



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPANICA

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO «MENENDEZ PELAYO»
NUM. 5 — MADRID, 1983

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPANICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL DEL SEMINARIO «MENENDEZ PELAYO»
DE LA FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

SUMARIO

ARTICULOS

ALEJO CARPENTIER, LECTOR, por <i>Rita Gnutzmann</i>	5
UNA PROFECIA APOCRIFA SOBRE EL FUTURO DE LA MONARQUIA ESPAÑOLA, por <i>Miguel Avilés</i>	19
LA PROBLEMATICA DEL LENGUAJE EN LA NUEVA NARRATIVA: OBSERVACIONES LIMINARES, por <i>David William Foster</i>	49
EL ARTE DE MOTEJAR EN LA CORTE DE CARLOS V, por <i>Maxime Chevalier</i>	61
EDICION DE UNA CARTA DE CERVANTES A DON QUIJOTE, HALLADA EN EL IMAGINARIO ARCHIVO DE LA MANCHA, por <i>Amancio Labandiera Fernández</i>	77
SOBRE EL LEXICO BIBLICO Y CRISTIANO DEL "LIBRO DE APOLONIO", por <i>Olegario García de la Fuente</i>	81
LO DE LA "ABUELA CON EL XIMIO": ¿OTRA EXPRESION HUMANISTICA Y CABALLERESCA (DE LA CELESTINA)?, por <i>Erich von Richthofen</i>	131
ALGUNAS VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA CEGUERA EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA, por <i>Enrique Ruiz-Fornells</i>	133

CONFERENCIAS

LA ESPAÑOLIDAD DE LAS CULTURAS REGIONALES EN LA POESIA DEL SIGLO XIX, por <i>Luis Morales Oliver</i>	145
EL DESCUBRIMIENTO EN LA POESIA, por <i>José M^a Gárate Córdoba</i>	181
SANTA TERESA Y ANTONIO MACHADO, por <i>Rodrigo Alvarez Molina</i>	241

RESEÑAS	255
-------------------	-----

COLABORADORES DE ESTE NUMERO (orden alfabético):

ALVAREZ MOLINA, Rodrigo
AVILES, Miguel
CAMARA, Asunción
CHEVALIER, Maxime
FOSTER, David W.
GARATE CORDOBA, José M^a
GARCIA DE LA FUENTE, Olegario
GNUTZMANN, Rita
HURTADO TORRES, Antonio
LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio
MARTINEZ GOMEZ, Juana
MORALES OLIVER, Luis
ONIS, Javier de
RICHTOFEN, Erich von
RUIZ-FORNELLS, Enrique
SUAREZ, Ana

SECRETARIA:

Alcalá, 93 - MADRID-9 - Tel. 431 11 93

Cubierta: D. Luis Morales Oliver, Presidente de la Fundación durante casi treinta años y fallecido el pasado verano, pronunciando la conferencia que se publica en este número, como homenaje póstumo.

I.S.S.N.: 0210-0061

Depósito legal: M. 12038 - 1980

IMPRENTA TARAVILLA. Mesón de Paño, 6. Madrid.

ARTICULOS

ALEJO CARPENTIER, LECTOR

Por Rita Gnutzmann.

La idea de Mallarmé de que “plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées... La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou lettrés” (1).

es repetida y ampliada por André Malraux al constatar que la obra de arte no es el resultado de la visión del artista, sino que es creada a base de otras obras. Afirmación que no sólo se refiere al texto literario, sino a cualquier obra de creación. Pensamos en el famoso ejemplo de “Las Meninas” de Velázquez, recreadas por Picasso, El Equipo Crónica (“La Menace”) y Fernando Botero (“Según Velázquez”) o en la “Olympia” de Manet en sus versiones de Paul Wunderlich, Mel Ramos o en su recreación feminista de Christina Rubalcava, sin mencionar motivos musicales y sus variaciones, la arquitectura neoclásica etc.

La crítica semiológica desde Bakhtín se ha interesado por estas interrelaciones de los textos, la “intertextualidad”. Esta se puede dar en forma de referencias, reminiscencias, imitación, cita, paralelismo o, por el contrario, como parodia etc.

Las obras literarias anteriores se presentan como “inacabadas” —una de las condiciones para la “intertextualidad” según Bakhtín—, y son utilizadas por el autor posterior para crear un nuevo texto propio. Son tan conocidos los ejemplos de *The Waste Land*, de *Ulysses* y *Finnegans Wake* o *Juan sin tierra* o las variaciones sobre un mismo tema como el de Orfeo, Ifigenia, Doktor Faustus o Don Juan y la parodia de la novela caballerescas en el *Don Quijote* que no hará falta comentarlos.

De las 270 páginas de *Histoire extraordinaire* (alusión a los cuentos de Edgar Allan Poe) de Michel Butor la mitad son citas tomadas de Baudelaire (2). En el estudio sobre *La Tentation de Saint Antoine* Michel Foucault dice sobre esta obra de Flaubert:

“C'est une oeuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir... Elle relève d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit: livre où se joue la fiction des livres.” (3).

Esta y la afirmación de Julia Kristeva de que la novela es un libro de libros, una *suma* de libros (4), es válida sobre todo para la novela más ambiciosa de Carpentier, *La consagración de la primavera*. Si bien, como es sabi-

do, la mayor parte de los títulos de sus otras novelas hacen referencia a conocidas obras de la literatura universal, aunque sin respetar el original, sino transformándolo en el sentido que le interesa. En el caso de *Los pasos perdidos*, aun manteniendo el título de Breton, lo aplica al tema de “les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus” según Proust (5), cuya influencia en esta novela de Carpentier es patente.

Dada su abundancia de textos anteriores utilizados, me limitaré al estudio de la cita, que constituye sólo una de las formas, la más básica, de la intertextualidad.

Desde un principio una de las constantes de la obra de Carpentier es la cita; a menudo sus personajes ficticios suelen expresar sus sentimientos o apoyar sus argumentos con citas, la mayoría de ellas literarias. Abriendo cualquier texto al azar, el lector topa con referencias a otros textos, a menudo en función de epígrafe, y generalmente señalado como tal por la cursiva, o por la disposición tipográfica en forma de versos. Recuerda el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* con persistencia la letrilla de Santa Rosa de Lima, recuerdo tierno-amargo del idioma de su infancia: “¡Ay de mí! A mi querido / ¿quién le suspende?”; o la oda de Schiller, “Freude, schöner Götterfunken”, texto aborrecido, pero que más tarde cobrará importancia de “memoria involuntaria”, es decir, que hace resurgir la imagen del padre a través de la música de Beethoven, oída en la radio. Más tarde utiliza textos de la *Odisea* y de Shelley. El Primer Magistrado de la novela *Recurso del método*, después de su caída, invoca a Dios con palabras de los *Salmos* (69 y 71); “Sácame del lodazal... No me rechaces cuando llego a la vejez”. Muestra su erudición y picardía precisamente a través de las citas y sus variaciones-caricaturizaciones: “Soy, *existo*, esto es cierto... Veo, luego soy”.

También la última obra, publicada hasta ahora, *El arpa y la sombra*, confirma lo dicho. Se recuerda una romanza francesa del Padre Martini, un verso de Dante, se citan villancicos, se desafía al autor del *Enchiridion* (Ethicum) etc.

Así pues, no extraña que la novela *La consagración de la primavera* (6) casi desborde de citas. En ella el autor ha introducido la vastedad de su erudición e intenta abarcar la totalidad de la cultura occidental.

1. LA CITA COMO EXPRESION DEL SENTIMIENTO DEL PERSONAJE

La primera cita de la novela, que salta a la vista por su tipografía, son los cinco primeros versos del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz:

“¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido.” (p. 13)

Su recuerdo está provocado por el viaje de la protagonista Vera, de noche, por los Pirineos para acercarse a su amante herido, quien la inició en las lecturas de San Juan. Son la geografía, la “Alta Presencia de Montañas” y el despertar de la luz tras una noche en tinieblas los que evocan aquel “libro de

pasta obscura”, “color de noche”, es decir, la edición del mismo *Cántico* y su contenido. Aunque no se citen los versos, la descripción del ambiente los implica:

“Mi amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos...
La noche sosegada
En par de los levantes del aurora,
La música callada,
La soledad sonora...” (Canciones 14, 15).

En realidad la cita no se limita a una sola función, sino que en su posición al comienzo de la novela sirve de exposición: introduce dos personajes importantes: Vera, la protagonista femenina y su amante Jean-Claude. Introduce el tema de forma poética, sin precisar nada en este instante, y sólo mucho más tarde, con los recuerdos de ella, el lector se enterará cabalmente de esta relación (500s). El amor, y la inquietud expresados de esta forma por la protagonista se encuentran así elevados por encima de una relación banal de un hombre que abandonó a una mujer. El contenido del texto citado, el amor místico del alma expresado por San Juan, y la forma lírica, influyen en el contexto, enriqueciéndolo. El autor da aún más elevación a aquellos sentimientos al repetir los versos de San Juan en los recuerdos de Vera, cuando ésta evoca el momento del abandono y su dolor (507). Subraya además el valor de estos versos, al compararlos, con otros, de *Mariana Pineda* de García Lorca, más retóricos (7), y al poner en boca del personaje ficticio el elogio de una poética de “esencial desnudez” (24).

En dos ocasiones más la protagonista expresará su estado anímico a través de un verso místico, también de San Juan, de las *Glosas a lo divino*: “Vivo, sin vivir en mí”. Utiliza la cita algo indiscriminadamente para acusar a los “indiferentes, los Oblomov”, entre los que se incluye ella misma (171). Sólo diez páginas más tarde el mismo verso sirve para subrayar el esfuerzo por olvidarse de su ansiedad por el amante que lucha en el frente, y el lector recordará los versos siguientes del original:

“... y de tal manera espero,
Que muero porque no muero”.

