos hechos por el rey de Aragón para neutralizar los efectos del concilio de Pisa, cuyas sesiones habían comenzado el 25 de marzo de 1409, y que había desembocado en la elección de un nuevo Papa, Pedro Filargi, Alejandro V. En lugar de liquidar el Cisma, el Concilio le multiplicaba. Gregorio XII abandonó Roma a las tropas de su nuevo rival, y la confusión en los reinos occidentales se hizo verdaderamente espantosa. Para colmo murió Alejandro V y recogió entonces la tiara un cierto Baltasar Cossá, Juan XXIII, de quien se murmuraba que en su juventud había sido pirata.

LA POLÍTICA DE JUAN XXIII CON RESPECTO A CASTILLA

Juan XXIII era hombre hábil. Comprendió enseguida que la clave de su éxito era España, ya que Francia y el Imperio parecían dispuestas a reconocerle. El 20 de junio de 1410 explicó sus proyectos en una carta a Carlos Malatesta, señor de Rimini. Puesto que Aragón mantiene a Benedicto XIII, es preciso separarle de Castilla. (1) Encargó de lograr esto al cardenal Landulfo de Bari, cuyas cartas credenciales fueron fechadas el 22 del mismo mes y año (2) aún cuando no sepamos si llegó a cumplir su misión. En cambio conocemos que Fernando de Antequera tenía agentes en Roma y «una carta de un su criado» le informó prestamente de la victoria obtenida por Luis de Anjou en Roccamora. (3)

Fué un instante tan solo, pero pareció que la victoria era definitiva. Juan XXIII despachó enseguida embajadores a España: eran el cardenal Orsini y Alamano de Pisa. Llegaron en 1411, en plena guerra de Granada y apenas si fueron atendidos por el regente. (4) Por otra parte la buena fortuna de Juan XXIII duró poco. La falta

(1) H. Finke. Acta Concilii Constancensis, tomo I. Munich 1896, pág. 2.

(2) H. Finke. op. cit. tomo I, págs. 20-22.

(3) Crónica de Juan II. B. A. E., tomo LXVIII, pág. 338.

(4) H. Finke, op. cit., pág. 3.

de dinero disolvió las compañías de Luis de Anjou, y cuando Ladislao invadió los Estados de la Iglesia, el Papa no tuvo más remedio que pactar con él, perdiendo de este modo el poco prestigio que le quedaba.

La amistad de Juan XXIII con Ladislao, se enfrió pronto. Aprovechando la subida al trono de Fernando de Antequera, el napolitano envió una embajada al monarca de Aragón que se reunió con ella en Balaguer. No quiso tomar ninguna decisión sin tratar antes con Castilla de la que en cierto modo seguía siendo regente. (1) Castilla y Aragón están ahora tan unidas en la cuestión del Cisma que Fernando obra en nombre de las dos. La propuesta de Ladislao no tuvo mayor transcendencia porque murió al año siguiente de haberla hecho.

EL CONCILIO DE CONSTANZA

La elección de Segismundo como rey de Romanos fué entonces una fortuna. Puso todo su empeño en liquidar el Cisma, por que necesitaba un Concilio que acabase con los husitas y éste solo podía reunirse bajo un Papa, único y legítimo. Así empezó: convocando una gran Asamblea susceptible de convertirse en Concilio en cuanto hubiera Papa. Le apoyaron Francia y Juan XXIII que esperaba sin duda ser reconocido como Pontífice. Sus primeros esfuerzos por atraerse a España fracasaron por la altivez de los embajadores, provocando una protesta de Aragón que señaló que España no estaba sujeta a la soberanía imperial porque había sido arrebatada a los infieles. La tirantez fué suavizada por los franceses que acompañaban a los alemanes y que pidieron solo la adhesión de don Pedro de Luna. (2) En realidad trataron solo con Fernando I, porque Catalina de Lancaster se negó a intervenir en aquel asunto que no conocía. (3)

(1) Crónica de Juan II, pág. 351.

(2) Zurita. Anales, tomo 2, fols. 102-103.

(3) H. Finke, op. cit., tomo I, pág. 317.

El 5 de noviembre de 1414 comenzaron las sesiones en Constanza. Sin entrar en detalles diremos solamente que éstas trajeron el convencimiento de la necesidad de que los tres sedicentes Papas abdicaran.

LA CONFERENCIA DE PERPIGNAN

Se pudo conseguir que Juan XXIII y Gregorio XII abdicaran. Don Pedro de Luna seguía terco en sus opiniones. Segismundo comprendió que no podría influir en él directamente y por eso buscó la colaboración de Fernando de Antequera, proponiéndole una entrevista en Niza, Savona o Marsella. El aragonés señaló Niza como lugar idóneo y prometió conseguir la abdicación de Benedicto XIII. La principal dificultad puesta por el Papa estaba en el desconocimiento de quienes pudieran ser jueces sin sospecha para proceder a la elección. (1)

Mientras prepara el viaje, Fernando pide procuradores a Castilla para que asistan a la conferencia. Se le enviaron a don Diego de Anaya, arzobispo de Sevilla, Martín Fernández de Córdoba, alcaide de Los Donceles, y a ciertos doctores. (2)

Una pertinaz enfermedad impidió a Fernando I cumplir lo prometido. Después de increíbles esfuerzos, pudo llegar hasta Perpignan. Allí se le reunió Segismundo que no reparaba en esfuerzos. Nada se consiguió allí tampoco. Benedicto XIII siguió encerrado en su negativa, don Fernando quedó defraudado, y el Emperador Segismundo, presa de viva cólera, regresó a Constanza (3).

DE NUEVO LA SUSTRACCION DE OBEDIENCIA

La negativa del de Luna plantea un problema grave. Mientras no haya un Papa, el Concilio de Constanza no es tal Concilio. Pe-

-
- (1) Crónica de Juan II, pág. 361.
 (2) Crónica de Juan II, pág. 362.
 (3) Crónica de Juan II, págs. 363-369.

ro. ¿cuál es el verdadero Papa? Imposible saberlo. Imposible y peligroso añadía muchos años antes Enrique III. No hay más que un camino, la abdicación voluntaria de los tres Papas. Uno, el de Avignon, se niega y entonces crea un problema sin solución. El Concilio entonces condena al Antipapa como contrario a la unidad de la Iglesia. Guardando un peligroso equilibrio entre la legalidad y la no legalidad, el Concilio salió airoso de la empresa. Todo el mundo sabe que este éxito costó caro, pues de la superioridad conciliar hicieron luego un arma poderosa los reformadores protestantes.

Antes de la marcha de Segismundo, el 13 de diciembre de 1415 los reinos españoles firmaron con él un acuerdo en Narbona prometiendo la asistencia al Concilio. (1) Todo el mundo aconsejaba la sustracción de obediencia. Hasta el propio San Vicente Ferrer aconsejó esta solución. En Castilla no fué tan fácil. Había en la Corte un poderoso bando de benedictistas, (2) y cediendo a sus instancias la reina madre designó una embajada que fuese con el prior de S. Benito de Valladolid a tratar de encaminar al Papa por el camino de la razón. Tiempo perdido. No hubo más remedio que proceder a la sustracción de obediencia, y un documento en este sentido fué redactado el 15 de enero de 1416, (3) aún cuando no fuese publicado sino mucho más tarde con los decretos generales del Concilio de Constanza. (4)

LOS CASTELLANOS EN CONSTANZA

La camarilla de benedictistas consiguió retrasar en Castilla el paso definitivo: la marcha de la embajada al Concilio. Los propios

(1) Hefele Knöpfler, op. cit. tomo VII pág. 246.

(2) Crónica de Juan II, págs. 362-370.

(3) Sustracción de obediencia, 15 ene. 1416. B. N. mss. 14.16 fols. 16-18, copia en Zurita.

(4) Zurita. Anales, tomo 3, fols. 124-126.

mensajeros enviados por el Concilio a Castilla hacían resaltar esta tendencia en favor de Benedicto XIII tan acusada. En Constanza se llegó a plantear la cuestión de si debería comenzarse sin los castellanos, dudándose en incorporar a los navarros, portugueses y aragoneses a las tareas conciliares, dado que faltaba el último miembro de su nación. (1)

Hasta el 30 de marzo de 1416 no entraron en Constanza los embajadores castellanos, que eran dos obispos, dos caballeros y cuatro doctores. (2) El 3 de abril entregaron sus cartas credenciales y el obispo de Cuenca pronunció un discurso sobre el tema «unum est necessarium» en el que no dijo nada. El 5 de abril pidieron a Segismundo aclaración sobre ciertos puntos dudosos a saber: a) si la ciudad de Constanza era libre y segura, b) qué príncipe se encargaría de garantizar esta seguridad, c) si estaban representados todos los reinos cristianos, y caso de faltar alguno, qué motivos había de tal ausencia, d) cómo se evitará la posible coerción sobre el Cónclave, y e) por último cual sería la forma más conveniente de expulsar a Benedicto XIII. (3)

Aquel tono exigente molestó a los miembros del Concilio que solo dieron una declaración asegurando la libertad absoluta del Cónclave. Los castellanos llegaron entonces a negarse a participar en la Asamblea, (4) y el Concilio no tuvo más remedio que ceder, redactando una fórmula asegurando que la elección se haría conforme a derecho. Solo así los castellanos se mostraron dispuestos a participar en el Concilio. (5)

Hubo que perder aún más tiempo esperando a que los embajadores regresaran a Castilla para recibir poderes de participación

(1) Fillastres. *Gesta Concilii constancensis* en Finke op. cit, tomo 2, páginas 70-71.

(2) Fillastres en Fink, op. cit. tomo II, pág. 94.

(3) Fromme, Bernhard. *Die spanische Nation und das Konstanzener Konzil. Ein Beitrag zur Geschichte des grossen Abendlandischen Schismas.* Münster 1896.

(4) Fillastres en Finke, op. cit. tomo II págs. 96-99.

(5) Fillastres en Finke, op. cit. tomo II págs. 107-109.

en las tareas de Constanza. El 15 de julio de 1416 (1) fué leída una carta del rey castellano excusando los retrasos sufridos por la muerte de Fernando de Aragón. Los poderes para los miembros de la delegación castellana no fueron extendidos hasta el 24 de octubre de 1416. (2)

Ya poco queda por decir. Los miembros de la Corona de Castilla recibieron potestad para adherirse a todos los decretos del Concilio. (3) Llegaron a Constanza entrado el año 1417 cuando se trataba el punto candente de la elección del Papa. El 28 de junio de 1417 publicaron una solemne declaración aceptando la unidad y separándose de la obediencia de Benedicto XIII. (4) Hubo que limar algunas asperezas, muy naturales por otra parte en naciones separadas por tales discordias durante largos años. Se había determinado que los votos se harían por naciones y que en el Cónclave entrarían, además de los cardenales, los miembros que por cada nación determinara el Concilio. Aragón no estaba muy conforme en ello pero hubo de aceptarlo igual que Castilla, haciendo solo la salvedad de que tales personas no serían nunca en número mayor que el de los propios cardenales. Aún en el seno de la nación española hubo discordia porque Aragón pretendía tener voto por todos sus obispos y no solo por los de la Península. Portugal y Castilla se negaron a transigir y los aragoneses hubieron de con-

(1) Finke fecha equivocadamente en 1415, cosa imposible ya que se habla de la muerte de Fernando de Aragón acaecida el 2 de abril de 1416. Fillastres en Finke op. cit. tomo II pág. 63.

(2) Los miembros de la delegación eran: Diego, obispo de Cuenca, Fernán Pérez de Ayala, Juan, obispo de Badajoz, Martín Fernández, Diego Fernández de Valladolid, doctor en decretos, lo mismo que Fernán Martínez Dévalos, fray Fernando de Illescas, fray Luis de Valladolid O. P., y Juan Fernández de Peñaflo. Valladolid, 24 de octubre de 1416. Poderes a los embajadores. A. G. S. P. R Leg.^o 21, fol. 9.

(3) Jean Du Mont. Corps diplomatique universel du droit des gens. Amsterdam 1726-31, tomo 2 part. 2 págs. 84-85.

(4) Du Mont, Corps diplomatique, tomo 2, parte 2 pág. 86,

formarse con sus prelados peninsulares. Otra cuestión espinosa, la de la presidencia, pudo ser solventada (1)

Al fin se reunió el Cónclave. A pesar de la condición puesta, intervinieron en él treinta prelados, seis por cada nación. Representaban a Castilla don Diego de Anaya, obispo de Cuenca, y don Juan, obispo de Badajoz. El día de San Martín de Tours los designados iniciaron las deliberaciones. El 11 de noviembre se anunció al mundo que, al fin, existía ya un verdadero Papa, Otón Colonna que tomó el nombre de Martín V en honor del santo bajo cuya advocación habían comenzado las sesiones. El Cisma de Occidente había terminado.

Encerrado en Peñíscola, Benedicto XIII, terco como la roca que le guarda, devora en silencio, año tras año, su tremenda ambición. Murió aislado el 17 de noviembre de 1424. Entonces el Cisma tuvo, aparentemente, un rebrote por obra y gracia del canónigo don Gil Muñoz, un mero instrumento en la política italiana de Alfonso V de Aragón.

(1) Zurita. Anales, tomo 2, fols. 129-31.

NOTAS

CUATRO DRAMAS DE LA DESESPERACION

Cada día con más exigencia el público reclama en la obra literaria el reflejo del hombre. Han periclitado las modas generalizadoras, las invocaciones a lo humano y a la humanidad. Es el problema de la persona concreta lo que interesa. Porque concreta e individual es la tragedia que nos agobia. Creo que se acerca una apoteosis del rasgo o del sucedido concretos, de la anécdota. Es misión del artista o del escritor, presentarla envuelta en las formas que afecten a la mayor parte de los individuos. Es decir, en fraseología de don Eugenio D' Ors, que los caminos de la literatura se abran hacia la anécdota convertida en categoría.

Esta preocupación por el hombre—en la novela inglesa, en el teatro norteamericano, en la lírica italiana—es la característica más saliente del pensamiento y del arte actuales. Entiendo que «actual» es todo lo que coloca en el primer plano del enfoque al hombre concreto, angustiado por los problemas de este tiempo. Cabe una actualización de personajes y de motivos pretéritos siempre que incluya la problemática de hoy. Todo lo que se haga en otros tonos tendrá la pátina de lo antiguo y el valor correspondiente pero no se traducirá en la emoción, en la sacudida que la propia imagen nos produce cuando nos miramos al espejo.