La cita de San Juan enlaza directamente con la siguiente, el poema de Valéry, *Le cimetière marin*. Dejando atrás los montes se abre el mar delante de Vera —el mar, opuesto a la montaña. El texto más citado en la novela es precisamente, “La mer, la mer, toujours recommencée” (13, 15, 17, 125, 171, 436 y el recuerdo con la foto de Sète en el hotel de París, 172). (8) Estos versos igual que los de San Juan expresan las preocupaciones íntimas de Vera: “¿Amor, acaso; odio a mí misma?/ Tan próxima siento su mordedura secreta/Que todos los nombres se ajustan a su realidad”. Llama la atención que no se cite el texto original, ya que más tarde vuelve al francés: “Le vent se lève! ...Il faut tenter de vivre” (15). A lo largo de la novela el mar simboliza el sosiego, la luz y se opone, subrayándolo por contraste, al estado contrario, bien sea en el nivel histórico (Guerra Civil de España, dictadura y Revolución castrista en Cuba) bien sea en el personal: la preocupación de Vera

por el amante herido o más tarde el doble choque al ver a sus bailarines asesinados bestialmente y al enterarse de la infidelidad de su marido. El mar por su vastedad y quietud debe servir de calmante para las “humanas contingencias” (125,446).

En todo caso es siempre la mujer la que evoca el mar, también en el verso de Baudelaire, “Homme libre, toujours tu chériras la mer” (423). El contexto algo banal —Vera con resaca decide hacer barras para quitarse la modorra y tomar algo en un bar frente al mar— se enriquece para el lector que recuerda el original, *L’homme et la mer*:

“La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer”.

Verdad es que teniendo en cuenta quién es la que cita, Vera, se siente cierta reserva para atribuirle esta calificación de “gouffre” baudelairiano, re-teniendo probablemente sólo la idea del mar como vastedad. Sin embargo, en el contexto de la novela, con la desaparición de la judía Ada bajo los nazis, los enfrentamientos en la Guerra Civil española etc. enlaza perfectamente. Hasta cierto punto se puede decir que funcionará como augurio para la escena siguiente: la matanza de los bailarines de Vera (9).

2. LA CITA PARODICA

“Dios ha muerto” y la “cripta octogonal” del baño “con su bidet cubierto con una funda” (534) —la yuxtaposición de dos elementos tan discrepantes da por resultado una caricatura de la sentencia filosófica. Desde la publicación de la novela *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo será difícil no recordar su parodia de los dioses-blancos encima de su trono-water y la ironía contra la Virgen (la Condesa era “virgen” desde la muerte de su marido, hecho que se recuerda en esta misma escena del Dios-Condesa y su bidet) así como el padre-Dios en su hamaca.

En la discusión entre Enrique y Vera sobre el discípulo-bailarín Calixto que lee “*ciertos autores*” (clara referencia a Marx y Engels), ella replica con una declamación de versos falseados de Shakespeare: “Hay más cosas en esta zapatilla, Horacio, que todas las que caben en los sueños de vuestras filosofías” (331). El contexto, la discusión, política para Enrique, y la evasión de Vera en su mundo del ballet constituyen una mofa del original:

“There are more things in heaven and earth,/Horatio,/ Than are dreamt of
in your philosophy” (*Hamlet*, I,esc.5, v. 166s.).

El cielo y la tierra se ven suplantados por una zapatilla (de la Pávlova), expuesta en una vitrina como en un altar.

La cita que el autor repite y parodia a lo largo de sus obras, compendio del espíritu cartesiano, es el “cogito, ergo sum” (223, cf. 95). Aquí aparece en boca del director del *Diario de la Marina*, erudito a base de un “excelente Diccionario de citas”.

El lenguaje denuncia y caricaturiza a este personaje y sus ideas, p.e.,

el paralelismo de las frases: “El mucho pensar restaba energías... El demasiado filosofar aminoraba las virtudes”, la aliteración: (la inteligencia que) “debilitaba, desvirilizaba” y la sentencia en forma de refrán: “Quien harto reflexionaba, hartamente vulnerable era”. Otro tanto ocurre en la misma escena con el título de dos poemas de Verlaine, *Nevermore* (a su vez tomado del estribillo del poema *The Raven* de Edgar Allan Poe). Resulta cómica la alusión en boca de la tía-Condesa, que de esta forma, añora los tiempos pasados en los que se compraba en Antoine, Cartier, Cocó Chanel...

Un auténtico fuego artificial de ironía y parodia resulta de las citas del publicitario José-Antonio, que son simples corrupciones de textos conocidos, consagrados: “Jalea jacta est” atribuida a un repostero, “Box populi, box dei” a un cronista deportivo, o “tempora, o mores”, es decir, el tiempo de los moros, de sus propios antepasados; y sus ‘confusiones’ literarias, musicales e históricas: “el Sordo de Lepanto, el Manco de Bonn, la Dama de Wakefield, el Vicario de las Camelias, el áspid de Procusto...” (334). (10)

3. LA CITA, COMENTARIO DE LA ACTUALIDAD

Una de las razones de la sobrevivencia de obras clásicas es su “actualización”, bien sea que en una época de represión presenten la única forma posible de crítica indirecta de la situación actual, bien sea porque algún autor posterior sienta la necesidad de adaptarlas a los nuevos tiempos, enfocarlas desde otro punto de vista, desmitificarlas, etc. Carpentier se aprovecha de este material literario disponible, al integrar citas y referencias, en primer lugar de obras teatrales. *Los siete contra Tebas* de Esquilo, ensayado en un patio de la Universidad de La Habana, enlaza el nuevo con el viejo mundo que los protagonistas Vera y Enrique acaban de abandonar. Se abre la escena con una indicación indirecta del tiempo (11), la invasión de París por los alemanes. Las declamaciones del coro griego presentan en la mente de Enrique la lamentación del pueblo francés bajo los nazis:

“Oh cuánto terror sentí al escuchar el estruendo, el horrísono fragor de los carros, cuando chirriaban los ejes de sus ruedas...” (244s.)

En estos momentos Carpentier se vale de las connotaciones del texto antiguo —el entorno trágico— y del lenguaje elevado, para dar importancia al nuevo contexto. Se hace patente este interés al sincronizar dos tiempos y servirse acto seguido de otro texto clásico, *Ifigenia* de Goethe, para la expresión no ya de la actualidad política, sino de la relación entre los protagonistas. Vera se identifica con la petición de Ifigenia:

“Ante ti está la fugitiva que en esta ribera no pide más de lo que le has dado: amparo y sosiego”,

y Arkas-Enrique responde:

“No será más bien tu patria, la que se te ha vuelto una tierra extraña?” (245).

Resume los temores de Vera al verse trasladada a Cuba, país desconocido para ella, después de una doble fuga, de la Revolución Rusa en 1917 la primera, y la más reciente de Francia. Otra vez se observa que al autor evidentemente no le interesa el conjunto de la obra —la *Ifigenia* de Goethe vence la resistencia de Thoas y consigue su libertad y la vuelta a su patria, mientras que Vera termina haciendo de Cuba su nueva patria—, sino sólo el sema “la apátrida”.

La representación de la obra *Mariana Pineda* desempeña la misma función de comentario en ambos niveles: el político-actual y el personal (de Vera). La lucha entre los absolutistas y liberales y la dura represión de los últimos en la segunda década del siglo pasado, descritos en el texto de García Lorca, se presentan en un momento de luchas entre los republicanos y franquistas en 1937. Vera huye con pánico de un ataque aéreo de los franquistas buscando refugio en el teatro. Las ideas liberales de la obra dramática expresan el mismo ideal por el que luchan los hombres de la novela en la que están insertas las palabras: “¡Yo soy la Libertad herida por los hombres...” (22ss.). (12) Pero las citas de la obra de García Lorca no se limitan a la interpretación de la situación política, sino que sirven de ilustración del carácter de Vera. Algunos versos son directamente aplicable al pánico que Vera siente ante el peligro de morir:

“Pedro... o ven montado en el día... Que ya vienen para quitarme la vida!...
¡Ay, qué fragatita, /real corsaria! ¿Dónde está tu valentía?”.

Si estas palabras presentan un comentario casi irónico de su actual pavor, el carácter de la heroína granadina y su muerte por una causa política constituyen una clara antítesis del carácter apolítico de Vera, que vive separada de la realidad cotidiana (separación simbolizada por la luz de las candilejas que aislan su mundo, el escenario, del público). Si Mariana puede exclamar con orgullo: “Yo soy la Libertad por la cual me dejaste”, Vera por el contrario, no comprende el ideal de su amante (o más tarde de su marido Enrique) y no acepta que pueda abandonarla por una “causa”. (13)

Ahora bien, si evaluamos la situación en la que se integran estos textos en su nuevo contexto, así como su motivación y relación con los personajes novelescos, tenemos que decir que resulta algo artificial la inopinada referencia a los ensayos de la obra de Esquilo en un patio de la Universidad de La Habana. (14) En cambio para el texto de García Lorca el autor crea una situación dramática, Vera huyendo de los franquistas, de forma que los dos textos enlazan perfectamente sin que la cita resulte un cuerpo extraño.

4. LA CITA COMO ARGUMENTO DE AUTORIDAD

Un procedimiento empleado en cualquier discusión cotidiana es la cita en apoyo de la propia argumentación, un recurso que por lo tanto se introduce de forma natural en la narración. Carpentier en esta novela crea varias situaciones en las que los dialogantes confirman sus ideas citando alguna autoridad.