He dicho, pues, que *actual*—me constriño a lo literario—es aquella obra literaria que recoge la problemática del hombre del siglo XX. Son los problemas de

la existencia, de la validez de la lógica, de los límites de la voluntad, de la violencia, etc. De cuáles son las notas que definen a nuestro *hombre* ya se ha hablado demasiado para que trate de enumerarlas: están en el conocimiento de todos.

Y en cuanto al estilo, la tendencia dominante es la depuradora. La eliminación de lo inútil, de lo no inmediatamente significativo. La alquitaración de la mena expresiva y el desprecio hacia las gangas retóricas.

El teatro francés contemporáneo está enraizado en la actualidad más exacerbada, en una preocupación casi única por el hombre, por un hombre que se llama con un nombre y unos apellidos ya que el símbolo y la abstracción pretenden demasiado. No, lo que importa en el teatro francés es decir *todo* y para conseguirlo es preciso abandonar las figuras típicas para tomar y analizar y desentrañar una persona.

¿Cómo lo consigue? Digamos unas palabras introductorias al análisis de las obras ejemplares.

El hombre encerrado en su mismidad, he ahí la congoja de los *dramatis personae* cumbres del teatro francés contemporáneo. O la solitaria desesperanza del hombre frente al mundo enemigo. En el drama francés hay un acento trágico: la intimidad atormentada proyectándose contra la superficie plana y rebotante de la externidad.

Esto no es privativo de la escena. También la novela conoce la misma tragedia. Pero en la novela la técnica difiere, hay métodos diversos: Camus y Sartre practican dos maneras opuestas aunque la finalidad—el hombre rodeado por el absurdo—sea idéntica. Mas en el teatro, el estilo es unánime. Se ha llamado a esta depuración estilística *retórica del no estilo*. La estética de la sugerencia, de la desnudez, de la renuncia a las galas externas alcanza aquí su culmen.

No es difícil comprender que en un clima hostil—terminación de la guerra más destructora de todos los tiempos—, en una época de pésima situación material, cuando no abundan las posibilidades de un mejoramiento próximo, el horizonte psíquico esté cerrado y sea poco amplio. Desesperación y violencia en las palabras; desesperación y violencia en los hechos. Y una tremenda austeridad. Quiero decir, eliminación de lo ilusorio, de lo estrictamente imaginativo. La frivolidad ha muerto, no hay ni un solo resquicio en la dramaturgia francesa de hoy por donde le sea permitido entrar.

Un peligro apunta: la invasión de lo feroz. El peligro está en la brutalidad de algunos personajes, en las locuciones groseras de muchos diálogos.

Pero todo esto refuerza la impresión de reflejo de lo actual. Todo esto transmite al lector o al espectador una parcela—la más vivida—de sí mismo y le es-

tremece sobre el sillón acolchado o le hace saltar sobre la dura butaca de los teatros viejos y sin posibilidades de reparación. No hay—superflua indicación—concesiones sentimentaloides o folletinescas. No. Es que se alumbra la más elemental virtud del teatro calando hondo y con derramada sangre en el alma.

Los dramaturgos que más fama han obtenido por el camino de este estilo tienen nombres conocidos en todas las latitudes. Me refiero a Jean-Paul Sartre, a Albert Camus, a Jean Anouhil y a Henri de Montherlant. Han creado apasionantes criaturas en sus dramas. Pero no interesa ahora la producción global, conjunta, sino puntualizar en una sola alma los ecos de la congoja del hombre.

Yo veo en el teatro francés como un cuadrado cuyos lados llevasen estos nombres: el Hugo de «Las manos sucias», Antígona, Calígula y don Alvaro Dabo de «El Maestro de Santiago». Los cuatro van a la conquista del hombre, los cuatro se pierden y se condenan mientras buscan la salvación. Intentan caminos distintos para escapar a la asfixia de la circunstancia y de la inteligencia, van de la razón al absurdo y del absurdo a la nada. Encerrados en el laberinto de la vida no encuentran una flecha indicadora que enseñándoles el sentido del mundo les libre de la desesperación. Hugo, Antígona, Calígula y don Alvaro están desquiciados, carecen de un centro y de una meta. Lo más grave de esta falta es que tienen conciencia de ella. Perfeccionarse, en el sentido de concluirse de hacerse totalmente, de plenarse, es su tarea. Superar los defectos, lo que falta.

Detrás, está la ideología del absurdo, tan extendida en la Francia de hoy. Si pensamos que fué a raíz de la primera guerra mundial cuando florecieron las filosofías irracionalistas, se nos esclarecerá el auge del existencialismo y el recrudescimiento del sentimiento de la absurdidad del mundo y de la vida. En ellas beben, de ellas se nutren desde Sartre—uno de los teorizantes—hasta el más humilde escritor. Y el hombre de la calle. Que aunque no tiene una clara noción, siente cómo, no hay un fin ni una moral.

Y entonces ese hombre de la calle, al que se le han roto los resortes de la religiosidad—al menos los del catolicismo ortodoxo—, que se siente desamparado, abandonado de Dios—al que niega con los argumentos que políticos y conferenciantes le suministran en cualquier esquina—y de los hombres—que han dimitido la caridad—se niega a desaparecer, se aferra a quiméricas amarras, hurga en las posibilidades. Hugo busca salvarse en la pasión política, Antígona en la pureza, Calígula en la nueva moral, don Alvaro en el aniquilamiento religioso.

Cuatro caracteres, cuatro «héroes». «Héroes» en el sentido auténtico de esta palabra. Cada uno de estos agonistas encarna y materializa un ensayo, una pretensión de reformar el mundo, de hacerlo habitable en lo psíquico o en lo so-

cial. En el ensayo ponen toda su carne y toda su sangre. Como en todas las cosas que se hacen hoy en Francia, lo hacen con intensidad, desesperadamente ¿Cómo? Veámoslo.

Antígona es una «muchachita flaca y negruzca». Quiere ser pura, librarse del sexo y de los hombres. La angustia el mundo como es, como lo ven sus ojos: con maldades, con perversiones, con hombres y con mujeres, imperfecto. Para curarlo ahí está la Redención, ahí está la intervención de una voluntad superior, ahí está la Religión para dar un sentido y una eficacia al mundo entero, incluso a las maldades y a las imperfecciones. Pero eso no le sirve a Antígona; ella desciende de Descartes y de Jansenio. Ella no quiere lo que supere a la razón. El sacrificio de Cristo la espanta, la colma del vértigo de lo inhumano. Se cierra en un aislamiento escudado de orgullos, en la esterilidad de una pureza hermética. Es la sola «pura», los demás están carcomidos por la «impureza». Planteado así el conflicto con el mundo se han tapiado las rendijas. Morir, morir dentro de uno mismo o morir para la vida. Morir aplastado, laminado por un heroísmo inútil es el único final posible. Y Antígona muere. Pero su muerte no es el símbolo de la pureza intransigente. Cuando Antígona muere nos damos cuenta de que ha fracasado una posición rigurosamente racional al enfrentarse con problemas que la exceden, con problemas super-rationales.

Calígula aun va más allá. No hay en él una rebelión contra la sociedad o el poder constituido. Calígula es el poder mismo. En sus manos, con el cetro, está la posibilidad de modificar, de revolucionar el orden del mundo. Él es la encarnación de un sistema nuevo, él puede instaurar una estructura social equitativa o lógica. No olvidemos que un emperador romano era casi omnipotente. Calígula pasea sus ojos alrededor de sí mismo y ve el fracaso de las estructuras lógicas, la ruptura de la lógica. Cabría contentarse con la contestación de Antígona, con decir «no». Pero esta posición estéril no basta a un emperador. Un emperador debe construir. Es el responsable del imperio y está obligado, por su mismo poderío, a ensayar una nueva solución.

El ensayo ha de partir de un supuesto: del fallo de la lógica. Pero si la lógica se abandona, adviene el absurdo. Insensatez, absurdo, locura. Y Calígula grita «viva la locura», como slogan propagandístico. Partiendo de la locura, de esta insegura plataforma de despegue hacia el vacío, Calígula inicia su labor. En ella pone rigor y meticulosidad. Se cree portador de la verdadera salvación. Para conseguir salvarse ha de salvar a los demás, a sus súbditos. Y los edictos revolucionarios abarcan al orbe entero: los peces volarán, los ríos discurrirán hacia la cumbre de las montañas. ¿Y el hombre? El hombre se somete al miedo (¡qué fe-

cundo un estudio sobre el miedo en la ética del hombre moderno!), a colaborar en el más trágico y grandioso experimento que haya podido soñarse. Escribo trágico porque Calígula sabe de antemano que 'su intento está condenado a la ruina, a la destrucción, al perecimiento. Su voluntad está ya enloquecida y se lanza, sin inquietud, hacia lo absoluto del imposible. Y, minuto a minuto, acumula odios y reacciones. Tanta pasión, tanto esfuerzo se vuelven contra él. Como un río de lava, lo aniquilan con el ardor de su intencionalidad. Fracasa, pero nadie le regateará grandeza. Y Calígula agonizante nos quema el oído con la última frase, no para la galería, sí para la intimidad: «¡Todavía estoy vivo!»

De aquí, de esta altura fatigante por elevada, pasemos a la altiplanicie yerma de la política. Hugo es, como Antígona, un héroe. Pero un héroe con más carne y más hueso. Cree en la política. Afiliado al comunismo, es un intelectual que presta su fé a una empresa de montar la sociedad sobre unas bases que salven al hombre y al mismo cuerpo social. Se entrega con avidez a la tarea de lograr el triunfo del comunismo. Se le somete a una prueba: ha de matar al hombre que más admira. Vacilaciones. Al fin, lo mata. Un crimen al servicio de una idea redentora. La tragedia comienza en el instante posterior a la muerte: Hugo se da cuenta de que mató por motivos personales, por celos. Sus manos se han manchado, se ensangrentaron. La asepsia del crimen político le está negada. Tiene las «manos sucias» porque las puso encima de la vida de otro hombre a causa de una mujer. Agrava la angustia la inutilidad de la acción de Hugo: el Partido decide adoptar la línea política preconizada por el dirigente asesinado. Y Hugo prefiere morir a soportar el doble fracaso; el del individuo ante su conciencia, que le acusa de impuro en la maldad; y ante el mundo: su acción no ha servido de nada y el error, que él quería eliminar, ha triunfado.

Hugo, Calígula y Antígona prescinden de Dios. En ninguno de los tres dramas se ha tocado la esencial relación del hombre con su Creador. La obra religiosa de este cuadro escénico es «EL Maestro de Sanriago». Montherlant cierra con el vínculo mismo de la fe religiosa esta cuádruple indagatoria. Antígona encarna una actitud integral negativa, Calígula una pasión de moral, Hugo la creencia de una idea política. Y don Alvaro Dabo es el hombre fiel y fanático, el creyente, el espectador que mira al mundo en relación—en única relación posible—al absoluto divino. Colocado, como los otros personajes, en conflicto con el mundo, esperamos—en la lectura, en la representación—que el milagro se realice, que la fé frotada con el pedernal haga surgir la chispa deslumbradora de la verdad.

Pero no hay que apresurarse. «El Maestro de Santiago», como Antígona, des-

ciende de Descartes y de Jansenio. Dos elementos constituyen el nódulo de su religiosidad: desprecio del mundo hasta rebasar toda ortodoxia e incidir en un ávido egocentrismo y amor a la pureza, a la pureza simplista e infecunda de Antígona, transformada en áspero nihilismo.

Ambos errores toman cuerpo en el Maestre procediendo de un intenso amor a Dios, confesémoslo. Pero es un amor desnaturalizado, un amor que nace del corazón y al corazón vuelve sin participar en la empresa de salvar al mundo. Don Alvaro dice: «Yo no tolero sino la perfección».

El Maestre de la Orden de Santiago vive en Avila con su hija Mariana; es el siglo XVI. Mariana está enamorada y quiere casarse y a don Alvaro le solicitan para la empresa de evangelizar América: son dos amenazas a su soledad. Condena «el cochino sentimiento carnal» de Mariana y la colonización. Para librarse de las impurezas de este mundo solo encuentra una solución: encerrarse y encerrar a su hija en un convento. Así no hay responsabilidad, así no hay más que egoísmo. «¡Perezca España y perezca el imperio!» Aún más si yo logro mi salvación «todo se salva y todo se cumple».

Admiremos la obra. Mejor que en «Antígona», mejor que en «Las manos sucias» mejor que en «Calígula» el estilo depurado, la austeridad violenta tienen aquí su consagración para la escena. Ni un detalle inútil, ni una greca decorativa. Precisión, expresividad. Y para añadir actualidad esa herejía de la desnaturalización del amor divino.

Cuatro personajes, cuatro vías para la salvación del hombre. Del hombre inmerso en el mundo porque el hombre individual no se puede salvar solo.

No sé si estos personajes del teatro francés representan modos o tipos del europeo de 1950. De todas formas, conjugan las maneras más difundidas de la actividad desasosegada por los fracasos y las esperanzas. De esas esperanzas que pueden serlo por sí mismas o por esperar la resignación en la desesperanza. Son comprobaciones del hombre—«todavía estoy vivo»—engreído, endiosado, vuelto hacia sí mismo. Y son cuatro fracasos, las cuatro equivocaciones que cada día vemos repetirse a nuestro alrededor.

Hermanos nuestros, sus ambiciones son las del mundo actual, sus errores también. Son cuatro caracteres en busca de una perfección. He creído oportuno presentarlos ahora que tanto se habla de la decadencia de Europa, de la decadencia de Francia para lección de todas las lenguas. Porque Europa—y Francia—siguen cumpliendo la misión de despertar todas las inquietudes, de apuntalar todos los edificios, de abrir todos los caminos. Que en esta misión nos dividamos en opuestas soluciones es la prueba de la fecundidad de Europa y de la pervivencia

de su espíritu. Que el de Dios descienda sobre ella para darle la paz que los Sartre, los Camus, los Anouilh y los Mortherlant no alcanzan a golpes de inteligencia y caídas de telón.

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO

IRREGULARIDADES METRICAS EN LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE

I

Las «Coplas» que Jorge Manrique dedicó a la muerte de su padre, don Rodrigo Manrique, Maestro de Santiago, constituyen una pieza maestra de la lírica española y una obligada aportación a toda Antología literaria. Y son, por esta razón, sobradamente conocidas por todos los hombres cultos. No es, pues, lugar este para encomiar su importancia decisiva, ni para estudiar los precedentes ni consecuencias que esta obra del defensor de Calatrava ha tenido en la literatura patria. Cúmplenos tan solo examinar, aunque sea concisa y brevemente, en un ensayo inicial que requerirá una labor de más contraste, documentación y ahinco, algunas particularidades métricas dignas de ser tenidas en cuenta.

II

Las mencionadas Coplas están dispuestas en estrofas denominadas sextillas dobles de pie quebrado, integradas, a su vez, por versos octosílabos alternados, en cada par, con tetrasílabos, que originan lo que se ha denominado pie quebrado.

La rima es alterna en los cuatro primeros octosílabos, y lo mismo en los cuatro últimos, y los tetrasílabos riman, a su vez como pareados, pero encuadrándose, como se ha dicho, con los octosílabos. La forma esquemática de la composición podría diseñarse así:

8A-8B-4c-8A-8B-4c-8D-8E-4f-8D-8E-4f.

La forma métrica de composición a base de octosílabos y tetrasílabos parece, según algunos autores, que se inicia en el Arcipreste de Hita en su «Libro de Buen Amor», en los capítulos dedicados a «Los Gozos de Nuestra Señora». Pero, acaso pudieran aducirse ejemplos anteriores, aunque no precisamente en la literatura castellana, sino en la provenzal. Así Guilhem de Peitieu (1071-1127), escribió este verso:

Pus vezem de novelh florir
 pratz e vergiers reverdezir,
 rius e fontanas esclarzir,
 auras e vens
 ben deu quascus lo joy jauzir
 don es jauzens

y cuyo esquema métrico, según Martín de Riquer, es el de: a8-a8-a8-b4-a8-b4, o sea, octosílabos alternados con tetrasílabos, a pesar de que por ser agudos todos los versos, pudieran considerarse como endecasílabos y pentasílabos.

Y Giraud de Bornelh (.....1165-.....1199) compuso unas coplas unísonas y una tornada, cuyo esquema métrico es: a8-b8-b8-a8-a4-c8-c8-d8-d8-e4-e8-f8-f8, y que comienza en la siguiente forma:

Can lo glatz el fregcs e la neus
 se 'n vai e torna la chalors
 s' reverdezeis lo pascors
 et auch las voltas dels auzeus,
 m, es altan beus
 lo dolz tems a l' issen de martz
 que plus sui salhens que leupartz
 e vils non es chabrols ni cers.
 Si la bela cui sui profers
 me vel onrar
 d' aitan que .m denhe sofertar
 qu' eu sia sos fis entendens,
 sobre tots sui rics e manens.

Pero dejando a un lado la ascendencia de tal forma métrica, interéstanos, de momento, poner de relieve una circunstancia que fácilmente salta a la vista y no ha pasado, ciertamente, inadvertida a los estudiosos del célebre poeta de las Coplas elegiacas al Maestre de Santiago.

En efecto: no se precisa una gran perspicacia, para comprobar que en la métrica de las Coplas existe una irregularidad que consiste en hacer pentasílabos

los versos de pie quebrado y que rompen, por tanto, el ritmo musical de la composición. Esta irregularidad puede comprobarse en las siguientes estrofas de las aludidas Coplas: 3, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 16, 18, 20, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, es decir, en la mayor parte de las estrofas de que la elegía está compuesta. Sirvan de ejemplos, de estas irregularidades métricas un poco inexplicables por el momento, las siguientes:

3.—Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir.

7.—Como podemos fazer
el ánima gloriosa,
angelical.

10.—¡Por cuantas vías y modos
se sume en grand alteza
en esta vida!

16.—¿Qué se fizo el rey Don Juan?
Los infantes de Aragón,
¿Qué se fizieron?
¿Qué fué de tanto galán?
¿Qué fué de tanta invención
como truxieron?

20.—Cuanto más ardía el fuego
echaste agua!

25.—El maestre don Rodrigo
Manrique, tan famoso
y tan valiente.

Hemos dicho que son inexplicables estas irregularidades, ya que más que licencias, que suelen constituir lo excepcional, y por consiguiente lo esporádico, en el caso que comentamos, y dada su abundancia, tienen que ser reconocidas como irregularidades tales, pero difícilmente perdonables en un poeta de la envergadura de Jorge Manrique y en su bien ganada y cimentada fama de vate y maestro del verso, teniendo en cuenta, además, que fué él precisamente quien dió forma definitiva y consagró perennemente esta forma estrófica de las Coplas.

Examinando el resto de su obra, topamos, nuevamente con la persistencia constante de la misma irregularidad y conversión de los tetrasílabos en pentasílabos. Y así, en «Castillo de Amor», podemos señalar las estrofas 20, 25, 35, 49, 73, 80, 95, 97, 109, 118, con idéntica anomalía. Véase un ejemplo:

80.—Antes matar y herir
 y desamar
 un tal servidor a quien
 siempre debiera guarir
 y defender.

Y aun otro ejemplo más:

95.—A do hay tanto cuidado
 y tantos daños.

Exactamente igual sucede en varias composiciones más. En «A la Fortuna», «En una llaga mortal», «Acordaos, por Dios, señora», y «Ved qué congoja la mía». En todas ellas abunda con mayor o menor profusión, la irregularidad métrica a que venimos haciendo referencia.

Pero esta extraña circunstancia no es exclusiva de Jorge Manrique, sino que abarca una amplia pléyade de poetas, entre los que encontramos a Fr. Íñigo de Mendoza, Villasandino, Juan Alvarez Gato, Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Lope de Stúñiga, Gómez Manrique y que se prolonga después entre los cultivadores de la forma estrófica de las Coplas, casi hasta nuestros días, pues no es extemporánea en Zorrilla, y antes de él en Gil Carrasco, si bien no se acusa ni en el Padre Arolas, ni en Espronceda, Vera e Isla, Campoamor, Gabriel y Galán, Valera y los hermanos Quintero.

Es interesante el caso de Zorrilla. Veamos algunos ejemplos flagrantes de irregularidad métrica, convirtiendo en pentasílabo el pie quebrado: Escribe el célebre romántico vallisoletano en la «Oriental»:

Y abajo en la yerba verde
 al fin la pierde.

.....
 Así la mora decía
 y respondía.

.....
 Di, ¿qué falta a tu belleza
 a tu riqueza...

.....
 Y en «El amanecer», de «El silencio y la oscuridad»:

Tanto soñar sin dormir
 Y tanto afán

.....

Cerrándose sin sentir
 Los ojos van.

.....
 El quicio de alguna reja
 iluminando...

Podrían multiplicarse los ejemplos, pero estimamos que no sean necesarios para testificar que aun Zorrilla sigue las huellas de Jorge Manrique y de cuantos poetas del XV y XVI utilizaron las Coplas como molde de su lirismo, incurriendo en esta anomalía métrica un tanto extraña.

Concretándonos, sin embargo a Jorge Manrique y a sus cercanos, tenemos que pensar que la irregularidad apuntada no puede constituir una mera licencia poética y por consiguiente algo excepcional y adventicio, ya que si estudiamos el porcentaje, como hemos apuntado, hallamos que es excesivo para concebirla como tal esporadismo. Y surgió entonces la duda de que constituyese ello una regla métrica, aunque para regla tenía también un gran número de excepciones que la invalidaban como tal.

Pero se impuso una consulta a los tratados teóricos de la época. Y ni Argote de Molina en su «Discurso sobre la poesía castellana», ni don Enrique de Villena en su «Arte de trovar», ni Sánchez de Lima en su «Arte poética en romance castellano» nos aclararon ninguna duda. Solamente Antonio de Nébrija en su ya celeberrima «Gramática Castellana» pudo poner un poco de luz en el problema.

En el Capítulo Quinto de dicha Gramática dice el preceptista: «Ponen muchas veces los poetas una sílaba demasiada: la cual llaman medio pie o cesura: más nuestros poetas nunca usan della sino en los comienços de los versos donde ponen fuera de cuento aquel medio pie: como más largamente diremos abaxo».

Ya tenemos, en parte, explicada la sílaba sobrante en los tetrasílabos de Jorge Manrique y de sus coetáneos y seguidores. Pero veamos los que «más abaxo» dice el tratadista. En el capítulo viij, dice textualmente: «Esso mesmo vemos aquí de presuponer loque dýximos en el quinto capítulo deste libro: que en comienzo del verso podemos entrar con medio pie perdido: el cual no entra en el cuento e medida con los otros».

Pero más adelante del mismo capítulo añade: «Assi que el verso que los latinos llaman monometro e nuestros poetas pie quebrado, regularmente tiene quatro sílabas: e llamanle assí por que tiene dos pies, espondeos, e una medida o assiento. Como el Marques en los Proverbios:

Hijo mio mucho amado
 Para mientes.

No contrastes a las gentes

Mal su grado

Ama, e seras amado

Y podrás

Hazer lo que no harás

Desamado».

Pero, y aquí viene el punto neurálgico de nuestra investigación y la posible solución de nuestra incógnita, Nébrija, añade poco después:

«Puede entrar este verso con medio pie perdido por el segundo presupuesto, e assi puede tener cinco sílabas. Como don Jorge Manrique:

Un Constantino en la fe

Que mantenía.

«Que mantenía» tiene cinco sílabas: las suales valen por cuatro, porque la primera no entra en cuenta con las otras. Y por esta misma razón puede tener este pie cuatro sílabas aunque la última sea aguda, e valga por dos. Como el Marqués en la misma obra:

Solo por aumentación

De umanidad.

«De umanidad» tiene cuatro sílabas o valor de ellas; porque entra con una perdida, e echa fuera la e por el tercero presupuesto e la última vale por dos, según el cuarto».

Según lo expuesto por el conocido erudito del Renacimiento español, en los versos, principalmente en los tetrasílabos o monometros, puede incluirse una sílaba demás, o sea medio pie, originando la figura que se llama Anacrusis—y no Anacronsis, como dice Sainz de Robles en su reciente Diccionario de la Literatura Española—. Por la Anacrusis de origen griego, antes del arsis, o sílaba acentuada, pueden existir una o varias sílabas que sirven como preludeo al tiempo fuerte de la frase.

Esta Anacrusis en la poesía española principalmente, de los siglos XIII, XIV, XV y parte del XVI nos indican de una manera evidente que en estas décadas el sistema de versificación era principalmente acentual, y no silábico como vino a ser después, y como señala con acierto Henriquez Ureña en su libro sobre la Versificación Española, y a quien no podemos seguir en este ligero ensayo.

Queda, sin embargo sin aclaración, por lo menos evidente, una doble circunstancia en esta irregularidad métrica a que hemos hecho referencia en Jorge Manrique y en otros poetas cultivadores del género de las Coplas tanto anteriores como posteriores al caballero santiaguista. Esta doble circunstancia es la de que

la anacrusis solo se produce, casi con exactitud absoluta, cuando el octosílabo precedente al tetrasílabo es agudo o termina en vocal, es decir, provocando una posible sinalefa entre el octosílabo y el tetrasílabo siguiente.

Es decir, aclarando la cuestión con ejemplos, Jorge Manrique escribe en las Coplas:

35.—Mas con todo es muy mejor
que la otra temporal
perecedera.

.....
34.—Muestre su esfuerzo famoso
en este trago.

Fray Iñigo de Mendoza:

Mas al mayor y al menor
de su temor.

.....
en tal son fortalecida
y establecida.

Alvarez de Villasandino:

de la tu tribulación
perdición

Alvarez Gato:

que pues le tenéis aquí
con vos acá.

Juan de Mena:

que no eres la que vy
assy graciosa.

.....
con mesurada paciencia
y descripción.

El Marqués de Santillana:

pues piensa cual vale más
si bien sintieres

.....
pero yo deseo a tí
en buena fe.

Lope de Stuñaiga:

te fase palacio ser
de castidad.

Oh Señor, cual enemigo
haber pudiera.

Gómez Manrique:

mas yo no gocé de tí
e desta silla

.....
cuanto más para seguir
lo voluntario.

Mucho más tarde, Enrique Gil Carrasco:

¿Qué traga pura y radiante
el ataud?

Y mucho más tarde aun, Zorrilla:

Así la mora decía
y respondía

.....
Cerrándose sin sentir
los ojos van.

En todos estos ejemplos y muchísimos más que pudieran multiplicarse, hallamos que la anacrusis se ha producido cuando existe la posibilidad de una sinalefa o cuando es agudo el octosílabo precedente. Pero en el primer caso, dado que la sinalefa no es normal entre el final de un verso y comienzo del siguiente, hay que suponer únicamente que el poeta que componía Coplas, concibiese éstas, no precisamente como combinación de octosílabos y pies quebrados o tetrasílabos, sino como versos dodecasílabos, con una rima interna. En tal caso, podríamos escribir los ejemplos citados, en la forma siguiente, sin que hubiese así error ninguno en la medida y sin la precisión de echar mano de la anacrusis, ya que, repetimos, ésta debería tener posibilidad de existir en casos en que no es posible la sinalefa ni el octosílabo es agudo, lo cual no ha podido ser señalado en ningún momento.

Esta sería pues la medida de los versos citados:

De Jorge Manrique:

Que la otra temporal, precedera...

Muestre su esfuerzo famoso en este trago.

De Fray Iñigo de Mendoza:

Mas al mayor y al menor de su temor...

En tan son fortalecida y establecida.

De Villasandino:

De la tu tribulación perdición.

De Alvarez Gato:

Que pues lo tenéis aquí con vos acá.

De Juan Mena:

Que no eres lo que vy, assi graciosa...

Con mesurada prudencia y descripción.

De Lope de Stuñaiga:

Te fase palacio ser de castidad...

Oh Sennor, cual enemigo haber pudiera.

De Gómez Manrique:

Mas yo no goce de ti e desta silla...

Cuanto más para seguir lo voluntario.

De Enrique Gil Carrasco:

¿Qué traga pura y radiante el ataud?

Y de Zorrilla:

Así la mora decía y respondía...

Cerrándose sin sentir los ojos van.

Sería pues un dodecasílabo, y no un octasílabo seguido de un tetrasílabo. La sinalefa se producía dentro del verso, como era normal y el que era octasílabo agudo (heptasílabo, por consiguiente) se unía con toda naturalidad al pentasílabo que le seguía para completar el dodecasílabo.