Jean-Claude, el intelectual hispanista, al que Vera suele citar en sus refe-

rencias a autores, defiende su posición con las palabras de Spinoza sobre “el alma”. Pero más interesante que la misma cita es el entorno que desemboca en ella. Vera ha levantado el tema de la muerte en la guerra; y mientras que los soldados Enrique y Jean-Claude niegan que la primera tenga importancia el momento de luchar, Vera se defiende con que “la guerra del 14 inspiró profundas meditaciones sobre la muerte”. Pero Jean-Claude ridiculiza este tipo de literatura y los escritores que

“escribirán novelas donde más de un soldado filósofo meditará una noche (fondo de estrellas: impasible decorado) en el lodo de una trinchera (légame primero: símbolo), sobre el destino del hombre (‘y no saber a dónde vamos ni de dónde venimos’, *of course*), el más acá y el más allá (auto sacramental), el sentido de la guerra, el horror de la guerra, el poder energético...” (134s.).

Se trata en este momento de la discusión del propio proceso escritural, la “mise en abyme”: la lúcida oposición a este tipo de “literatura de retaguardia”. Y es precisamente para quitarle el tono metafísico que adoptaba Vera que contesta Jean-Claude con la cita de Spinoza:

“El alma no tiene imaginación y sólo puede acordarse de cosas pasadas en tanto le dura el cuerpo que la aloja” (135).

En esta desmitificación entra además la cita de Rubén Darío, incluida en la crítica de Jean-Claude: “y no saber a dónde vamos ni de dónde venimos” (el final de “Lo fatal” de *Cantos de vida y esperanza*), ironizada con el comentario “*of course*”. Además ya en el poema de Darío es cita de una conversación de Goethe con Eckermann (1829): “el hombre es una criatura confundida: *no sabe de dónde viene, ni adónde va.*”

Según el tema discutido se encuentran citas sobre la pintura, arquitectura, literatura, política y economía. José Antonio, de joven, especialista en arte, refuerza su objeción al arte figurativo, “de asunto, anécdota” con el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci (54). Jean-Claude se vale de palabras de *La Cartuja de Parma* para afirmar que el soldado actúa sin consciencia en una batalla (138). Durante su estancia en Nueva York Enrique recuerda los primeros versos del poema “La aurora de Nueva York tiene” de *Poeta en Nueva York* que resumen su propio intento de captar la fealdad de algunos barrios de esta ciudad.

Ahora bien, la novela pertenece al tipo de literatura comprometida, en una línea revolucionaria, por lo que no ha de extrañar que muchas de las citas provengan de Marx. (15) Lógicamente se las pone en boca de los más politizados, sobre todo Gaspar y Enrique. Es interesante ver la forma en que son introducidas en el contexto. La réplica de Enrique, citando a Engels, a una pregunta de Vera sobre el ballet: “Sólo los bárbaros son capaces de rejuvenecer un mundo que sufre a causa de una civilización agonizante” (330) se presenta como comentario irónico, según indica el autor. En otra discusión entre Vera, José Antonio y Enrique, el último aparece con un volumen de Marx (¡la biblioteca suele encontrarse al lado del que busca citas!), “con el índice apuntando a una página, como un Moisés...”. Después de la cita de Marx sobre la dependencia de los hombres, Vera comenta la situación: “Pe-

dantería no le falta... Siempre encuentra el modo de citar a Marx.” (345) Otra vez se nota el interés en quitar algo del tono didáctico y de pedantería al envolver esas citas en un entorno humorístico. Otro tanto sucede con otras citas del *Capital*. Enrique, todavía en París, cinco días antes de enrolarse en las Brigadas Internacionales, se compra esta obra y prosigue su lectura apresurada con comentarios y recuerdos de forma que hay un movimiento continuo entre texto y contexto. Si uno de los problemas de la cita es su motivación e integración natural en el texto portador, se puede decir que el autor lo ha logrado. De una cita literal sobre la acumulación de mercancías, Enrique pasa al recuerdo concreto de la acumulación en los almacenes del tío-Conde en La Habana, de ahí a un resumen del texto leído a través de los contrastes de “*estómago y fantasía*, lo bajo y lo alto...” y expresa su admiración por el estilo y la concisión del lenguaje, citando otro párrafo del *Capital* a modo de prueba.

Termina el vaivén entre comentario y cita (texto y contexto) con los versos de Shakespeare, incluidos en Marx:

“Gold? yellow, glittering, precious gold?
Thus much of this, will make black, white; foul, fair;
Wrong, right; base, noble; old, young; coward, valiant...”
(120).

Se podría aplicar el término de “*rétroception*” (16) a la evocación más tarde de esta misma situación en La Habana, con lo cual da más importancia a esta cita (306).

5. LOS EPIGRAFES

Desde un principio Carpentier encabeza los capítulos de sus novelas con epígrafes. El epígrafe que sirve de lema para toda la novela *La Consagración* es tomado del contexto de *Alicia en el país de las maravillas*. Se comprueba que no constituye la introducción a la primera parte (10 capítulos), sino a la totalidad de la novela, puesto que el autor retoma la cita literalmente dos veces más tarde, en la segunda y en la última. En ambos casos es Vera quien aplica la cita a su propio destino. (17) Vera, en la mitad de su camino, en París en 1937, con 28 años recuerda su niñez, cuando fue castigada por una cita de *Alicia*. Expresa su predilección ya de niña (se trata de 1917, cuando tiene 8 años) por esta pregunta de Alicia por el camino para llegar al lugar que no tiene mucha importancia “con tal de llegar a *alguna parte*” (179s.) (18) Haciendo cuentas de su vida en este momento constata su fracaso total. De la enigmática contestación del gato de *Alicia*: “puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo” sólo se ha cumplido la última parte. Aún no ha llegado a su término después de tanto caminar y huir: primero de Bakú, en 1917 de Petrogrado, ahora de la guerra de España. En sus últimas palabras al final de la novela repite el mismo texto de Alicia y el gato (576). Estamos en Cuba en 1961 y ella tiene ahora 52 años. Ha encontrado su destino: se ha puesto al lado del pueblo en la lucha por la libertad y pondrá en escena su ballet, *La Consagración de la primavera*. Una cita de este libro “para niños” —al parecer incoherente— expresa de esta

forma el desarrollo de la protagonista. (19)

Además no se limita al destino de Vera, sino que junto con el símbolo del ballet de Stravinsky exige una lectura en distintos niveles. Vera a los 28 años se siente fracasada; en el nivel histórico es el momento de la derrota de los republicanos en la Guerra Civil (Carpentier describe la guerra sólo desde la perspectiva de las Brigadas Internacionales) y también ha sido un fracaso la puesta en escena del ballet por Nijinsky. Al final Vera ha encontrado su propio ser, la Revolución (el tácito protagonista de toda la novela) ha vencido y se predice la exitosa presentación del ballet, ya no como rito de inmola-ción, sino de fecundidad. Sacada del contexto de un “libro de las maravillas” la cita se ha convertido en algo distinto, en expresión del proceso histórico-político.

Sin profundizar en cada uno de los epígrafes es fácil reconocer su función de introducción a los capítulos a los que preceden. (20) Siempre existe una referencia directa a aquellos en el siguiente texto. La segunda parte, por ejemplo, se introduce con las palabras de Alejandro Herzen “...reflejo de la Historia sobre alguien que, por casualidad, se halló en su camino”. La discusión entre Enrique, Vera y Jean-Claude sobre la guerra y la muerte, antes mencionada por su cita de la noción del “alma” en Spinoza, torna alrededor de la idea expresada en el texto de Herzen. Enrique explica que “Apenas sabe el combatiente en qué tipo de batalla se encuentra” y Jean-Claude lo confirma con la cita de Fabricio del Dongo: “¿Era batalla la que había visto? ¿Y esa batalla... era la de Waterloo?” (138). Tal vez el epígrafe encuentra la más clara exégesis en las palabras de Enrique sobre su actuación en la Batalla del Jarama:

“me quedaba el recuerdo de un bautismo de fuego recibido con inconsciencia de autómeta al que echan a anadar entre balas y estrépitos y recobra la identidad de su ser pensante al darse cuenta, cuando todo acabó” (240),

pero ya es cita de la tercera parte.

La pregunta del poema náhuatl: “Habré de ser otra vez sembrado?”, que constituye el epígrafe de la tercera parte encuentra su eco en la preocupación de Enrique al volver a La Habana ante “el difícil proceso de un reencuentro con mi propia esencia” (202). Reconstruye como Marcel a partir de una taza de té y una madalena, “toda su niñez, toda su adolescencia, con sólo morder un pedazo de yuca”, y el agua de una cañada consigue “devolverle una identidad olvidada” (212,215). En realidad este capítulo constituye una nueva variación sobre un tema tratado a menudo por Carpentier: el regreso, “el viaje a la semilla”. (21) Toda la novela *Los pasos perdidos*, por ejemplo, se ocupa de este tema. El protagonista penetra en la inmensidad de la selva en busca de las fuentes y Enrique en *La Consagración* explora los lugares de su juventud con la misma intención. Reencuentra su auténtico ser y la “verdad de lo universal”, al final de un largo viaje —habla de “una suerte de viaje iniciaco”— a través de México, París, Alemania y España, al pie de “la Ceiba”. En los dos casos el ‘Ulises’ se reencuentra en la naturaleza, la selva virgen en *Los pasos perdidos*, mientras que en el caso de Enrique se limita a un elogio del árbol americano por antonomasia:

“el guajiro cubano (llama) ‘madre de todos los árboles’ a la ceiba... con ello identificaba a la Mujer y el Arbol, alcanzando la esencia primordial de todas las religiones, donde Tierra y Madre... son la ecuación significativa de toda proliferación” (214s.).

El autor repite casi literalmente las palabras de su ensayo *Tientos y diferencias*, publicado por primera vez en 1964:

“... ceiba —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman ‘la madre de los Arboles’”. (22)

También en otros momentos Carpentier aparece como su propio lector. Evoca el ceremonial de iniciación *abakuá* y los ritos de la *santería* en Guanabacoa y Regla, recuerdo de la novela *Ecue-Yamba-O* (el capítulo “Mitología” sobre San Lázaro-Babayú Ayé, Santa Bárbara-Shangó, la Virgen-Ochún, Cristo-Obatalá y los capítulos 35 al 37). Pero sin entrar en más detalles, el cambio del punto de vista primitivo-mágico al intelectual es obvio. Enrique menciona su lectura sobre el Vodú de Haití, creencia que domina la novela *El reino de este mundo* (260s.). Vuelve el tema más constante de su novelística, la oposición de la Europa cartesiana, caduca, y el telúrico y ancestral mundo sudamericano. Oposición que basa esta vez en la revolución, victoriosa en Cuba y fracasada en Europa.

No quiero terminar este trabajo sin llamar la atención sobre el epígrafe, tomado de Valéry, *El alma y la danza*, que precede al capítulo dedicado en gran parte a los recuerdos de Vera. En él desfilan imágenes de su niñez entre cosacos y mahometanos en Bakú, se mezclan el parto de la prima Catalina con los motines de los bolcheviques, la abdicación del zar etc. Destaca la figura del padre y su actitud apolítica. Sigue la descripción de su vida de bailarina alejada de la realidad en Londres, luego en París, donde encuentra a su amante Jean-Claude. El epígrafe, resumen breve o introducción de la idea principal del capítulo, parece de lo más adecuado:

“... esta mujer extrañamente desarraigada y que se aferra a su propia sombra” (453).

Verdad es que en el original el poeta francés dice:

“Un oeil froid la regarderait aisément comme une démente, cette femme bizarrement déracinée, et qui s’arrache incessamment de sa propre forme, tandis que ses membres devenus fous semblent se disputer la terre et les airs”. (23)

Es obvio que Carpentier da el sentido opuesto al original. La danza, que en el texto de Valéry es símbolo del proceso creativo y la bailarina que lo es de la Idea —o, de la poesía pura para el poeta— se han materializado para Carpentier en una realidad concreta. Mientras que Phèdre subraya “elle (la bailarina) fuit son ombre dans les airs”, Carpentier afirma lo contrario, sustituyendo la palabra correcta “forma” por “sombra”, para insinuar lo que más tarde va a desarrollar: el pasado que persigue a la mujer y del que aún no es capaz de liberarse. Recuerda en cierto modo la concepción determinista del positivismo. (24) Carpentier no juega con el lector como Borges, que cita

autores y obras imaginarios, pero en ocasiones es capaz de adaptar el sentido de un texto a sus propias necesidades.

Así pues, este trabajo que sólo se ocupa del intertexto más básico por homonimia, muestra no sólo la gran erudición del autor, sino también su confrontación crítica con la herencia literaria. En un determinado momento pone en boca de sus personajes ficticios la discusión del proceso de escritura y su oposición a cierto tipo de literatura anterior, evocada mediante una cita de Darío que a su vez cita a Goethe.

En la mayor parte de las citas se nota una profundización del texto carpenteriano por el intertexto que lo enriquece con sus connotaciones. Me refiero ante todo a las citas tomadas de Baudelaire, de Valéry y de la poesía mística.

Pero no sólo se debe hablar de una deuda de Carpentier hacia sus predecesores, sino que existe cierto "feed-back". Como ya se ha dicho, al principio, los títulos de sus relatos no son mera copia de otros, sino que constituyen una variación sobre el original, dándole de esta forma nuevo enfoque. Tal vez el mejor ejemplo de enriquecimiento del original lo constituye la cita de *Alicia en el país de las maravillas* que, yendo más allá del libro de aventuras para niños y la sátira del victorianismo, (25) llega a expresar el desarrollo de toda la novela en sus tres niveles: el ficticio-personal (de Vera), el histórico-político (de la Revolución) y el cultural (la presentación del ballet). Igual que resulta imposible hablar de la novela caballerescas sin pensar en la reescritura que sufre en el *Don Quijote* o bien de la *Odisea* griega sin evocar a Ulysses-Bloom, será difícil hablar del *Discurso del método* sin recordar el *Recurso del método*. Lo mismo ocurrirá con el ballet de Stravinsky y esta novela de Carpentier. De igual modo, el lector de Carpentier que vuelve a leer *Le cimetière marin* o el *Cántico espiritual* los leerá con las connotaciones que recibieron del contexto de *La consagración de la primavera*.

Carpentier confirma en esta novela la idea de Valéry de que el valor de una obra no reside en ella misma, sino en su desarrollo posterior, al ofrecer el *germen* para nuevas obras. (26) El gran poeta y crítico mexicano Octavio Paz ha desarrollado esa misma idea en su ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*:

"La significación de Quevedo no se agota en su obra ni en la del concepto del siglo XVII; el sentido de su palabra lo encontramos más plenamente en algún poema de Vallejo... El sentido se transforma sin desaparecer: cada transmutación, al cambiarlo, lo prolonga. La relación entre una obra y otra no es meramente cronológica, o, más bien, esta relación es variable y altera sin cesar la cronología: para oír lo que dicen los poemas de la última época de Juan Ramón Jiménez hay que leer una canción del siglo XIV..." (27)

NOTAS

- (1) Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (París: La Pléiade, 1945), p. 367.
- (2) Cf. Françoise van Rossum-Guyon, "Aventures de la citation chez Butor", en *Butor. Colloque de Cerisy* (París: 10/18, 1974), p. 17ss.
- (3) *Préface* a la edición "Livres de Poche", 1971; además se conoce la importancia que tienen las obras románticas como *Paul et Virginie* para la "educación sentimental" de Madame Bovary.
- (4) *Le Texte du roman* (The Hague, París: Mouton, 1970), p. 149; para el tema de la intertextualidad y algunos ejemplos de aplicación véase el número 27 de la revista *Poétique* de 1976. Me parece muy útil la definición de "intertextualidad" que en ella da Laurent Jenny: "le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens", p. 262.
- (5) Marcel Proust, *Le temps retrouvé* (París: Gallimard, 1954), p. 227. —Bien se sabe que el propio Proust alude a algunas obras y motivos en los que se inspiró: Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Sylvie de Nerval, Baudelaire (*ibid.*, p. 286s.) quienes a su vez utilizan textos anteriores...
- (6) Madrid: Siglo veintiuno editores, 1978.— Me limitaré en este trabajo a las citas literarias, sin tener en cuenta la cantidad de alusiones o citas del campo cinematográfico, histórico, de la música y de la pintura. Tampoco haré mención de las muchas alusiones literarias sin que se concreten en una cita, como el resumen de la situación del "íngromo" después de la desaparición de la novia judía en Alemania con las siguientes palabras: "como... sin rescatar, tal Orfeo en los Reinos Tenebrosos, a la que ahora era Sombra entre Sombras" (116) o los lamentos de Dido, o las imprecaciones de Medea (131), aunque no de menos interés como la caricaturización de "el sentimiento trágico de la vida" y "más pesa una paella a la valenciana que *El discurso del método*" (135s.), título que además —en forma de autocita— hace pensar en la novela *El recurso del método* del propio Carpentier. Tampoco me ocuparé de la cita, que podríamos llamar antonomásica, la que utiliza las connotaciones de conocidos personajes u obras literarias en general para caracterizar alguna situación y sus actantes: Enrique es el "hombre sin sombra" en algún momento de su vida, en otro es el "Ulises" (232,239). Los franceses despreocupados son del mundo de "los Oblomov" (171), La Habana bajo Batista es "pleno *Satiricón*" y la amante de Caracas es "Calipso"... (417, 524).
- (7) Sin embargo, no es ni mucho menos un reproche al poeta. No hará falta recordar que el poeta mismo rechazaba esta obra de juventud. Al contrario se puede hablar de un auténtico homenaje a García Lorca: el "Derribado, el Asesinado, cuya muerte había sido y seguía siendo el imborrable pecado original del régimen franquista" (243), "García Lorca, cuyo asesinato, de imagen obsesiva para todos los hombres de mi generación, era algo que habría vengarse, algún día, de alguna manera..." (286). Pienso que las mismas palabras de Mariana Pineda: "¡Oh, qué día triste en Granada, /que a las piedras hacen llorar, /al ver que Marianita se muere/en cadalso por no declarar!" se citan en homenaje a su autor quien "por antonomasia" era "el Federico asesinado en Granada" (24).
- (8) Hay cierta crítica del texto de Valéry al comparar "la casi alegre luz de cementerios marinos y la tragedia menor de quien se corta la oreja de un navajazo" (18) con el espanto real de la Guerra Civil.
- (9) El reconocimiento de la "intertextualidad" y la lectura en la cual anteriores connotaciones confluyen dependerá en gran medida de los conocimientos literarios del lector (campo que recientemente intenta explorar la "Rezeptionsästhetik" bajo el término de "Erwartungshorizont" —horizonte de expectativa—). Habrá lectores que recuerden el paralelismo que establece Lautréamont en *Chants de Maldoror* (I,9) con el mismo poema de Baudelaire.
- (10) Otra fuente que desde siempre se ha aprovechado es la Biblia. "Parirás con dolor los hijos... con el sudor de tu rostro comerás el pan" se convierte en "Parirás con el dolor de tu vientre... Te afeitarás cada día, con las lágrimas de tus ojos" (399). En el siguiente ejemplo, se mezclan las palabras de la Biblia con el título del famoso libro de Reed (citado varias veces en esta novela), *Ten Days that Shook the World*: "el agua sin tiempo que en este litoral depositaba sus algas y medusas desde los Siete Días que Conmovieron el Cosmos" (125).

(11) Casi la única forma de seguir la cronología ficticia de la novela son las referencias a acontecimientos históricos. En este caso se trata de junio de 1940.