Esta idea, que pudiera parecer un poco extraña, sobre todo si se tiene en cuenta el cambio de ritmo que provoca la distribución de los acentos en este verso, comparándolo con el dodecasílabo corriente, dejará de parecer tan insólita si leemos al mismo Nebrija, y en el mencionado capítulo de la Gramática Castellana ya mencionada.

Dice primeramente que «el dimetro yambico que los latinos llaman quaternario y nuestros poetas pie de arte menor e algunos de arte real, regularmente tiene ocho sílabas e cuatro espondeos. Llamáronle dimetro porque tiene dos asientos, cuaternario porque tiene cuatro piés. Tales son aquellos versos a los que arrimávamos los que nuestros poetas llaman piés quebrados, en aquella copla: Hijo mío mucho amado...»

Pero renglones más abajo, escribe el mismo autor:

«Hacemos algunas veces versos compuestos de dimetros e monometros, como en aquella pregunta:

Pues tantos son los que siguen la passion
 Y sentimiento penado por amores
 A todos los namorados trobadores
 Presentando les demando tal quistion
 Que cada uno provando su entincion,
 Me diga que cual primero destes fue:
 Si amor, o si esperanza o si fe,
 Fundando su respuesta por razón».

Aquí tenemos, aducido por Nebrija, un ejemplo de dodecasílabos estructurados a base de un octosílabo y un tetrasílabo perfectos, con la misma acentuación que tendrían si los encontrásemos formando agrupaciones alternas de dimetros y monometros según la denominación nebrijense. Véase, sino:

Pues tantos son los que siguen
 la passion
 Y sentimiento penado
 por amores
 a todos los namorados
 trobadores
 presentando, les demando
 tal quistion...

Y su ritmo sería idéntico al de cualquiera de los ejemplos de irregularidad señalados en párrafos anteriores:

que la otra temporal
 precedera...

.....
 Muestre su esfuerzo famoso
 en este trago

.....
 mas al mayor y al menor
 de su temor

.....
 que pues le tenéis aquí
 con vos acá

que no eres la que vy
assi graciosa...

.....

Pero este ritmo y esta acentuación peculiar de tal clase de dodecasílabo podríamos verla más claramente si la sinalefa la hacemos en el octosílabo, cuando la anacrusis se haya producido en esta circunstancia, o haciendo grave el heptasílabo agudo, con la adición del primer pie o sílaba del tetrasílabo. En esta forma:

que la otra temporal pe-
recedera.

.....

muestre su esfuerzo famoso en
este trago

.....

mas al mayor y al menor de
su temor

.....

que pues le tenéis aquí con
vos acá

.....

que no eres la que vy a-
ssi graciosa

.....

Por lo cual, y aparte otras consideraciones más extensas que pudieran hacerse y que se salen del reducido marco de este ensayo, concluimos diciendo que las supuestas irregularidades métricas de las Coplas de Jorge Manrique y de sus coetáneos y algunos continuadores son debidas a dos causas principales:

1.—A la concepción acentual de la versificación en lugar de la idea métrica; y

2.—A que el octosílabo seguido del tetrasílabo está concebida mejor como un dodecasílabo de ritmo y actuación especial, que era ya admitido por los tratadistas de la época, entre ellos Nebrija en su Gramática Castellana.

Siendo la época de Manrique y en general el siglo XIV y el XV etapa de transición entre la métrica acentual y la isosilábica, esta irregularidad pudiera ser uno de los conflictos que la interferencia de las dos corrientes provocaba y que se resolvía de una manera un poco difusa como se ha visto en los ejemplos reseñados.

III

He aquí algunos de los títulos de las composiciones en que se utilizan combinaciones de versos octosílabos, que se han examinado para este estudio:

GIRAUT DE BORNELH (1161-1199).—Canción 3 del libro de Martín de Riquer.

GUILHEM DE PEITEU (1071-1127).—Canción 5 del mismo libro.

HITA, Arcipreste (Siglo XIV).—Gozos de Santa Marfa.

VILLASANDINO (1340-1424?).—Poesías, IV.

SANTILLANA (Marqués), (1398-1458).—Diálogo de Bías contra Fortuna.

IBID.—Los Gozos de Nuestra Señora.

IBID.—Canción del Marqués a ruego de su primo don Fernando de Guevara.

IBID.—Proverbios.

IBID.—Otra canción.

IBID.—Dezir de Enyego Lopez de Mendoza.

MENA (Juan de), (1411-1456).—Otras coplas suyas.

MENDOZA (Fray Iñigo), (siglo XV).—Dechado del Regimiento de Principes, fecho a la señora reyna de Castilla y Aragón.

ALVAREZ GATO (Juan), (1440-1509?).—Al Duque, viniendo de camino donde vino una señora quel deseaua seruir y loaua mucho.

LOPE DE STUÑIGA (siglo XV).—Cancionero, XIV.

GOMEZ MANRIQUE (1412-1490?).—Esparsa.

IBID.—Canciones.

IBID.—Coplas para el señor Diego Arias de Avila.

IBID.—Razonamiento de un rocín.

IBID.—En nombre de una mula.

IBID.—Pidiendo a don Juan de Maçuelo consuelo.

IBID.—Aguilando al señor Conde de Paredes.

IBID.—Strenas a la señora Condesa de Castañeda, su tía.

IBID.—Querellas a la Fortuna.

IBID.—De quando se trataua la paz entre los señores reyes de Castilla e de Aragón e se desabinieron.

IBID.—Apartamiento.

IBID.—Respuesta de Juan de Maçuela.

MANRIQUE (Jorge), (1440-1478).—Coplas a la muerte de su padre.

IBID.—Castillo de amor.

IBID.—A la Fortuna.

IBID.—En una llaga mortal.

IBID.—Acordaos, por Dios, señora.

IBID.—Ved que congoja la mía.

CIL CARRASCO (Enrique), (1815-1846).—Una gota de rocío.

VERA E ISLA (siglo XIX).—La fuente.

VALERA (Juan), (1827-1905).—Elegía de Abu-Beka.

AROLAS (P. Juan), (1805-1849).—La Odalisca.

IBID.—Florinda.

ESPRONCEDA (José), (1808-1842).—Serenata.

IBID.—A una estrella.

ZORRILLA (José), (1817-1893).—Oriental.

IBID.—La margen del arroyo.

IBID.—El silencio y la oscuridad.

IBID.—A una niña.

CAMPOAMOR (Ramón), (1817-1901).—El baile.

IBID.—Quien vive, olvida.

IBID.—La virtud del egoísmo.

IBID.—Lo que hace el tiempo.

IBID.—El Gaitero de Gijón.

IBID.—El cisne y la sombra.

IBID.—El alma en pena.

GABRIEL Y GALAN (José María), (1870-1905).—Trisca, vaquerillo.

QUINTERO (hermanos), (siglo XX).—Amores y amoríos.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

HENRIQUEZ UREÑA (P.).—La versificación irregular en la poesía castellana. Madrid, 1933.

TOME (Eustaquio).—Jorge Manrique. Montevideo, 1946.

ENTRAMBASAGUAS (Joaquín).—«Los Manriques». Colección clásica «Ebro».

CORTINA (Augusto).—Jorge Manrique (Obras completas), Colección Austral.

GARGIA DE DIEGO (V.).—Marqués de Santillana: «Canciones y decires».—La lectura, 1913.

VILLASANDINO.—Poesías. (Prólogo y notas de Francisco Carreras). Flor y Gozo, 1940.

GONZALEZ SIMON (L.).—Poesía medieval. Biblioteca Literaria del Estudiante, 1947.

SALINAS (PEDRO).—Jorge Manrique o la tradición y la originalidad.

NEBRIJA (Antonio de).—Gramática Castellana. Reproducción del incunable. Madrid, 1946.

FOULCHE-DELBOSC.—Cancionero castellano del siglo XV.

ARGOTE DE MOLINA (Gonzalo).—Discurso sobre la poesía castellana.—Edición y notas de Eleuterio F. Tiscornia). Madrid, 1926.

VILLENA (Enrique).—Arte de trovar (Edic. prolog. y notas de F. J. Sánchez Cantón). Madrid, 1923.

SANCHEZ DE LIMA.—El arte poética en Romance Castellano (Edic. de Rafael Balbín Lucas). Madrid, 1944.

HITA (Arcipreste).—Libro de Buen Amor. (Pról. y notas de Félix F. Corso). Madrid, Buenos Aires. 1939.

JOSE MARIA FERNANDEZ

REVISTA DE REVISTAS

Revista bibliográfica y documental.—Tomo II, fascículo 4.º. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica.

En el número 4 de su tomo II (octubre-diciembre de 1948), ofrece esta revista el siguiente sumario:

Estudios: «La leyenda de Rosamunda», por Joaquín de Entrambasaguas. «La encuadernación napolitana en la segunda mitad del siglo XV», por José Alcina Franch. «De nuevo sobre las fuentes de Ibn Tufayl. (A propósito de dos obras de Avicena)», por Miguel Cruz Hernández.

Varia: «Felicitaciones de Navidad-Año Nuevo, (1948 y 1949)», por Joaquín de Entrambasaguas. «Una curiosa supervivencia de la Insula Barataria en el siglo XVIII», por Eugenio Sarrablo Aguares. «La maestría gráfica de Joaquín Figuerola (1878-1946). Sus encuadernaciones y ex-libris», por Francisco Esteve Botey. «Las bibliotecas de Florencia», por Giuseppe Carlo Rossi.

Crítica bibliográfica.—**Crónica:** «XIV centenario de San Benito. Exposición histórica de la Orden Benedictina en la Biblioteca Nacional», por Matilde López Serrano. «La biblioteca del Science Museum de Londres», por H. Philip Spratt. (Extracto y traducción de Matilde López Serrano). «Exposición bibliográfica de la Navidad», por Francisco Esteve Botey.

Cierra este número 4 el índice del tomo II de la revista (año 1948).

José Simón Díaz prosigue su «Aportación documental para la erudición española», (en la presente serie—quinta—inicia la publicación de un abundante e interesante epistolario de D. Pascual Gayangos).

Completan el contenido del fascículo seis láminas, que continúan y enriquecen las ya habituales series de Autógrafos notables; Obras tipográficas artísticas o interesantes; Encuadernaciones importantes; Retratos de bibliógrafos, bibliófilos y artistas del libro famosos; Antología paleográfica; Reproducción de códices y manuscritos miniados.

J. M.^a M. C.

Cuadernos de Literatura.—Revista General de las Letras. Tomo IV, números 10, 11 y 12. Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1948.

Los números 10, 11 y 12 de *Cuadernos de Literatura*, correspondientes a julio-diciembre de 1948, van recogidos en un mismo tomo, que ofrece el siguiente contenido.

Estudios: Abre esta sección José María Alonso Gamó con su trabajo sobre *La poesía de Eugenio Montale*, poeta representativo de la escuela «ermética» italiana. Señala primeramente las características más importantes de dicha escuela poética contemporánea para estudiar luego el mundo poético de Montale con todo detalle.

Sigue *Ossian en España*, por Elena Catena, que trata de Macpherson y su Ossian, de los primeros traductores españoles del mismo, de la grandeza y decadencia del género ossiánico en España y de otros aspectos, todos ellos interesantes, ya que sobre el tema de Ossian en España no existe ningún trabajo importante.

Guillermo Kaul publica *El estilo de Gabriel Miró*, que es un análisis y una valoración práctica y concreta del arte del gran escritor alicantino siguiendo los procedimientos de la estilística actual. Analiza el sentido del paisaje (la percepción de lo sensible, la luz, los colores, los olores, el sonido y el silencio), la sintaxis (el valor estilístico del gerundio, el pleonasma verbal, trastueques, el anacoluto, el adjetivo adverbial, el imperfecto y otros usos verbales), el ritmo y la melodía y el lenguaje figurado.

E. Alarcos Llorach hace una *Interpretación de «Bouvard et Pécuchet» de Flaubert y su Quijotismo*, ahondando en el problema de la influencia del «Quijote» en la novela del autor francés. Procede antes a examinar el contenido de «Bouvard y Pécuchet» y las relaciones de Flaubert y Cervantes y concluye luego afirmando que la novela citada trasciende de sabor quijotesco y que el reflejo del Ingenioso Hidalgo y de su espíritu es constante porque Flaubert sabía, más que conocía, el «Quijote».

Marcial José Bayo, en *Dos participaciones de la España Romana en la cultura universal*, señala como las dos mejores contribuciones españolas a las letras latinas la de la época que va desde Claudio a Domiciano y la de la época de instauración y triunfo del Cristianismo tras vivir España, en los siglos II y III, sin aportar un nombre de verdadera importancia.

En *Las dos redacciones de «Agudeza de Arte y de Ingeniería»*, Alberto Navarro González va analizando las modificaciones de contenido en la obra y el desenvolvimiento del contenido lógico en más palabras, resumiendo, como conclusión las normas que Gracián seguía para corregir la prosa de su obra «Agudeza».

El costumbrismo en la literatura española actual es estudiado por E. Correa Calderón quien afirma que, cuando podía creerse que se había extinguido el costumbrismo al confundirse con otro mayor caudal, que es el realismo, surge de nuevo en el siglo XX, aunque con distintas características. Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Miró, Ayala y otros escritores son tratados en este aspecto.

Pablo Cabañas, en *La poesía de Ribera Chevrement*, se ocupa del libro «Verbo», obra recientemente publicada por el citado poeta hispanoamericano.

De diez años de poesía en España: 1938-1948 escribe Carmen Conde que señala algunas de las características de la poesía de hoy.

Enrique Sordo escribe sobre *Las novelas de Ernst Wiechert, o una psicología de postguerra* tratando de los personajes, de la ambientación y de la técnica en dichas novelas.

María Antonia Sanz Cuadrado afirma que *Castelar escribió versos*, aunque sus biógrafos no hayan tenido noticia de ello.

Enrique Segura, en *Para una biografía de Francisco Valdés*, ofrece unas notas sobre la vida y la obra de este escritor muerto en 1936.

«*La Ginestra*» y «*Las Retamas*» son dos estampas de Francisco Vuldés de las que se ocupa Segura Covarsí.

Completan el número de la revista las crónicas de movimiento literario, teatro, cinematografía y música así como las secciones de Crítica de libros, Revistas, Bibliografía y Noticiario.

Un nutrido e interesante número de «Cuadernos de Literatura».

B. A. M.

Arbor.—Revista General de Investigación y Cultura. Número extraordinario conmemorativo de 1898.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, diciembre de 1948.

La prestigiosa revista «Arbor» dedicó un número extraordinario a la fecha histórica y generación del 98. En el concurso convocado por la Dirección General de Propaganda para premiar los mejores números monográficos de revistas literarias y científicas, se concedió por unanimidad, el primer premio a «Arbor» por este número dedicado a la generación del 98. Una selección entre las dieciséis revistas literarias y artísticas presentadas premia a la fama de que goza, en España y fuera de ella, esta docta publicación.

Evidentemente los trabajos recogidos en este número de «Arbor» son de gran interés.

En la sección de Estudios ocupa las primeras páginas un artículo del capitán de navío Indalecio Nuñez, que le titula *Remember the «Maine»*, y en el que, partiendo de la destrucción del «Maine», se trata de reflejar la reacción directa e inmediata del pueblo español frente al Desastre.

En el segundo estudio, *El Parlamento ante el Desastre*, por José María Escudero, se expone la reacción del Parlamento, expresión de las clases gobernantes, ante los problemas de Cuba, la insurrección filipina y demás acontecimientos de la misma época.

Pedro Laín Entralgo estudia *La generación del 98 y el problema de España* en una especie de diseño de su conocido libro «La generación del 98», publicado en 1945.

La sección de *Notas* comprende las siguientes:

Los poetas de la generación del 98, por Gerardo Diego, que destaca entre todos, como auténticos hombres del 98, a Unamuno y Antonio Machado.

La pintura española y la generación del 98, por Enrique Lafuente Ferrari, que considera a la violenta reacción contra el XIX como la interpretación más positiva que puede darse a la renovación estética del 98 y señala como los tres valores pictóricos más internacionales de aquella generación a Anglada, Zuloaga y Sert, destacando a Zuloaga como representante del espíritu noventayochista.

La música en la generación del 98, por Federico Sopena, que se ocupa de la situación de la música en los años durante los cuales se define como tal esa generación, de la música en los escritores del 98 y de la posición de los músicos españoles ante dicha generación.

Algunas revistas literarias hacia 1898, por Germán Bleiberg, que hace una especie de resumen antológico de algunas de las revistas más significativas de aquella época.

Ganivet enjuicia el «Idearium», por Antonio Gallego Morell.

Sobre el talante religioso de Miguel de Unamuno, por José Luis L. Aranguren, que trata de demostrar el sentido luterano de la obra religiosa de Unamuno y de su sentimiento de la vida.

Bajo el título *La generación del 98 y el exterior*, se recogen dos notas de Gonzalo Torrente Ballester y Hans Juretschke: *La generación del 98 e Hispanoamérica y La generación del 98. Su proyección, crítica e influencia en el exterior*.

En la sección de *Bibliografía* se comentan también libros referentes a la generación del 98, en general, y a Unamuno, Azorín, Baroja y Antonio Machado, en particular.

Como ya dejamos señalado al principio de esta reseña, el número de «Arbor» del que damos noticia ha alcanzado un alto premio con todo merecimiento y que todos sus trabajos son verdaderamente valiosos e interesantes. Nuestra enhorabuena.

B. A. M.

Finisterre.—Tomo III, Fascículos 1, 2, 3 y 4.—
Madrid, septiembre-octubre-noviembre-diciembre
de 1948.

El fascículo 1.º de este tercer tomo de la revista «Finisterre», fascículo correspondiente al mes de septiembre de 1948, ofrece el siguiente contenido:

Eugenio D'Ors publica un trabajo, titulado *Eternidad y vicisitud*, en el que resume lo expuesto en unas conferencias pronunciadas en la Universidad de Granada con motivo del doble centenario del P. Suárez y de Tirso de Molina. Estudia en su trabajo la superación de la antinomia de eternidad y vicisitud desde Suárez hasta D. Juan, con la maestría y profundidad con que D'Ors acostumbra a tratar todos los temas.

Ciriaco Pérez Bustamante firma otro otro trabajo *Sobre la génesis de la «Antología de Poetas Hispanoamericanos» de Menéndez Pelayo*. Comienza señalando la intención que siempre tuvo el gran polígrafo montañés de escribir una historia general de la Literatura española, propósito que, como es sabido, no llegó a realizar, y pasa a analizar el concepto que Don Marcelino tenía de la literatura española para entrar luego a hacer la historia de la «Antología de poetas hispanoamericanos», amplia obra que sería un importantísimo capítulo de esa historia de la literatura proyectada.

■ Siguen en este número *Siempre*, poemas de Eugenio de Nora, y una narración de Stephen Vincent Benet titulada *El diablo y Daniel Webster*.

A continuación un artículo, *Caballos*, de Gerardo Diego y una nota de Emilio Orozco Díaz *Sobre la imitación del «Cantar de los Cantares» en la poesía de San Juan de la Cruz*, interesante contribución al estudio de la lírica sanjuanista.

■ En las «Nótulas» se tratan varios temas y se comentan varias noticias de actualidad literaria y artística.

* * *

■ El fascículo 2.º de este tomo III de «Finisterre», publicado en el mes de octubre, contiene los siguientes trabajos:

Cuatro poetas entre las flores, por José María de Cossío. Los poetas a que se refiere son Rioja, Polo de Medina, la Coronado y Escalante, cuya posición ante esta constante de la poesía es estudiada por Cossío, quien les considera las figuras más representativas del tratamiento de un tema tan vivo siempre y tan delicado como el de las flores.

La tentación de la novedad, por C. S. Lewis, breve artículo en forma epistolar en el que, como en otros muchos del mismo autor, se nos exponen las intenciones de los enemigos que nos acechan en la vida, lo cual nos permite, en buena parte preverlas.

■ Gaspar Gómez de la Serna escribe unas *Notas para un estudio del actor*, en las que analiza la aportación del actor a la comedia, las clases de interpretación y la adaptación, transfiguración y evasión que el actor-artista tiene que realizar, señalando como clave de su arte la absoluta ficción.

Carlos Bousoño publica seis poemas bajo el título de *Himnos y elegías* y Pedro de Lorenzo una narración titulada *No todo se perdió*.

■ Otros títulos son: *La extraña confesión de Don Quijote*, por Claudio de la Torre; *De Lima a Buenos Aires*, por Florentino Pérez Embid; y *Los «Ejercicios Espirituales» en el origen del hombre moderno*, por José Luis L. Aranguren.

Varias «Nótulas» completan el número.

* * *

■ El sumario del fascículo 3.º, mes de noviembre, es el siguiente:

Animal de fondo, poemas inéditos de Juan Ramón Jiménez.

■ *Vibuelas y guitarras*, por Gerardo Diego, que hace un recorrido histórico desde la vieja vihuela medieval hasta la nueva guitarra de nuestros días, aportando diversos textos poéticos alusivos a estos dos instrumentos musicales.

■ Sigue una narración, *Active Dust*, de José Antonio Muñoz Rojas.

A continuación un trabajo de L. S. Bondy titulado *Claudiel y el despertar católico*, en el que destaca en el poeta francés no sólo lo maravilloso de su poesía, sino sus incitaciones al lector para penetrar en un reino en el que sólo el católico se encuentra en su ambiente y el que sólo él es capaz de comprender realmente y de valorar totalmente.

Carmen Laforet firma un artículo en el que se recogen unas impresiones ante *Catálogos de libros*; Louis Massignon otro titulado *Nazaret y nosotros, Nazarenos, Nasara*, y José María Valverde un tercero sobre *Tres novelas de R. C. Hutchinson* en el que se refiere a «Testamento», «The answering glory» y a «Interin» en el que considera al novelista inglés como un signo positivo y benéfico en la peligrosa situación contemporánea de la novela.

Las «Nótulas» se ocupan de los premios Nobel, de Picaso, de Juan Estelrich, de Eliot y de Juan Ramón Jiménez.

* * *

El fascículo 4.º último del tomo III de la revista «Finisterre» que venimos reseñando, recoge en sus páginas las colaboraciones que a continuación se citan:

Gustave Thibon en *Reflexiones sobre el progreso*, después de hacer unas consideraciones en torno al progreso, afirma que la civilización moderna, enloquecida y dirigida monstruosamente contra sí misma, está situada en la alternativa de regresar a la barbarie o de regresar a Dios.

Luis Astrana Marín describe y reconstruye *El Argel que conoció Cervantes*.

Se publican también *Ocho odas de Horacio*, traducidas al castellano por Bonifacio Chamorro, y Camilo José Cela firma *Un cuento a la antigua usanza*.

Sigue una nota de Joaquín de Entrambasaguas titulada *Un «Don Quijote» vivo del siglo XVII*, en la que se refiere a Don Félix Nieto de Silva, Marqués de Tenebrón; otra de Carlos París sobre *Una filosofía actual del saber*, en la que se ocupa de «Les degrés du savoir», de Maritain, y su contribución a la Epistemología; y otra breve nota de Manuel de la Quintana sobre la *Dificultad y belleza del cuento*.

En las páginas finales las acostumbradas «Nótulas».

— B. A. M.

NUMEROS CERVANTINOS

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.—Año XXIII. Abril-Septiembre, 1947. Núms. 2 y 3. Un volúmen de 229 págs.

He aquí el sumario del interesante cuaderno-homenaje a Cervantes ofrecido por el BOLETIN DE LA BIBLIOTECA DE MENENDEZ PELAYO, Santander:

«Don Quijote y el río Ebro», por Concha Espina, «Cervantes y el sueño de la vida», por Arturo Farinelli. (Traducción de L. Rodolosi). «Divagaciones sobre motivos cervánticos», por Luis Redonet. «Aldonza-Dulce-Dulcinea», por Rafael Lapesa. «Génesis de un libro inmortal», por Vicente de Pereda. «Un notable biógrafo de Cervantes: Jerónimo Morán por Narciso Alonso Cortés. «Cervantes en Argel y sus libertadores trinitarios», por Felipe Cortinés Murube. (Con una ilustración). «Las Sergas de Esplandián como crítica de la caballería bretona», por Samuel Gili Gaya. «Don Francisco Rodríguez Marín. (Una visita en 1927 al maestro de los estudios cervantinos), por Fidelino Figueiredo. «Ociosidad y Sancho-quijotismo», por Francisco Maldonado de Guevara. «Los cautivos de Cervantes», por J. M. Alda Tesán. «El ingenioso hidalgo Don Miguel de Cervantes», por José Rogerio Sánchez. «Mi Cervantes. Recuerdos y confesiones», por Ramón D. Perés. «Los jesuitas según Cervantes», por el padre Miguel Cascón. «Sobre el realismo del *Persiles*», por Mariano Baquero Goyanes. «La belleza en las mujeres de Cervantes», por Isidoro Montiel.

IV centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes. Crónica de los actos celebrados en Santander.

J. M.^a M. C.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

SCHONE, MAURICE.—«**Que sais-je?**».—Le point des connaissances actuelles. Vie et mort des mots. par... París, 1947, Presses universitaires de France. 135 pgs.

Entre los libros interesantes que Presses universitaires de France ha incluido en la colección «Que sais-je?», este de Maurice Schöne es de los más interesantes y uno de los que rebasan el papel meramente divulgador de la colección. Porque el libro es más denso, está macizo y exige unos conocimientos lingüísticos especializados.

La introducción a la obra está encabezada por una cita de Victor Hugo: «Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant». Schöne considera la palabra como ser vivo, adscribiéndose, pues, a las teorías y a las líneas directrices, en cuanto a su pensamiento lingüístico, de Darmesteter y de Dauzat.

Partiendo del principio de que la palabra es un organismo o un ser vivo, es posible indicar en él funciones de asimilación (ad legere alleguer), de reproducción (acción de la palabra sobre el pensamiento: asociaciones de ideas, oposiciones semánticas, etc.), de reproducción (neologismos, polisemia), etc. Pero en cada una de estas fases de la vida de las palabras se entrecruzan fenómenos e influencias diversas: es necesario tener en cuenta que el lenguaje es una función tripartita.

- A) Sonido, o conjunto de sonidos.
- B) Expresa una idea, la misma para el que habla que para el que escucha y,
- C) Es un conjunto de signos, en cuanto se escribe.

Así pues, el estudio de una palabra se presenta bajo tres aspectos diferentes: fonética, semántica, gramática.

Aceptando estas premisas, Schöne da preferencia a la semántica; lo que le interesa es perseguir el desarrollo de las palabras en cuanto expresan una idea, la idea que establece un correlato internacional entre el hablante y el que escucha.

VIE ET MORT DES MOTS está dividido en tres partes que se corresponden a tres momentos del desarrollo de las palabras: «Le naissance des mots», «La vie des mots» y «La mort des mots». Los títulos de cada una de las partes son suficientemente explícitos para que nos formemos una idea de lo que se trata en los capítulos correspondientes.

La primera parte está subdividida en otras tres. Primero, Schöne estudia lo que llama «el vocabulario hereditario»: el fondo más antiguo del lenguaje. «Ce sont des mots latins, gaulois, germaniques, lentement déformés par le langage parlé». Se refiere a los datos escritos que las atestiguan y a las evoluciones que han sufrido a través del tiempo.

Schöne acepta que el problema del origen o mejor, del nacimiento de las palabras es, en la mayor parte de los casos, irresoluble: «la question de la naissance des mots reste entiere dans la plupart des cas». Por eso, estudia el lenguaje primitivo, el lenguaje sobre el que se ha construido el francés, como «herencia»: es la razón de hablar de «vocabulaire hereditaire. L' adjectif implique non seulement l' idée d' une transmission, mais aussi celle de l' existence d' un groupe ethnique qui a ses caracteres propres, dont les membres ont une vie commune».

Indica los elementos latinos, galos y germánicos que concurren en el proceso formativo del francés. Todo ello, ejemplificado con abundancia de formas interesantes, y señalando el poder que las formas escritas han ejercido en la variación de ciertas palabras o sonidos. Interés especial ofrecen sus indicaciones sobre formas dobles: cultas y populares.

El segundo capítulo trata de las relaciones e influencias que se han establecido entre el francés y otras lenguas, y aun con los lenguajes especiales y los argots, Schöne suministra ideas precisas y completa las teorías con referencias a casos concretos.