(12) Este elemento evidentemente ya fue reconocido por los organizadores del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. El pasaje es representativo del modo en que la novela aprovecha elementos históricos y autobiográficos para dar más verosimilitud a la intriga. Carpentier participó en el mencionado Congreso que tuvo lugar en Valencia y Madrid en julio de 1937. La oficina de recepción e información se instaló en Valencia en la calle Trinquete Caballeros (cf. la novela, p. 23) y el tercer día por la noche se dio una representación del drama *Mariana Pineda* para los participantes. En la novela se alude durante un concierto en Benicassim a la posibilidad de que actuara Pablo Casals. Es cierto que el día 11 del Congreso, de nuevo en Valencia, hubo un concierto con intervención del mismo Casals; cf. Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, vol. I (Barcelona: Ed. Laia B, 1978), 52ss.

(13) Además, hace pensar por contraste en otra heroína de Carpentier, también extranjera, la Sofía de *El siglo de las luces*, la cual muere luchando por la libertad de España.

(14) La situación narrativa presenta a Enrique en un patio de la Universidad, sintiéndose como "Ulises", contando sus aventuras en la Guerra Civil a sus compañeros. Tras los recuerdos de la Batalla del Jarama, Llano de Morata, Guadalajara etc. introduce esta referencia al tiempo: "A mediados de aquel año... los nazis habían entrado en París"; sigue un breve resumen de la vida de Vera en París para volver extrañamente a la primera situación de Enrique en el patio de la Universidad con las siguientes palabras: "Pero ahora aparecen siluetas nuevas en el patio de la Universidad". Según las citas de *Ifigenia*, antes mencionadas, habría que pensar que ahora Vera se encuentra a su lado (243ss.).

(15) Se deduce de las primeras reseñas que el "doctrinismo" de Carpentier en esta novela ha chocado a algunos críticos, y hay quien le llame hasta "estalinista" (José Luis Giménez-Frontín, "Carpentier y el reino de las sombras", *El viejo topo*, núm. 39, dic. de 1979, p. 58-62). Habrá que esperar algún tiempo y ver si con trabajos más detallados se cambia la primera opinión.

(16) Traducción del término alemán "Rückgriff" (Lämmert) por Gérard Genette, *Figures III* (París, Seuil, 1972) que lo emplea para momentos de recuerdos de poca extensión, pero de gran importancia como los recuerdos en el patio de Guermantes.

(17) La novela está escrita en primera persona del singular, alternando entre el "yo" de Vera y el de Enrique. Para los capítulos de Vera (22 de los 42, compartiendo además 3 capítulos con Enrique) se pretende que ella está escribiendo sus memorias en su refugio en Baracoa, "un gran Libro de caja... unas memorias de tu intimidad de mujer" (474). Esta ficción y las palabras de Vera sobre la cita de Lewis Carroll de la que dice que estaba cargada "para mí de misteriosas premoniciones" explicaría el epígrafe como lema de Vera. También es ella quien recuerda otros versos de Carroll: "There is another shore, you know, upon the other side..." (492). A pesar de su gracia, estos expresan no sólo el dilema de Vera, sino el de toda su época "de éxodos —siglo de trastornos y migraciones" (492).

(18) Capítulo 6, "Cerdo y Pimienta".

(19) Otra cita desempeña la misma función respecto a Vera. Me refiero a *La Internacional*, himno revolucionario que aparece repetidas veces a lo largo de la novela. Vera lo escucha por primera vez, siendo niña, en 1917 en Petrogrado: Los comentarios de los mayores expresan su desacuerdo: el padre reclama un tribunal militar contra los soldados desertores que lo cantan, el médico se refugia en la lectura de los clásicos rusos, Sacha expresa su lealtad para con el zar. Más tarde, en París, la profesora de ballet, emigrante rusa, lo rechaza, por no ser ruso (175ss., 497). En Benicassim, exactamente 20 años después de Petrogrado, Vera vuelve a escuchar *La Internacional*. Todo el capítulo 13 está dedicado a esta canción revolucionaria y otras como "Ça ira", "La Carmagnole", "Bandiera rossa", "Els segadors" etc. Vera reprime sus sentimientos ante la emoción que embarga a todos, por "el trauma recibido en la infancia" (150). Otros 20 años más tarde (será 1957 o 1958), en su refugio de Baracoa, Vera hace cuentas en su *Libro de caja* reconociendo que *La Internacional* la perseguía por todas partes desde 1917 (480). El 1 de enero de 1959, tras la huida del dictador Batista y la entrega del cuartel, Vera de nuevo recuerda *La Internacional*, que para ella significa la Revolución. Es en este instante cuando deja de vivir fuera del tiempo y de la realidad y mezcla su voz con la del pueblo en el grito "Viva la Revolución" (509s.).

(20) Se distinguen claramente de los epígrafes de *El recurso del método*. En esta obra cada capítulo es encabezado por una cita del *Discurso* de Descartes que se opone a —o irónicamente 'justifica'— los sucesos irracionales de la novela.

(21) No será casualidad que Vera, en un intento de huir de la realidad una vez más, se refugia en Baracoa, la primera población de la isla, fundada por los españoles. Es en este pueblo perdido, donde se encuentra a sí misma. De las 55 páginas que constituyen esta parte, aproximadamente 37 corresponden a los recuerdos desde su niñez.

(22) La Habana: Ediciones Unión, 1966, p. 30.

(23) Paul Valéry, *Oeuvres*, tome II (París: La Pléiade, 1960), 163.

(24) En el caso de la cita de *Job*, 8, 19 no se trata de un apartarse de la idea del original, sino que es uno de tantos versículos discutidos de la Biblia. La cita de Carpentier (p. 249) se acerca bastante a la versión más común: "podrido sobre el camino, mientras otros brotan en su lugar" (BAC, 1965), ya que del mismo pasaje se ha hecho también la siguiente traducción: "Así acaba su alegre carrera, y otra planta brota de la tierra" (versión de Luis Alonso Schökel).

(25) El mismo proceso se puede observar en las muchas ilustraciones que se han hecho para este libro, comenzando por las del propio Lewis Carrol y terminando, por ahora, con la interpretación erótico-onírica de Dalí.

(26) Paul Valéry, *Tel Quel*, "Choses tues" en *Oeuvres*, tome II (París: La Pléiade, 1960), 477s

(27) México: Joaquín Mortiz, 1967, 131s.

UNA PROFECIA APOCRIFA SOBRE EL FUTURO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

Por Miguel Avilés.

La amplia variedad y el notable número de profecías que han logrado audiencia a lo largo de la Historia de España, apenas han atraído la atención de los estudiosos si no es por vía de excepción. Las profecías, —excusado sea recalcar que se trata de pseudoprocías—, constituyen todo un género literario de peculiares características que no ha merecido hasta ahora, que sepamos, el tratamiento que merecen, ni por parte de los historiadores de las ideas ni por parte de los cultivadores de la historia literaria, siendo obvio que hubo épocas en nuestro pasado en que estas profecías proliferaron, fueron creídas y lograron, tal vez, una eficacia sociológica no menos digna de ser tenida en cuenta que la de un manifiesto, un panfleto subversivo o un romance fronterizo.

Hijas de circunstancias límite, las tales profecías han surgido en escuadrón, especialmente, en las coyunturas de máxima tensión política. Como botón de muestra pueden servirnos las profecías que aparecieron en los días de las Comunidades y de las Germanías, de las que han recogido muestras en sendas publicaciones Valentina Fernández Vargas (1) y Ramón Alba (2). Tales profecías constituyen un excelente instrumento de propaganda y persuasión política al servicio de los grupos contendientes.

En una línea análoga cabe situar las numerosas profecías de que se valieron los defensores de la Casa de Austria, especialmente a partir del momento en que se radicalizó la oposición a su hegemonía mundial y, sobre todo, cuando está a punto de extinguirse su presencia en el trono hispánico en los años decisivos de la Guerra de Sucesión Española.

Para ilustrar esta afirmación hemos escrito estas páginas en las que nos servirá de punto de partida para nuestro análisis una profecía sobre el futuro de la Monarquía Española. Al parecer, el autor de esta profecía fue D. Luis de Aldrete y Soto. Decimos “al parecer” porque este D. Luis es el personaje que aparece como autor en la cabecera del manuscrito que estudiaremos, si bien, a lo largo de este trabajo, tendremos ocasión de someter a crítica esta atribución.

No nos limitaremos a analizar este documento. Lo que en él se nos dice, comparado con lo que hemos hallado en otros escritos de la época, nos ha servido, en primer lugar, para ilustrar con textos precisos una noticia que daba el padre Feijoo, a principios del S. XVIII, sobre la instrumentalización de unas profecías de Malaquías durante la recién terminada Guerra de Sucesión. (2 bis).

En segundo lugar, nos ha servido para esbozar las características de lo que podría ser un “subgénero” dentro del “profetismo”, subgénero al que denominaremos “profético apocalíptico”, por las razones que se verán.

Finalmente, hemos criticado la genuinidad de un escrito atribuido a Aldrete y hemos desenmascarado la intención política que yace bajo su aparente carácter de ocioso juego astrológico.

En efecto, al mismo tiempo que decae el poder político y militar de los Austrias hispánicos, el recurso a las instancias ideológicas que apuntalan su hegemonía se hace cada vez más frecuente y extremo. Sus argumentos, tomados en un principio de los arsenales de la Historia, el Derecho y la Teología, se buscan cada vez con más frecuencia e interés, en los campos insólitos de las ciencias esotéricas, hasta desembocar en los ámbitos del profetismo, el apocalipticismo y el escatologismo catastrofista. Sin ánimo de alimentar tópicos, podríamos generalizar en el sentido de que las ideologías, —que son, entre todas las estructuras, las más resistentes al cambio—, abocan a la irracionalidad ante su inevitable ruina. De ese *enloquecimiento* de las ideologías podría ser una curiosa muestra, precisamente, el texto que ha dado pie a nuestro estudio.