La aparición de nuevas palabras es estudiada en el tercer capítulo: Establece unos esquemas para la creación de formas nuevas en francés y se detiene en la derivación. Schöne cree que la preferencia del hablante francés, en el caso de la formación de nuevas palabras, por la derivación es «la manifestation dans le domaine du langage d' une tendance generale de son esprit, toujours soucieux de logique et d' analyse».

En la segunda parte, «La vie des mots», la fonética se muestra, en la concepción de Schöne, servidora de lo psíquico. Hay una presencia continua de las teorías de Vossler, que se patentiza en la explicación de todos los fenómenos, in-

cluso los que afectan a la vida *material* de las palabras a la luz de los correlatos anímicos.

Al referirse a los cambios de sentido o de valor de las palabras, dedica a la metáfora un largo espacio más de 18 páginas. Desde las metáforas poéticas hasta las más vulgares tienen una referencia aquí.

Todo es problemático, en cuanto a la muerte de las palabras. Así puede resumirse la tercera parte del libro. Schöne pone de relieve el hecho de que el uso no sigue una recta sino que, como el Guadiana, presenta apariciones y desapariciones temporales de un fonema sin que sea posible, en un tiempo dado, asegurar que tal palabra ha dejado de tener vigencia en el idioma.

Pero el rasgo fundamental de la obra es su amenidad. Estamos acostumbrados a que las cuestiones filológicas sean tratadas en textos de riguroso aspecto científico, secos y áridos. «El Espíritu sopla donde quiere», dice la Escritura. Y ha soplado sobre Maurice Schöne para darnos un enjundioso esquema de las teorías y de los problemas que confluyen en la palabra.

Con el peculiar «esprit» francés, sin fatiga para el lector, se cierra el libro con una información abundante y con unos conceptos precisos. Es el mayor mérito del autor. Y el que quisiéramos para los manuales de otros especialistas encastillados en una lejanía que no procede del saber, sino de la debilidad de la claridad expositiva.

J. A. F. C.

CAMUS, ALBERT.—**Lettres a un ami allemand.**

—Avec une préface inédite. N. R. F.—Gallimard.

Segunda edición.—Paris.—1948.—92 páginas.

He aquí un breve libro que merece una larga atención. La amplia literatura que han escrito los franceses sobre la segunda guerra mundial pocas veces alcanza el tono de serenidad, de sincero diálogo con el enemigo, como en las noventa y tantas páginas de LETTRES A UN AMI ALLEMAND.

Casi todos los escritores franceses han aportado su libro al problema de las relaciones con Alemania o a la descripción de lo que fué la ocupación de Francia por los ejércitos alemanes. Novelistas, dramaturgos, poetas dan el testimonio de su carne sufriente. Con agravado dolor, soportaron las miserias y las torturas de los campos de concentración o supieron de los avatares de las guerrillas resistentes. Con prosa expresiva, Jean Paul Satre nos describe el tormento en páginas alucinantes: «Battus, brûlés, aveuglés, rompus, la plupart des résistants n'ont pas parlé; ils ont brisé le cercle du Mal et réaffirmé l'humain, pour eux, pour nous, pour leurs tortionnaires mêmes. Ils l'ont fait sans témoins, sans secours, sans es-

poir, souvent même sans foi. Il ne s'agissait pas pour eux de croire en l'homme mais de le vouloir. Tout conspirait à les décourager: tant de signes autour d'eux, ces visages penchés sur eux, cette douleur en eux, tout concourait à leur faire croire qu'ils n'étaient que des insectes, que l'homme est le revê impossible des cafards et des cloportes et qu'ils se réveilleraient vermine comme tout le monde. Cet homme, il fallait l'inventer avec leur chair martyrisée, avec leurs pensées traquées qui le trahissaient déjà, à partir de rien, pour rien, dans l'absolue gratuité: car c'est à l'intérieur de l'humain qu'on peut distinguer des moyens et des fins, des valeurs, des préférables, mais ils en étaient encore à la création du monde et ils avaient seulement à décider souverainement s'il y aurait dedans quelque chose de plus que le règne animal. Ils ne se taisaient et l'homme naissait de leur silence. Nous le savions, nous savions qu'à chaque instant du jour, aux quatre coins de Paris, l'homme était cent fois détruit et réaffirmé. Obsédés pas ces supplices, il ne passait pas de semaine que nous ne nous demandions: «Si l'ont me torturait, que ferais-je?» Et cette seule question nous portait aux frontières de nous-mêmes et de l'humain, nous faisait osciller entre le no man's land où l'humanité se renie et le désert stérile d'où elle surgit et se crée». La cita es larga, pero merece ser transcrita para comprender la falta de objetividad que llena los alegatos contra los alemanes de los que está llena la literatura producida en o después de la segunda guerra mundial.

Mientras todas esas terroríficas descripciones eran realidad, Camus escribió cinco cartas a un supuesto amigo suyo que militaba en el nacionalsocialismo y que pertenecía al ejército del Reich. Las cartas fueron publicadas en una edición de corta tirada poco después de la «liberación» de Francia. Y más tarde, cediendo a muchos requerimientos, Camus decidió imprimirlas en mayor abundancia e, incluso, permitir su traducción a diversos idiomas. Con ello quería contribuir a destruir la frontera de odios y de recelos que, de siempre, ha separado a Francia y a Alemania.

El tono de las cartas no siempre es mesurado, no siempre guarda equilibrio en la expresión, aunque el concepto, la idea sea elevado. ¿Por qué ese dejarse llevar hacia lo imprecatorio? Hay que tener en cuenta que las circunstancias en que las cartas se escribieron, por necesidad, otorgaban pasión y estremecimiento a cualquier acto que se hiciera. Ya, de por sí sola, la clandestinidad era un pasaporte para la tortura o la muerte. Y, no se olvide, en aquellos días Francia ponía al máximo sus fuerzas para defenderse y superar un ataque y una derrota que la había colocado en trance de destrucción.

Camus percibió ese tono un tanto agresivo. Y en el prefacio a la edición italiana ruega al lector que interprete las locuciones «vous autres, Allemands» y «nous» en el significado de «vous autres nazis» y «nous autres, Européens libres»,

respectivamente. La pasión ha cedido y meditado pensamiento permite ver con mayor claridad y establecer matices y diferenciar.

Hay, a lo largo de las cinco cartas, una lección de patriotismo. Se nos ha dicho con frecuencia que el patriotismo francés era chauvinista. Precisamente los alemanes acusaban al francés de todo lo contrario, de no amar a la patria suficientemente. Refutar esta acusación es el *leit motif* de las cartas de Camus. Pero jamás incide en la patriotería: amo demasiado a mi país para ser nacionalista, declara el autor recogiendo una célebre frase. Lo que Albert Camus ama en Francia, en su Francia, es la idea, el concepto que de Francia él tiene, la misión que a Francia corresponde en el concierto universal. No ve a su país con ojos de provinciano, de esos que creen que lo francés o lo español o lo italiano es, por el mero hecho de que ellos tengan tal nacionalidad, lo mejor del mundo. Nada de «über alles»; armonía, en la que todos los pueblos aportan un tono indispensable.

Camus quiere que su libro sea un documento de la lucha de Europa—a través de Francia—contra la violencia. Es decir, contra aquello que perturba la lúcida serenidad del espíritu. Las cuatro cartas se esfuerzan en patentizar que no se trata de una manifestación de odio o de desprecio sino de poner al alcance del enemigo las razones que han convertido a franceses y a alemanes en grupos irreductibles. Que no dependen de la tierra, ni de la riqueza sino de un entendimiento de la vida y de las verdades esenciales. Son dos idiosincracias sin posibilidad de convivencia, ya se sabe que, por efecto de una natural confusión en el momento en que Camus escribía, aparentemente «nazi» y «alemán» se identifican.

La carta primera es una definición del patriotismo. A la afirmación nazi de que los hombres están obligados a pelear o a entregarse totalmente a las empresas de su patria, Camus arguye con la posibilidad de una oposición entre la patria y la justicia. No hay ninguna obligación respecto de la patria, cuando lo que la patria—o el gobierno—quiere es injusto. Ya bastante antes Anatole France había escrito que ningún soldado estaba obligado a obedecer órdenes criminales. Es una constante del pensamiento francés afirmar que la justicia es un valor superior a cualquier otro.

Pero con tales declaraciones, Camus se ve tachado por el supuesto amigo de poco patriota. Y le rebate. Porque Camus ama a Francia. No a la Francia cubierta de defectos, no a la Francia fautora de injusticias: «Non, je ne l'aimais pas, si c'est ne pas aimer que de dénoncer ce qui n'est pas juste dans ce que nous aimons, si c'est ne pas aimer que d'exiger que l'être aimé s'égale à la plus belle image que nous avons de lui». Es curioso comprobar cómo el patriotismo en todas las naciones empieza en la crítica. Me parece que ésta va a ser una de las notas de nuestro tiempo. El amor de perfección a la patria, superando las pasadas invocaciones a la perfección indiscutible del país en que se nace.

En este perfeccionamiento de Francia ¿qué papel representan los alemanes con sus continuos ataques? Francia es el espíritu un tanto abandonado a sí mismo y necesita un correctivo de tiempo: «Si je croyais à quelque fatalisme de l'histoire, je supposerais que vous vous tenez à nos côtés, ilotes de l'intelligence, pour notre correction. Nous renaissions alors à l'esprit nous sommes plus à l'aise».

Y al final, después de tantas irrupciones, el triunfo de Francia. Porque Camus no duda de la victoria (la carta está fechada en julio de 1943). Los franceses no han manchado sus manos: han combatido contra la injusticia, consideración harta subjetiva. Y el espíritu lo conservan incólume en las checas, en los campos de deportados. Ese espíritu enhiesto es la clave de la esperanza. «L'esprit ne peut rien contre l'épée, mais l'esprit uni à l'épée est le vainqueur éternel de l'épée tiré pour elle-même».

Es interesante saber por qué combaten los franceses: «Nous luttons pour cette nuance qui sépare le sacrifice de la mystique, l'énergie de la violence, la force de la cruauté, pour cette plus faible nuance encore qui sépare le faux du vrai et l'homme que nous espérons des dieux lâches que vous rêverez».

La carta segunda insiste en la definición del patriotismo: «nous voulions aimer notre pays dans la justice, comme nous voulions l'aimer dans la vérité et dans l'espoir». Y este criterio de amor diferencia a los franceses de los alemanes: «C'est en cela que nous nous séparions de vous, nous avons de l'exigence».

La carta tercera es una defensa del nombre de Europa, mal levantado por Alemania como bandera falsa y engañosa. Francia se considera como una parte de Europa y Alemania ve en Europa una presa, las más próxima una vez que ha perdido las colonias africanas. Cuando los alemanes pronuncian «Europa» imaginan un mapa provisional, en el que están marcados con distintos colores los pueblos sometidos a la dirección de la raza superior. No se consideran ellos mismos europeos, sino la rectoría de el resto de los pueblos. «L'Europe, pour vous, est une propriété tandis que nous nous sentons dans sa dépendence. Cette terre ou tant de siècles ont laissé leur exemples n'est pour vous qu'une retraite forcée tandis qu'elle a toujours été notre meilleur espoir».

Esto no quiere decir que eliminada la fuerza destructora del espíritu europeo: Alemania, todo está completo. No, «L'Europe sera encore à faire». ¡Qué buen augurio! Aunque entonces Camus no quisiera otorgar a este «faire» el sentido de «affaire» que cobra en nuestros oídos hoy.

La carta que cierra el librito, establece un matiz esencial ante el problema de la comprensión del mundo. Si se acepta que el mundo es absurdo—no se olvide la filiación filosófica de Camus—si se acepta que por todas partes cunde la injusticia es posible adoptar dos aptitudes. Una, pragmática, de no interesarse por lo que se aporta a ese mundo injusto si de la aportación se obtiene utilidad;

no interesa que traigamos bien o mal lo que interesa es que nuestra obra sea provechosa para nosotros. Y otra, altruísta, procurar disminuir la injusticia añadiendo obras o actos justos. Esta es la actitud de Camus, que representa a Francia.

Como era de esperar la loa de Francia es una constante en cada línea. Y el reproche a Alemania también. Cuando hemos sabido muchos detalles de la ocupación alemana de Francia, cuando hemos conocido el tinglado represivo del nacionalsocialismo, nada ha de extrañarnos que la lucha contra él haya revestido caracteres de coalición sagrada. Y más para un país que coloca a la justicia en el vértice de los dones recibidos. Mas si eliminamos este aspecto de lo alabancioso y de lo apostrofante, valoraremos con justeza. El concepto del patriotismo, el concepto de Europa, la idea de la misión de Francia son temas sugerentes bajo la pluma de Albert Camus.

Que aquí, en LETTRES A UN AMI ALLEMAND nos ha regalado su mejor prosa, nítida, transparente, sencilla.

J. A. F.-C.

O' NEILL, EUGENE.—**Nueve dramas.**—Traducción de León Miras... (Compañía Impresora Argentina, S. A.).—Buenos Aires, 1947. Editorial Sudamericana. 2 vols.

Nació en el barrio de los teatros y de los cabarets, en Broadway. Era el 10 de octubre de 1888. John O' Neill, su padre, había protagonizado el «Conde de Montecristo» y ahora trabajaba en una compañía de revistas cómicas. Eugene acude, hasta los trece años, a una escuela católica. En 1902 es alumno de la «Betts Academy», en Stanford. En 1906 ingresa en la Universidad de Princeton. Sus travesuras le valen la expulsión.

Comienza la vida interesante de O' Neill. Aventura, emoción, vagabundeo. Carretón en las oficinas de Correos de Nueva York. Tiene 20 años y se enamora.

En 1909, Kathleen Jenkins era su primer esposa. Mas los 21 años de Eugene no se adecúan con las preocupaciones de un hogar—ya han tenido un hijo—ni con las responsabilidades de un padre de familia. Abandona esposa e hijo. Embarca para América Central. Es buscador de oro en Honduras. Pero el oro está o muy soterrado o muy disperso para sus prisas. Regresa a los EE. UU. e ingresa enfermo, en un hospital.

1910. ¿Habría encontrado el camino? Es pregunta que se contesta al instante. De regir la escena de una compañía teatral no se pasa a la aventura. Y embarca nuevamente. Va a América del Sur.

Buenos Aires le conoce en diversos oficios. Delineante, embalador en una empresa de transportes, empleado en las factorías Singer, guarda en un vapor de carga, etc. La vida es difícil. Y, lo que es aun peor, ininteresante.

Eugene pasea su aburrimiento por los puertos del Atlántico Sur. Costa de América. Costa de Africa. Vagabundos. Gentes bohemias. Y alcohol. Mucho alcohol.

Regresa a New-York. Junto a su padre tienta el éxito del teatro cómico. Se cansa.

New London. Periodista en «The Telegraph». Y continúa dilapidando con gesto despreciativo de manirroto, su propia vida, su única fortuna.

1912. Se presagia el final de Eugene. Tuberculosis. Contra los diagnósticos de los médicos del hospital de Wellingford se cura. Y se cura en seis meses de tratamiento severo, de ejercicio volitivo extraordinario.

Mientras el cuerpo padece, el alma dilata horizontes. Aprende alemán, se dice que para leer en versión original a Wedekind.

1913. Con superstición, sin superstición o contra superstición es el año decisivo para O' Neill. Eugene ha comprobado el poder de la voluntad. Toda su potencialidad vital se vuelca en acción creadora. ¿Un cierto complejo de Edipo? Lo cierto es que va a escribir el teatro más opuesto al que hace su padre. James O' Neill representa en escena la aventura, la melodramática peripecia de Montecristo, la sensualidad alegre y desenfadada. Eugene comienza tomando como modelo a Strinberg: dureza, sequedad.

Hasta aquí el preludio del dramaturgo. De aquí en adelante:

1914. Una serie de piezas en un acto, publicadas a expensas del propio autor, bajo la denominación THIRST AND OTHER ONE-ACT PLAYS. No le satisfacen.

1915. Eugene se da cuenta de que, pleno de experiencia de la vida, le falta técnica, cultura estructurada. No se basta a sí mismo. Y acude a los cursos del Conservatorio dramático que, en Harvard, profesa Baker, famoso técnico teatral. Bajo la dura disciplina de Baker, la riqueza imaginativa, el don del teatro que O' Neill posee ingénito crece. Comienza a saber cómo y por qué la creación encuentra el fracaso o el éxito.

1916. Princetown (Massachusetts). La compañía de una especie de teatro experimental, «Princetown Players», intenta renovar el teatro norteamericano. Estrenan con éxito BOUND EAST FOR CARDIFF. Se inicia la carrera del éxito, el *curriculum vitae* que alzará a O' Neill desde los escenarios de los teatros de aficionados hasta las grandes escenas de New-York y del mundo.

Y así comenzó. Desde esa fecha escribe, escribe, escribe. Otras fechas importantes fueron:

1920. Presenta en Broadway, en el «morosco Theatre», BEYOND THE HORIZON. Gran éxito. Y el Premio Pulitzer.

1929. Olvidada la primera esposa, O' Neill se había casado con Ana Boulton, que significó muy poca cosa para la vida del dramaturgo. Ahora, nuevamente divorciado, contrae matrimonio con la actriz Carlotta Monterey.

1936. Se le concede el Premio Nobel de Literatura.

Antes y después, Eugene O' Neill continúa escribiendo para el teatro. No le abandona el ansia viajera de los años adolescentes. Vivió en el castillo de Plesisis, en Francia. Luego en pequeñas ciudades de los U. S. A. En Florida, en California. Lejos del bullicio cosmopolita. Junto a la naturaleza.

1949. Muere Eugene O' Neill.

NOTICIAS DE ALGUNAS PIEZAS DRAMATICAS

BOUND EAST FOR CARDIFF (1916): A la mente de un marinero en trance de muerte afloran los recuerdos. Ha matado a un hombre en tiempos ya lejanos. Remordimientos. Otro marinero le consuela. Al borde de la tranquilidad, le turba la nostalgia de no haber tenido hogar. «¿Qué duro es este viaje que hago solo? Al levantarse la niebla que tenía anclado el barco, muere.

IN THE ZONE (1917): Un marinero a bordo de un barco de carga ha de atravesar zonas minadas. Los otros temen que sea un espía porque esconde algo. Le maltratan. Escondía una flor ajada, cartas de amor y una de ruptura.

ILE (1917): La mujer de un capitán a bordo de un pequeño barco se aburre. De tiempo en tiempo conversa con el marido. Al final, los nervios se le distienden y enloquece.

THE ROPE (1918): Un viejo avaro vive con su hija y su yerno. Regresa el hijo pródigo. Quiere apoderarse del tesoro del viejo. Y también la hija y el yerno. Mientras, una nieta del avaro encuentra el enterrado cofre y se entretiene arrojando, una a una, las monedas al mar, ignorante de lo que son y lo que valen. El drama debía comenzar después de la caída del último telón.

THE LONG VOYAGE HOME (1918): Marineros que después de un largo viaje desembarcan con las dos pagas anuales en el bolsillo. Juergas. Uno ahorra los dineros. Lo despojan para seguir divirtiéndose. Ha de enrolarse para otro largo viaje si quiere llevar alivio a la miseria de su hogar.

THE MOON OF THE CARIBBEES (1918): Un navío anclado en una magnífica bahía de las Antillas. Los marineros, hombres elementales y sensoriales, no gozan de la belleza natural. Uno solo, capacitado para el goce estético, está solicitado por el recuerdo y la nostalgia de un amor desgraciado. La belleza exultante de las costas pierde existencia al no ser contemplada.

DIFF' RENT (1920): Una joven puritana rehusa casarse con su prometido, capitán de un barco, porque no es «diferente» de los demás hombres: se deja seducir por las bellezas indígenas en los países donde ancla. Sin embargo quiere

continuar siendo amiga del marino. El promete que la esperará treinta años, si es preciso. Pasado este tiempo, ella se enamora de un sobrino del capitán, más joven que él. El prometido se suicida. Ella descubre que el joven se burla y también se da muerte.

ANNA CHRISTIE (1921): La hija de un marino a la que su padre deja en tierra para liberarla de los deseos de los hombres encerrados en el barco, es seducida. Se dedica a la prostitución. El padre la lleva a la mar y el viento salado del Océano la regenera. Se confiesa a su padre. También revela su pasado al marinero que se ha enamorado de ella. Este, comprendiendo el sacrificio de la joven se casa con ella.

THE STRAW (1921): Un enfermo y una enferma en un sanatorio de tuberculosos. Se enamoran. El cura antes que ella y se marcha. Ella desmejora. El regresa, fingiendo una recaída. Cura ella y se reanuda el idilio.

THE FOUNTAIN (1925): El explorador Ponce de León renuncia al amor y a sus encantos porque no cree más que en la acción. Cuando muere en la selva, traspasado por una flecha, se apercibe de que ha malgastado su vida.

DYNAMO (1929): Es la sátira del maquinismo y de la fe en la máquina. El hombre crea dioses y adorará al dios Dinamo. Que exigirá tantos sacrificios como los dioses de los salvajes.

AH! WILDERNESS (1933): Es la casi única comedia de O' Neill. Hombres y mujeres que han conservado el frescor de la juventud. Una madre que recuerda, con emoción, sus desposorios; un padre tierno, comprensivo; un tío al que le gusta el vino; una tía que se ha casado con el tío porque, a pesar del vino, es «diferente» de los otros hombres; jóvenes que tienen querellas y ternuras de jóvenes. Todos luchan contra los prejuicios de los antepasados pero conservando el rasgo moral que le da la nota de la adolescencia.

DAYS WITHOUT END (1934): Un personaje dividido en dos y representado por dos sectores. Una máscara atormentada por el pasado: socialismo, ateísmo, discipulado de Nietzsche, de Buda. Y por otro lado un hombre enamorado de su mujer, la cual considera que la fidelidad tiene la más alta importancia en el matrimonio. La máscara le hace cometer el pecado de adulterio. Inmediatamente quiere deshacerse del remordimiento: escribe una novela para que su mujer comprenda poco a poco. Cuando se da cuenta desea morir. Un sacerdote aconseja al buen hombre rezar. Y cuando, apesar de la interposición de la máscara del pasado, consigue rogar de todo corazón le invade la paz. Y obtiene el perdón de su mujer.

OTRAS PIEZAS

BEFORE BREAKFAST, 1916 (Traducción al español de Ricardo Baeza. Madrid 1929); FOG. 1917; THE SNIPEB, 1919; WHERE THE CROSS IS MADE,

1918; THE DREAMY KID, 1919; BEYOND THE HORIZON, 1920; CHRIS CHISTROPHERSON, 1920; GOLD, 1921; THE FIRST MAN, 1922; WELDED, 1924; THE ANCIENT MARINER, 1924; S. S. GLENDAIRX, 1924; THE ICEMAN COMETH, 1946.

LOS «NINE PLAYERS»: La edición en español que ahora nos ofrece la editorial Sudamericana, contiene: THE EMPEROR JORES, 1920; THE HAIRY APE, 1925; ALL GOD'S CHILLUN GOT WINGS, 1923; DESIRE UNDEB THE ELMS, 1924; MARCO MILLIONS, 1925; THE GREAT GOD BROWN, 1925; LAZARUS LAUGHS, 1926; STRANGE INTERLUDE, 1927; MOURING BECOMES ELECTRA, 1931.

Es el esfuerzo más amplio que se ha hecho para conocer a O' Neill en lengua castellana, ya que son sus únicas piezas traducidas, si se exceptúa ANTES DEL DESAYUNO que fué traducida, como he anotado, en 1929.

EL EMPERADOR JONES: Es la primera pieza importante de O' Neill. El tirar del tam-tam que acompaña el desarrollo de la acción, crea una atmósfera de tensión extraordinaria, aumentada por el poder de las imágenes visuales. Como el Saul de André Gide, el agonista es un rey en desintegración. El emperador Brutis-Jones lleva dentro de sí un asesino. Antiguo empleado, escapado de la prisión, ha hecho en un rincón de las Antillas un pequeño reino. Durante dos años tiraniza una pequeña tribu negra, que ha llegado a odiarle. El ha enriquecido prodigiosamente y ha convencido a sus súbditos que solo una bala de plata puede matarle. Un buen día, se encuentra con que solo un traficante blanco—Henry Smithers—permanece en el poblado y eso para darle las malas noticias que auguran el final de su tiranía. Decide huir. En el bosque pierde la ruta. Abandona vestidos imperiales y bello calzado. No encuentra las provisiones que había enterrado. Se le aparecen los espectros de aquellos a quienes asesinó. Después de una noche terrorífica, perseguido por visiones y remordimientos, se arrodilla para implorar ayuda al buen Jesús. Mientras, los sublevados han fabricado las balas que pueden darle la muerte. Y le cazan en la selva.

EL MONO VELLUDO: Yank Smith es un hombre elemental, orgulloso de su brutalidad. Es fogonero de un barco. Un día, una mujer hermosa, elegante y fabulosamente rica visita las máquinas. Y ante Yank esclama: «Es un mono velludo». Interroga Yank a lo que le rodea. Abandona el barco. La multitud de la Quinta Avenida le irrita con su indiferencia. Una organización revolucionaria le solicita. Pero tampoco en su seno logra ser considerado más que como una bestia. En el Zoo, por fin, encuentra un hermano: «¿De modo que eres tú lo que vió ella al mirarme... la mujerzuela, la cariblanca... Tu lugar no está entre ellos... y no lo está... ¿sabes? Son ellos los que no están conmigo... esto es lo que pasa». E invita al gorila a declararse hermano suyo. Pero el mono se extralimita en el abrazo y lo mata.

TODOS LOS HIJOS DE DIOS TIENEN ALAS: Una blanca y un negro juegan, de niños, en las calles de New-York. Jim ama a Ella. Cuando ésta es abandonada por su amante blanco, se casa con Jim. En Europa son felices durante algún tiempo. Regresados a los U. S. A. Ella se cela de la inteligencia de Jim y le impide obtener el título de abogado. Al final, Ella enloquece. Entonces Jim, depurado y agotado por el dolor, ruega a Dios que le haga digno «del niño que le envía a cuenta de la mujer que le ha quitado».

EL DESEO BAJO LOS OLMOS: Es una tragedia campesina. La acción se desarrolla en la puritana New England, hacia 1850. Cabot es un viejo religioso, duro, cruel, casado en segundas nupcias, a los sesenta años, con una mujer de treinta y cinco, llamada Abbie Putnam. Los dos hijos mayores del matrimonio, Simón y Pedro, abandonan la granja y emigran a California. Llevan consigo el tesoro paterno. El tercero, Eben, de 25 años, es atraído por la tierra y permanece en la granja. Detesta a su madrastra, que está ávida de sexualidad joven. Seduce a Eben, tienen un hijo, persuade al viejo de que el niño es suyo. Hay una serie de *quid pro quods* que concluyen con la muerte del niño por su madre para probar a Eben que le ama. Eben se denuncia a la policía como cómplice del asesinato. Y Eben y Abbie marchan juntos hacia la prisión o la muerte. El viejo queda solo, crucificado sobre la tierra a la que tanto ama.

Es una obra ardiente y sombría, feroz. Está impregnada de libido, de impureza. Un soplo febril, un olor nauseabundo la atraviesan. Pero su morbosidad atrae, provocando en el espectador o lector un malsano reaccionar. Tumultuosa es la más intensa de los dramas de O' Neill y el que yo prefiero.

LOS MILLONES DE MARCO POCO: Es una fantasía pseudo-histórica. Un businessmen hace fortuna en un país de vieja civilización. La princesa le cree un héroe y se enamora de él. Marco no se emociona ni por la cultura pretérita ni por el delicado amor. Encarna los vicios del super-capitalista del siglo XX.

No es una comedia ni una sátira. Detrás de la ironía se descubre la expresión cargada de tristeza de un alma poética. Hay un tormento inasible de tierna esperanza.

EL GRAN DIOS BROWN: Es, técnicamente, la pieza más audaz de O' Neill. Dion Anthony, bohemio e imaginativo, cínico y creador; Billy Brown, serio y materialista, vacío y sin imaginación. Anthony ayuda a Billy y este triunfa en sus negocios bajo la máscara del otro. Margaret se enamora y se casa con la máscara de Dion; Cibele con el verdadero Dion. Un juego trágico de celos concluye tras la muerte de Drown a manos de la policía.

LAZARO RIE: Lázaro enseña a reír. Ríe cuando su mujer es envenenada, cuando es quemado vivo. Lanza el desafío cristiano al temor, al sufrimiento, a la muerte. Por la voz de Lázaro, el autor pide a los hombres que acepten la vida y no adoren la muerte.