Don Luis Aldrete y Soto.

Este don Luis Aldrete y Soto, a cuyo nombre aparece la obra que nos ocupa, es uno de los más excéntricos escritores de que hay noticia en nuestra literatura. Menéndez y Pelayo concedió a este “estrafalario médico” un escaño entre sus heterodoxos como “milenario e iluminado”, para no ser menos que los espiritistas del S. XIX, que lo habían tenido por precursor de sus doctrinas (3).

No parece, sin embargo, que sus contemporáneos tuvieran la misma idea sobre su persona. D. Luis Aldrete era todo un grave personaje, muy conocido en la villa y corte de Madrid en los días de Carlos II. D. Luis era, en efecto, procurador en cortes por Málaga, regidor perpetuo de esta ciudad y Alguacil mayor del Santo Oficio de la Inquisición. Sus mismos adversarios reconocían la nobleza de su persona y la calidad de sus ministerios. Como escribe uno de los autores que en nuestros días se han ocupado de él, don Luis “era respetado y de gravedad reconocida; sólo llamaban la atención sus ideas, sus concepciones” (4).

Es cierto. Ya en su tiempo, las ideas de don Luis suscitaban sonadas polémicas que contribuyeron a hacer populares los escritos de aquel inventor de la “medicina universal” que pretendía ser don Luis. Además de ejercer la medicina sin título que lo avalase, nuestro regidor se atrevió a denostar a la clase médica hasta el punto de concitar contra él las iras de los profesionales.

Las tesis de Aldrete y las antítesis de escritores como Juan Guerrero (5) o Pedro González Godoy (6) se alternaron con los memoriales que el malagueño dirigió al Rey hasta que se hizo necesaria la decisiva intervención del Protomedicato. Contra todo lo imaginable, la Inquisición parece haber sido la única institución del país que no condenó sus descabelladas doctrinas (7).

Ofrecemos a continuación la lista de los principales escritos atribuidos a don Luis Aldrete.

1.— *Manuscritos:*

- 1.— *Primera parte de la Filosofía cristiana y Faetonte manifiesto. Medicina universal para todo género de enfermedad sacada del Arbol de la vida que sobre el Génesis escribió...* (8).
- 2.— *Segunda parte de la Filosofía cristiana* (9).
- 3.— *Respuesta a la sombra de la razón, que con las luces suele ocultarse ella, del Discurso filosófico, médico e historial del Dr. Andrés de Gámez* (10).
- 4.— *Sobre la explicación de las profecías de San Malaquías, contemporáneo de san Bernardo, en la subcesión de los Reyes de España, cotejadas con dos conjunciones de Saturno y Júpiter que sucederán el año de 1682 y el de 1683, a quienes precederán a cada una dos eclipses de Luna bien notables* (11).

2.— *Impresos.*

- 1.— *Discurso del cometa del año de 1680* (Madrid 1681) (12).
- 2.— *Defensa de la Astrología y conjeturas por el Apocalipsis de los años en que se extinguirá la secta mahometana y año en que nacerá el Antecristo y cómo se llamará y explicación de las profecías que acerca de esto predicó san Vicente Ferrer* (Madrid 1681) (13).
- 3.— *Discurso del cometa de este año de 1682* (Madrid 1683) (14).
- 4.— *La acrisolada verdad en letras divinas y humanas* (Valencia 1682) (15).
- 5.— *Crisol de la verdad, ilustrado con divinas y humanas letras, Padres y Doctores de la Iglesia* (Madrid 1683) (16).
- 6.— *Ventrículos y modo de usar el agua de la vida* (Madrid 1683) (17).
- 7.— *Luz de la medicina y respuesta a las objeciones puestas a la Universal* (S.l., c. 1685) (18).
- 8.— *Memorial al rey* (S.l., s.a.) (19).
- 9.— *Memorial al rey sobre que no es proposición temeraria que el agua de la vida lanza los demonios de los cuerpos humanos* (s.l., s.a.) (20).

De entre todos estos escritos, hemos seleccionado el manuscrito reseñado en cuarto lugar, *Sobre la explicación de las profecías de san Malaquías...* que, en adelante, para mayor comodidad, citaremos simplemente como *Explicación*.

Por su misma titulación podemos percatarnos de cuáles son los métodos que su autor emplea: la astrología y la exégesis analógica. En este caso, una y otra vienen utilizadas con el objetivo expreso de dilucidar qué reyes han de ceñir, en el futuro, la Corona de España. En tan sugestiva operación el autor de este escrito ha recurrido a una “profecía de san Malaquías” sobre la que es obligado hacer determinadas puntualizaciones.

Una profecía que no es la de san Malaquías.

San Malaquías, como es bien sabido, fue obispo de Armagh, en Irlanda, contemporáneo y amigo de san Bernardo. A este san Malaquías se atribuye un escrito compuesto por una larga serie de frases emblemáticas, cada una de las cuales correspondería a cada uno de los Papas que ha habido o habrá en la Iglesia desde Celestino II (1143-1144) hasta la segunda venida de Cristo. Al papa Celestino correspondería la primera de las leyendas, *Ex castro Tiberis* y su verificación la evidenciaría el hecho de que Celestino II había nacido en Cittá di Castello, junto al Tíber. Es obvio que no podemos extendernos en este lugar para explicar cuanto se relaciona con estas supuestas profecías de san Malaquías, entre otras razones porque consideramos a nuestros lectores suficientemente informados de un tema que, por otra parte, salta a la actualidad informativa cada vez que hay un cambio en la Silla de S. Pedro.

Solamente haremos dos indicaciones precisas. En primer lugar, sorprende constatar que las profecías que en la *Explicación* se transcriben y comentan no tienen que ver absolutamente nada con las que se atribuyen a san Malaquías. Ni una sola de las divisas de la serie atribuída al santo irlandés coincide con las que aquí aparecen.

Si comparamos las estructuras respectivas de cada una de estas dos series de divisas, advertimos claras diferencias. Las atribuídas a Malaquías, en su formulación literal, suelen constar de muy pocas palabras; generalmente, de dos (v.c., *Leo florentinus*) o de tres (v.c., *In tribulatione pacis*); excepcionalmente, son cuatro las palabras que componen el emblema (v.c., *Bos albanus in porta*). Todos ellos son puros enunciados, formulados generalmente mediante un sustantivo calificado por un adjetivo (v.c., *corvus schismaticus, lupa caelestina...*), con dos sustantivos (v.c., *lilium et rosa, pastor et nau-ta...*) o con una expresión preposicional (v.c., *de cruce apostolica, ex rosa leonina...*), etc. Los verbos, sin embargo, están completamente ausentes de su procedimiento.

En la *Explicación*, por el contrario, los verbos se emplean continuamente. Las divisas proféticas, en este caso, adquieren una connotación temporal que les proporciona un carácter narrativo, por ejemplo:

—“Grana et mala cum suo semine erradicavit ferro non duro” (Profecía n^o 1).

—“Anglum germanum amore plectet et satis senex ipse quiescet” (Profecía n^o 13).

La *Explicación* no ofrece referencia alguna acerca de sus fuentes de información. Mas, entre su serie de divisas y la de Malaquías no hay absolutamente nada en común. ¿De dónde sacó, pues, su texto, el autor de la *Explicación*?

Las profecías sobre los Reyes de España.

El texto que la *Explicación* atribuye a Malaquías y al que aplica sus particulares métodos de análisis y pronóstico es una pequeña parte de la profecía, mucho más amplia, de cuyo texto hemos podido localizar varias copias.

Unas las hemos encontrado en diversos manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona. En la obra del P. Jerónimo Agulló *Manifiesto y hacha encendida encima del Candelero que alumbra la casa Real*, en la que se recogen numerosas profecías de santos varones, como las "Notables" de S. Francisco de Asís, las "cartas y profecías" de S. Francisco de Paula, "en que se prueba la venida de los crucíferos y una nueva religión en el mundo", etc. etc., aparecen también los llamados "versos y profecías de Poblet" que constituyen el texto que el autor de la *Explicación* analiza e interpreta.

El capítulo 16 de esta obra recoge, en efecto, 140 versos proféticos acerca de cada uno de los Reyes de Castilla y de Aragón. Los versos referentes a los Reyes de Castilla posteriores a Juan II son exactamente los mismos que luego reproduce y comenta la *Explicación*.

Se dice allí que estas profecías fueron escritas por san Malaquías, que las entregó a Ubertino, fundador y primer abad del Monasterio de Poblet, en el que permanecieron ocultas hasta que fueron descubiertas en el año 1639.

De la mencionada obra del P. Agulló se conservan en dicha Biblioteca dos manuscritos. Uno de ellos, con las trazas de ser original, pertenece al siglo XVIII. El otro, que es una copia, lleva la fecha de 1704 (21).

En la Biblioteca Nacional de Madrid, por su parte, hemos localizado otros dos manuscritos relacionados con el mismo tema. En uno de ellos se copian escuetamente las perícopas relativas a los Reyes de Castilla (22). El otro posee un interés mucho mayor, puesto que no sólo copia el texto íntegro de la profecía de Poblet, sino que presenta además un comentario erudito y desmitificador de cada uno de sus asertos y de todo el conjunto. Pruébese allí cómo tales profecías no pueden atribuirse a san Malaquías y cómo es falso, igualmente, que las llevara a Poblet el tal Ubertino. Se trata, pues, de una lectura de las profecías completamente opuesta a la realizada por Agulló y a la atribuida a Aldrete (23).