EXTRAÑO INTERLUDIO: Nina tiene cinco hombres en su vida: Leeds, su padre, Gordon, su prometido; Charlie, su amigo; Darrell, su amante y Sam, su marido. Gordon, joven aviador, muere sin casarse con Nina. Tampoco se casa Nina con Charlie a causa del sometimiento de éste a su padre. No tiene hijos con Sam porque en la familia de él ha habido locos y quiere evitar tan tremenda enfermedad. Pero sí lo tiene con el cínico y viril Darnell. Le bautizan con el nombre del muerto Gordon, a quien Electra ha mitificado en su imaginación. Los años transcurren. Sam triunfa con la ayuda de Darrell y de Charlie. Sam muere y Darrell es odiado por su hijo. Nina envejece. Gordon va a casarse. Palabras finales de Nina: «Nuestras vidas son estraños entreactos negros, en la manifestación de Dios Padre».

ELECTRA: Es una trilogía, según el modelo clásico. La obra más extensa de O' Neill. La representación dura cinco horas. Personajes de la tragedia griega con nombres, vestidos y caracteres modernos. Agamenón es Ezra Mannon, autoritario y legalista. Regresa de la guerra de Sucesión con uniforme de general victorioso. Clímenestra es Christina Mannon, bella, falsa, dominadora. Egisto es Adam Brant, capitán de navío mercante. Es hijo natural de un miembro de la familia Mannon, que ha sido desheredado por ciertos motivos. Bello, valiente pero vanidoso, débil, artificial. Orestes y Electra viven en Orin y Lavinia Orin, simbólicamente, ha sido herido en la cabeza. Bajo la impulsión de su hermana, mata al amante de su madre, provoca la muerte de ésta. Horrorizado por fantasmas mentales, se suicida. Lavinia renuncia al amor. Electra queda solitaria y silenciosa, en la propiedad de la familia maldita.

SIGNIFICACION DE O' NEILL

O' Neill ha luchado contra los prejuicios de los todos los tiempos y de todos los países. Ha levantado la voz por todos los miserables. He ahí una de sus características temáticas.

Su mayor preocupación ha sido la de encontrar un sentido a la vida. Le interesa, sobre manera, las relaciones del hombre con Dios. El combate del hombre contra su propio destino.

En seguida se descubre el rastro del catolicismo de sus padres y en el que fué educado. El carácter a la vez sensual e idealista de los personajes los convierte en aspiraciones morales y religiosas sin quitarles la humanidad.

Toda su obra está sostenida sobre el idealismo platónico.

Pero no son las ideas lo que nos importa mostrar aquí y ahora. Sino la significación de O'Neill en el teatro de los U. S. A. Antes de él, piezas realistas y melodramas asaltaban las escenas. No tenía ni fisonomía ni voz. O'Neill dió al teatro el acento de su país, sin colorismo, sin folklore, pero con la raíz diferenciado-

ra de lo estadounidense al aire libre. Con él nace el teatro genuino de los U. S. A., ese teatro maduro, que nos admira por su vivacidad, por lo inmediato de la emoción, por la clara problemática. Y todo conseguido después y con O'Neill. Por que todos los dramaturgos que le han seguido en la cronología le suponen.

Y su técnica. De ella han salido los mejores dramas. Una técnica que ahora cultivan Thornton Wilder, William Saroyan o Tennessee Williams. Pero de todo esto hablaremos un día más largo y más profundo. Quede ahora en esta noticia de lo más externo.

J. A. F. C.

PEREZ-RIOJA, JOSE ANTONIO: **El humorismo.**—Colección Surco. Salvat Editores, S. A.—Barcelona, 1942.—168 págs.

Una de las más curiosas piruetas de humorismo es su resistencia a la definición. El concepto del humorismo es muy difícil de determinar y definir de tal manera que esa actitud estética tan peculiar ha permanecido siempre como un secreto impreciso.

Tarea difícil, tema arduo es, por tanto, tratar de teorizar sobre dicho género literario si se tienen en cuenta las múltiples ocasiones que ha fracasado la pretensión de definirle. Además, dada su amplitud y al mismo tiempo su variedad, pues quizá no haya género literario donde la personalidad del autor salga a la superficie de la obra con más energía, la dificultad de pretender un estudio completo es bien manifiesta.

Esta difícil tarea es la que ha intentado llevar a cabo José Antonio Pérez-Rioja en su ensayo, en el que trata de dar contorno al humorismo con rasgos concretos y precisos.

En el ensayo se observan tres partes bien diferenciadas: las fronteras del humorismo, interpretación y aspectos del humorismo y panorámica del humorismo en las diferentes literaturas.

En la primera parte se tiende a diferenciar el concepto humorismo de otros con los que se suele confundir frecuentemente: comicidad, ingenio, sátira, ironía, etc. Ciertamente que la sátira, la ironía, el ingenio y el humorismo se relacionan y combinan con frecuencia en la interpretación de los temas literarios, por lo que tienen sus puntos de contacto y notas comunes. Pero es cierto también que dichos conceptos tienen sus notas específicas y distintivas que hacen posible un deslinde entre los mismos. Unos y otros, puntos comunes y puntos distintivos, son expuestos en los capítulos de esta primera parte, para pasar des-

pués a interpretar y caracterizar al humorismo, desarrollando algunos aspectos que plantea el análisis de esta actitud vital y literaria.

Es en la segunda parte del ensayo donde Pérez-Rioja expone su definición: «el humorismo, en la vida como en el arte, es una actitud comprensiva, sonriente y benévola ante las mezquindades, las torpezas y las ridiculeces de la humanidad». Encontramos cierta coincidencia de esta definición con la expuesta por Thackeray quien dice que «escritor humorista es el que despierta y dirige nuestro espíritu, nuestra compasión por los débiles, nuestro desdén por la mentira y por la hipocresía, nuestra misericordia por los pobres, por los oprimidos, por los desgraciados».

Pero la definición que expone Pérez-Rioja, con ser muy apreciable, restringe excesivamente, a nuestro entender, el campo del humorismo. El mismo llega casi a reconocerlo cuando más adelante dice que a lo largo de la explanación sobre su interpretación del humorismo, puede parecer que «su campo es harto limitado o pequeño». Así lo creemos nosotros.

Evidentemente el humorismo es, en efecto, no una concepción, sino una actitud. Ahora bien, esa actitud, ¿lo es sólo ante las mezquindades, las torpezas y las ridiculeces de la humanidad? Acaso esta definición sea acertada para el humorismo de Wenceslao Fernández Flórez, por ejemplo, pero no para otros muchos humoristas. Su generalización tropezaría, por lo tanto con ciertos obstáculos. ¿No podemos considerarlo más bien como una actitud comprensiva, sonriente, benévola y tierna—más no burlesca, como quiere Fernández Flórez—ante la vida toda? El propio Thackeray añade a sus palabras anteriormente expuestas, que el humorista «procura, con los medios que tiene a su alcance, ocuparse de *todos los actos habituales y de todas las pasiones de la vida*», con lo cual el campo del humorismo, si no totalmente abierto, resulta considerablemente ampliado.

Más no es nuestro propósito hurgar con la exigencia en los rincones de la definición dada por Pérez Rioja porque nos falta en el tema la indiscutible preparación que él posee. Por otra parte, su definición no es expuesta gratuitamente y a la ligera sino que con todo detalle y detenimiento va analizando y razonando su contenido.

También es en la segunda parte del ensayo donde se señalan los caracteres principales del humorismo y se recogen las más notables teorías sobre esta actitud vital y estética, tales como las de Richter, Thackeray, Carlyle, Taine, Baroja, Gómez de La Serna, Fernández Flórez, etc.

Igualmente se señala la indudable influencia ejercida por la geografía y el clima en el humor. También se estudia la posición de la mujer ante esta actitud afirmando «la capacidad mínima, casi nula, de la mujer para el humorismo».

Por fin, en la tercera parte del interesante ensayo, se van señalando en breves, pero acertados rasgos los principales cultivadores del humorismo en las di-

ferentes literaturas y las notas características del humorismo en cada literatura, porque, evidentemente, el humorismo inglés y el latino, por ejemplo, circulan por cauces diversos y así un Camí y un Pitigrilli miran el mundo y sus personajes desde ángulos distintos a los de un Shaw y un Chesterton.

Pérez-Rioja ha ido salvando las muchas dificultades que la labor presentaba y ha escrito un interesantísimo ensayo sobre tema tan sugestivo como es el del humorismo. El gran caudal de lecturas que las páginas del trabajo demuestran, no ha sido efectuado sin provecho y los abundantes materiales de trabajo recogidos en dichas lecturas han sido utilizados con experta mano de obra. La intención divulgadora del autor y su pretensión de despertar interés por el tema del humorismo y de limitar un poco la compleja significación de lo humorístico, se hallan plenamente conseguidas.

Se trata pues de un ensayo de aportación valiosa escrito con verdadero orden, amena exposición y estilo elegante, fino y correcto. Exposición y estilo a los que sólo un reproche tenemos que hacer: la falta de humorismo en un estudio del humorismo. Acaso otra de las piruetas del humorismo sea precisamente la de exigir el total desprendimiento de lo humorístico a quien trate de penetrar en sus secretos, como, con todo éxito, lo ha hecho Pérez-Rioja.

BAUDILIO ARCE MONZON

CRONICA DE LA FACULTAD

APERTURA DEL CURSO ACADEMICO 1948-49

En el mes de octubre se han celebrado los actos de apertura del curso académico 1948-49. Se dijo una misa del Espíritu Santo y se celebró una velada literaria, presidida por el Mgco. y Excmo. Sr. Rector, en la que desarrolló la lección inaugural el Ilmo. Sr. D. Antonio C. Floriano Cumbreño, Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras, quien se ocupó de algunos aspectos de la psicología del estudiante.

CONFERENCIA DE DON LUIS LANDINEZ

En el mismo mes de octubre, el poeta y novelista D. Luis Landínez pronunció una conferencia titulada «Cara y cruz de la poesía de Vicente Aleixandre». Dicha conferencia se publica en el presente número de la revista.

EL PROFESOR DON JOAQUIN ARCE, A ITALIA

El profesor de esta Facultad D. Joaquín Arce Fernández se trasladó a Italia al ser nombrado Profesor de Español en la Universidad de Bolonia, por la Dirección General de Relaciones Culturales, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores. Igualmente se ocupará de la creación del Instituto de Lengua y Literatura Española en aquella ciudad.

FIESTA DE SANTA CATALINA

El día 25 de noviembre, festividad de Santa Catalina, Patrona de esta Universidad y de su Distrito, se celebraron diversos actos religiosos y literarios, así como un recital de piano. Los actos fueron presididos por el Mgco. y Excmo. Sr. Rector, Don Sabino A. Gendín.

PREMIO A DON MARIANO BAQUERO

El Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha concedido uno de los cuatro premios «Menéndez Pelayo», del año 1948, para trabajos científicos, al presentado por Don Mariano Baquero Goyanes, antiguo alumno de esta Facultad y profesor de la misma hasta el pasado curso. Su trabajo versaba sobre «El cuento español en el siglo XIX».

B. A. M.

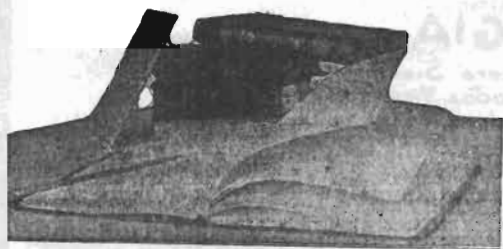
SOCIEDAD METALURGICA
"DURO-FELGUERA"

==== (COMPANIA ANONIMA) ====

CAPITAL SOCIAL: 125.000.000 DE PESETAS

CARBONES gruesos y menudos de todas clases y especiales para gas de alumbrado -- COK metalúrgico y para usos domésticos -- Subproductos de la destilación de carbones: ALQUITRAN DESHIDRATADO, BENZOLES, SULFATO AMONICO, BREA, CREOSOTA y ACEITES pesadas LINGOTE al cok -- HIERROS Y ACEROS laminados -- ACERO moldeado -- VIGUERIA, CHAPAS Y PLANOS ANCHOS -- CHAPAS especiales para calderas -- CARRILES para minas y ferrocarriles de vía ancha y estrecha TUBERIA fundida verticalmente para conducciones de agua gas y electricidad, desde 40 hasta 1.250 mm. de diámetro y para todas las presiones -- CHAPAS PERFORADAS VIGAS ARMADAS -- ARMADURAS METALICAS DIQUE SECO para la reparación de buques y gradas para la construcción, en Gijón.

Domicilio Social: MADRID -- Barquillo. 1 -- Apartado 529
Oficinas Centrales: LA FELGUERA (Asturias) " 1



LIBRERIA

"CIPRIANO MARTINEZ"

(Sucesora: Enedina F. Ojanguren)

Plaza de Riego, 1

OVIEDO



FABRICA DE
MIERES
SOCIEDAD ANÓNIMA

MIERES - (ASTURIAS) - Apartado 20
Tel.º 5 - MIERES - Tel.º "Fabricas" - Mieres

CARBONES - Gruesos, menudos
y finos, para todas las aplicaciones.

COK - Metalúrgico y para uso doméstico.

SUBPRODUCTOS - Sulfato
amoníaco Alquitrán Brea Creosotas,
Naftalina, Antraceno, Benzoles y Toluo.

SIDERURGIA - Lingotes de fundición
y de afino Acero Siemens-Martin Platan-
quilla Laminados Vigas, Us, Angulares, Tees,
Redondos, Cuadrados, etc. Carriles de mina.

METALURGIA - Construcciones
metálicas: armaduras, columnas, postes
y todo clase de estructuras Forja y
Estampación Tornillería Piezas de
hierro fundido Acero moldeado

PROYECTOS Y PRESUPUESTOS



ACADEMIA ALLER

MOREDA (Asturias)

PREPARACION. TECNICOS INDUSTRIALES, BACHILLER,
COMERCIO, TAQUIGRAFIA, CAPATACES Y VIGILANTES
DE MINAS, ETC.

*Toda la correspondencia relacionada con donativos,
anuncios, suscripciones, etc., debe ser diri-
gida al Secretariado de Publica-
ciones de la Universidad
de Oviedo*

Número suelto 25,00 pesetas

*Fué impresa esta Revista en los
Talleres de la Imprenta «La Cruz»,
sita en la calle de San Vicente, de
la Ciudad de Oviedo, en el mes
de abril de 1950.*