Según todos los indicios, estos versos parecen ser una falsificación de los primeros años del S. XVIII, nacida, muy probablemente, al calor de la Guerra de Sucesión Española. Más concretamente, podemos afirmar que esa falsificación ha sido elaborada o, al menos, instrumentalizada (23 bis) por los partidarios de la causa austríaca, en contra de las pretensiones borbónicas a la Corona de España. El libro de Agulló, en efecto, es un perfecto alegato antifrancés. Se supone compuesto por el tal Agulló, a quien se presenta como monje profeso del Real Convento de san Jerónimo de Valle de Hebrón, en Barcelona, "licenciado en Derecho y natural de la villa de Linyola", en la actual provincia de Lérida. Se dice allí que la obra iba dirigida a la Real Majestad de Luis XIII, Rey de Francia (1610-1643).

En sus 35 capítulos, Agulló se esfuerza en probar "que el Rey de España ha de ser señor de todo el mundo" (Cap. 3-7) y que "los españoles han de acabar la secta de Mahoma y ser señores del mundo" (cap. 8-13). Los capítulos siguientes confirman estas tesis con todo tipo de profecías, como las men-

cionadas anteriormente. En el capítulo 16 aparecen las atribuidas a Malaquías, con las que Agulló prueba que esa conquista mundial ha de acaecer prestamente. En el capítulo 21 precisará que esto ha de ocurrir en el paso del siglo XVII al XVIII. En el 28, desengaña a los franceses “del poco derecho que tienen a la Monarquía universal”. En el 29, demuestra cómo, cuando los profetas bíblicos hablan de Egipto (para maldecirlo, claro está), se refieren a Francia, en el 30 aparece san Miguel en la presidencia de unas “cortes celestiales” en que se profetizan los sucesos que han de afectar a Francia, Inglaterra, Escocia, España, etc.

Es extraño que un manuscrito del S. XVIII que, en opinión del docto autor del catálogo de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, tiene todas las trazas de ser obra original, pueda atribuirse a un fraile que vivió en la primera mitad del siglo anterior y que, de haber escrito aquella obra, debió componerla entre 1639, —fecha de aparición de las supuestas profecías sobre los Reyes de España—, y 1643, —fecha del fallecimiento de Luis XIII. (24).

Pero dejemos esta sugestiva pesquisa sobre el texto que sirve de base a la *Explicación*. Hay aún otro punto que merece ser considerado: ¿Por qué atribuyeron esta *profecía* sobre los Reyes de España a san Malaquías? ¿Hubo algún motivo especial que indujera al autor de este escrito a preferir al santo irlandés a cualquier otro de los muchos santos pronosticadores que ofrece la Historia?

El trasfondo de un prestigio.

Las profecías de san Malaquías sobre los Sumos Pontífices que han de regir la Iglesia hasta el fin de los tiempos (25), cuyo contenido, —ocioso es decirlo—, no toma hoy día en serio ningún historiador, fueron publicadas por primera vez por un beneditino belga, llamado Arnolfo o Arnaldo Wion (26). Había nacido en Douai el 13 ó el 15 de mayo de 1554. El hábito beneditino lo recibió en la abadía de Aldenburg, en la diócesis de Brujas. Al reducirse la rebelión de los Países Bajos contra el gobierno de Felipe II, Wion se trasladó a Italia donde, en 1595, fue acogido por los monjes de Montecassino. Aquel mismo año publicó en Venecia dos de sus obras: *Dilucidatio de Principum austriacorum origine ex Anicia romana familia* es la primera. En ella se esforzaba en demostrar que san Benito era originario de Austria. Será éste un tema que volvería a aparecer, reelaborado y amplificado, en el libro que aquel mismo año salió de la imprenta de Giorgio Angeleri con el título, —que nosotros abreviamos—, de *Lignum vitae ornamentum et decus Ecclesiae* (27).

Esta obra está dedicada “al poderosísimo e invictísimo rey Católico de las Españas, Felipe II Anicio-Probo-Olibrio-Pierleonio-Frangipanio-Habsbúrgico-Austrio”, pues todos estos son los apellidos con los que Wion lo adorna. La obra es, en su conjunto, un farragoso panegírico a la Casa de Austria, cuyos derechos a un imperio universal de signo católico vienen apoyados por todos los argumentos que puede ofrecer la razón y la sinrazón humana. Oculta, entre su hojarasca, aparece también la serie emblemática que nos ocupa, de la que escribe Wion:

“Se dice que el mismo [san Malaquías] escribió algunos opúsculos, de los que, hasta ahora, no he visto ninguno, a no ser cierta la profecía sobre los Sumos Pontífices que voy a transcribir por ser breve, por no haber sido publicada, que yo sepa, hasta el momento y porque son muchos los que desean conocerla”.

Wion añadió a las divisas que corresponden a los Papas que reinaron hasta Urbano VII (muerto el 27 de septiembre de 1590) unas breves glosas que atribuyó al dominico español Alonso Chacón (1530-1599), a quien el belga presenta como “intérprete de la profecía” (28). A partir de esta noticia, autores tan considerados como Ménestrier, Harnack y Thurston han elaborado la hipótesis que atribuye la paternidad de esta profecía al mismo Chacón (29). Otros, como Premoli, identifican al autor de esta falsificación con Alfonso Ceccarelli (30).

Sea de ello lo que fuere, lo que aquí debe notarse es el hecho de que tales profecías hayan sido sacadas por primera vez a la plaza pública en un libro dedicado a enaltecér la casa de Austria por todos los medios. A partir de Wion, son innumerables los autores que se ocupan de la profecía y la aceptan como auténtica.

Destacaremos al dominico Girolamo Giannini, que la tradujo al italiano y la reeditó en 1601 y 1605. Holzhauser la utilizó en su *Comentario sobre el Apocalipsis*; Gabriel Bucelin la empleó en su *Menologium benedictinum* (31). El jesuíta E. Engelgrave (1610-1670) la reprodujo en su *Celeste Pantheon* (32). Las primeras dudas sobre su autenticidad las formuló el cisterciense Manríquez. Gorgeu y Cornelio A Lápide, sin embargo, las comentaron admirativamente. Ni siquiera perdió fuerza la credulidad ante la crítica sistemática a que sometió las profecías de san Malaquías, en 1663, —el franciscano conventual F. Carrière (33).

Las ediciones y comentarios se sucedieron todavía por mucho tiempo y a su difusión y estudio contribuyeron escritores de toda Europa, como los franceses Coulon y Petit (34), el irlandés R. Arsdekin (35) y los alemanes P. Graff (36), D.G. Moller (37) y T. Krüger (38). En Italia se multiplicaron igualmente las ediciones y los comentarios, entre los que destacaremos la aportación del cisterciense G. Germano que publicó en Nápoles, en 1675, una *Addizione apologetico istorica alla predizione circa i Romani Pontefici*.

Destacamos a este autor por cuanto que lo es también de otro curioso libro, titulado *Li trionfi della Chiesa e la sperata universale monarchia* (39), cuyo autor dice haberla compuesto con ocasión de la muerte de Felipe IV. La dedica a la “católica y real majestad de Carlos II”.

Su objetivo es, ni más ni menos, que el de demostrar cómo la Casa de Austria, regida por la mano de nuestro Carlos II, restaurará la unidad de la Cristiandad y preparará a la Iglesia para su combate final con el Anticristo. En la primera parte de su libro encontramos un capítulo, el VI, en que dilucida Germano “si hay vaticinios que confirmen las cosas que nosotros hemos aducido como probables”.

La *Explicación* que nos ocupa, por su parte, parece situarse en un clima espiritual que no parece diferir esencialmente del descrito. Su horizonte común, que también lo tiene con la mayor parte de las obras descritas, es el de la apoteosis del Imperio y, más concretamente, de la casa de Austria. Es digno de constatarse el hecho de que las profecías de san Malaquías son acepta-

das, generalmente, en el S. XVII, por autores adscritos a los ámbitos políticos que configuran la oposición a la Francia de Luis XIV. Curiosamente, no faltan entre los protestantes los defensores acérrimos de la autenticidad y veracidad de estas profecías. De obedecer a unos condicionamientos comunes, esta coincidencia entre los autores católicos y los protestantes ofrece un paralelismo claro con el que, por las mismas fechas, se da entre ciertas corrientes espirituales católicas (molinosismo, quietismo...) y ciertos movimientos espirituales desarrollados en el campo protestante, de las que el pietismo alemán o el renacimiento místico anglicano podrían dar excelentes muestras (40).

Las afinidades estructurales existentes entre estas corrientes las catacterizan como vías medias entre los extremos ideológicos del catolicismo y el protestantismo, vías que preconizan a la larga un posible encuentro a nivel religioso entre ambas confesiones, con claras connotaciones ecumenistas (41).

El acercamiento entre ambos bloques religiosos coincide con una aproximación política entre los enemigos comunes de Luis XIV, quien desde luego, no permaneció inactivo ante este potencial peligro. Su fulminante actuación contra el molinosismo lo evidencia (42).

La *Explicación*, en la que vamos a entrar, queda, pues, englobada en un contexto general como el siguiente: Demostrar que la Casa de Austria pervivirá, reunirá a la cristiandad dividida y la lanzará contra sus enemigos, victoriosamente, hasta que venga el Anticristo. Más en particular, las profecías de S. Malaquías parecen haber sido instrumentalizadas en su momento como arma arrojadiza contra la Francia borbónica, especialmente en los momentos en que el imperialismo de Luis XIV amenaza a las dos ramas, hispánica y danubiana, de la Casa de Austria. Pero con esto no queda dicho todo.

Los presupuestos astrológicos de la Explicación.

La *Explicación* se dirige a su objetivo por dos caminos diversos pero complementarios y, en último término, convergentes. El escrito puede dividirse en tres secciones. En la primera de ellas, su autor nos ofrece una síntesis breve y clara de su pensamiento astrológico. De entrada, se define dentro del ámbito del "hilemorfismo aristotélico" al presentarnos la naturaleza compuesta de materia y forma.

La forma es, para él, una luz emanada de la divinidad; es el alma del mundo y el principio que da vida a todo, vida que se diferencia en cada reino de la naturaleza (mineral, vegetal o animal) en relación con la materia que, en cada uno de estos reinos, sirve de receptáculo a la forma. La luz de la forma es una y única; pero sus efectos difieren según es la materia en que se recibe y que la refleja.

Deduce así cómo los astros, en proporción a la clase de materia de que están formados, despiden distintos reflejos de una luz única, la del sol, en que se deposita la luz divina de la forma. En consecuencia, sus reflejos difieren y los efectos de estos reflejos sobre los demás cuerpos también difieren.

Los hombres no escapan al influjo de estos reflejos, sino que se pueden conjeturar diversos aspectos de su existencia según cuáles sean los astros que,

en su nacimiento y durante la vida, proyectan sobre el mundo sus respectivos rayos de luz mediatizada. Leyendo el firmamento, pues, se nos dice, se puede conocer el presente, el pasado y el futuro...

Distingue nuestro astrólogo entre las señales generales que Dios ha puesto en los cielos y aquéllas que aparecen con carácter extraordinario (v.c., los cometas) a quienes atribuye una influencia especial en determinados casos.

En su razonamiento, no descuida nuestro autor hacer aquellas salvedades que exige la ortodoxia. Reconoce, así, la suprema potencia de Dios tanto para orientar como para suspender los efectos de esta red de fuerzas que lleguen desde él mismo hasta los seres situados en los confines extremos de la naturaleza. Afirma, igualmente, su creencia en una libertad humana a la que siempre queda un margen de opción a pesar de las fuerzas que sobre ella gravitan.

Con estos presupuestos, la Explicación se lanza a interpretar el futuro de la Monarquía española.

La sucesión de los Reyes de España.

En la *segunda parte*, el autor de la *Explicación* desciende al campo al que orientaba su discurso: el mundo de los reinos y las monarquías. Su historia, su presente y su porvenir pueden conocerse si se estudian los movimientos y conjunciones de los astros que les corresponden (43). Pero lo que él pretende no es elaborar el horóscopo minucioso de la Monarquía española. Su procedimiento constituirá en “averiguar” la Historia pasada y futura de los reyes de España a partir de la versión que él ofrece de la profecía de S. Malaquías. Una vez que lo haya hecho, reforzará algunos de estos vaticinios con el concurso de la astrología.

Y así, aborda en primer lugar el comentario a los vaticinios mencionados. Se advierte que, mientras que sus profecías se cumplen con más “rigor” del habitual en los monarcas que preceden a Carlos II, las que se refieren a lo que deberá suceder a partir de este rey difieren completamente de las primeras, como veremos más adelante, si bien también reservan interesantes sorpresas.

Se inicia la secuencia con la muerte de Juan II de Aragón, el matrimonio de los Reyes Católicos y la unidad nacional, la conquista de Granada y la expulsión de los musulmanes (profecía 1^a). El descubrimiento de América (prof. 2^a), el advenimiento de Carlos V (prof. 3^a), sus victorias en Pavía, Mühlberg y Roma (prof. 4^a); el reinado de Felipe II, con sus éxitos en San Quintín y en Lepanto (prof. 5^a), la anexión de Portugal, su intervención en Francia, sus conflictos con Flandes (prof. 6^a), su muerte (prof. 7^a); los días tranquilos de Felipe III (prof. 8^a) y la expulsión de los moriscos (prof. 9^a); los años de Felipe IV, sus trabajos, sus batallas y su muerte... (prof. 10^a) son cuadros minuciosos que se suceden con rapidez.

El momento en que se fecha este escrito se sitúa, aproximadamente, en el centro de la serie profética. Las once primeras profecías ya quedan en el pasado cuando se escribe este opúsculo. Las nueve últimas se inician en un presente que inmediatamente se esfuma en las brumas del futuro.

En 1677, año en que se fecha este escrito, comienza, a efectos reales, la

mayoría de edad de Carlos II, a quien la profecía 12^a augura que ha de emular al emperador Carlos V en hazañas y en piedad. En aquellos mismos días, España y el Imperio combatían unidos contra Luis XIV y D. Juan José de Austria se esforzaba por estrechar relaciones con Inglaterra. A estos hechos parece referirse la profecía 13^a, la misma en que se emplaza a Carlos II a morir de viejo.

A este rey, a quien, según la *Explicación*, la posteridad apellidará “el Pío” o “el Santo”, sucederá un Carlos III al que corresponderá unir bajo su cetro a Francia y a España. Este rey, a quien se nos describe lleno de valor y de fuego, podría recordar al Felipe V “el Animoso” de la Historia real. (Profecía 14^a).

Si a partir de Carlos II, establecemos un paralelismo entre los monarcas que habrían de sucederle según la *Explicación* y los que de hecho le sucedieron, obtendríamos un doble resultado, según que contemos entre los sucesores de Carlos II a Luis I o bien lo suprimamos de la cuenta en razón de su efímero reinado. Según esto, la doble serie resultante sería la siguiente:

Reyes profetizados

—Carlos III
—Alonso
—Felipe V
—Carlos IV
—HENRICO
—Anticristo

Reyes históricos

Serie ampliada

—Felipe V (1^a vez)
—Luis I
—Felipe V (2^a vez)
—Fernando VI
—Carlos III
—Carlos IV

Serie restringida

—Felipe V
—Fernando VI
—Carlos III
—Carlos IV
—Fernando VII
—Bonaparte

¿Se cumplen las profecías?

Veamos ahora hasta qué punto acierta la *Explicación* en sus pronósticos, aun a riesgo de convertir esta verificación en un ejercicio lúdico.

La castidad que la profecía 15^a atribuye al rey Alonso, podría relacionarse con la falta de descendencia de Luis I (en la hipótesis primera) o de Fernando VI (en la segunda). En ninguna de las dos tendría sentido el anuncio de la erradicación de la morisma, que parece responder, cuando más, a un pronóstico sobre el desenlace de los conflictos austro-turcos que se recrudecen en el último cuarto del S. XVII.

El Felipe V de la *Explicación* (prof. 16^a) viene descrito con unos rasgos tan vagos que lo mismo pueden aplicarse al Felipe V histórico que a su hijo Carlos III. Así, por ejemplo, cuando se habla de que concluirá sus guerras “a medida de su deseo”. En cuanto a la edad de 60 años en que fija su muerte, Felipe de Borbón no llegó a cumplir los 58 años y su hijo Carlos estuvo a punto de alcanzar los setenta y tres.

Pasando al Carlos IV de la profecía 17^a, no se ve cómo pueden relacionarse la transversalidad dinástica, el golpe de Estado, la unidad del mundo, etc. con el Fernando VI ni con el Carlos IV de la historia real. Por lo que se refiere a las persecuciones con que se amenaza en la profecía 18^a, algún eco podríamos hallar en las tribulaciones que sufrió Carlos IV en los últimos años de su reinado y de su vida.

El Henrico de la profecía 19^a podría coincidir más con el Fernando VII histórico que con su abuelo Carlos III, sobre todo si leemos a renglón seguido la última profecía. En efecto, nuestro juego terminaría con la sorpresa de un Henrico que primero es enemigo y luego aliado de un descendiente de la tribu de Dan que se identifica con el Anticristo. Este Henrico, en alguna forma, se parecería a un Fernando VII, adversario y amigo, con ambigüedad alternativa, de un extranjero, como Bonaparte, a quien, siguiendo el texto de la *Explicación*, terminaríamos por identificar con el mismísimo Anticristo.

Toda esta exégesis, sin embargo, sólo se justifica si comparamos lo que se escribe en la *Explicación* con lo que sabemos quienes estamos situados en el lado de acá de la Historia y conocemos cómo la casa de Borbón sucedió a la de Austria en la Corona de España. Pero en este escrito no se hace alusión alguna a un posible cambio de dinastía y se da por supuesto que la Corona cae siempre sobre vástagos de la Casa de Austria, vinculados por línea directa, a no ser en el caso de Carlos IV (Profecía 17^a), en que se explicita su transversalidad.

Podemos imaginar, en efecto, que el autor de la *Explicación* excogitó su serie de monarcas españoles siempre dentro del marco dinástico de la casa de Austria. Veamos pues si nuestro documento se mueve en las coordenadas que establecería una posible permanencia de la Casa de Austria aun después de la muerte de Carlos II el Hechizado.

El "austracismo" de San Malaquías.

En la *tercera parte* de la *Explicación* se amplían los pronósticos sobre parte de aquel futuro que tan expeditamente se ha desentrañado con ayuda de san Malaquías. En ella se estudian con más detalle los reinados de Carlos II y de sus dos sucesores inmediatos, Carlos III y Alonso.

Lo que se ha averiguado por el método exegético, se somete ahora a análisis mediante los métodos astrológicos con los siguientes resultados:

Junto a Carlos II aparece un valido, al que se identifica como eclesiástico. La *Explicación* le atribuye el papel de director de las hazañas que ha de realizar Carlos II. La imagen del Padre Nithard se nos viene a la memoria. Su valimiento, sin embargo, había terminado en 1669, ocho años antes de la fecha en que se data este escrito. Por lo que a este punto se refiere, la profecía parece haber llegado con cierto retraso.

La conquista de Africa y Mauritania, que se atribuye a Carlos II, no parece que pueda relacionarse más que con un hecho tan deslucido como hazaña militar como la cesión de Ceuta, hecha a España por Portugal, en 1668.

Su sucesor, Carlos III, se nos presenta como una antorcha ardiente a la que "le vendrá estrecha la redondez de la tierra". El reino de Francia le será dado a este Carlos III. Más aún; sus victorias sobre los musulmanes africanos serán tan sonadas que los príncipes electores de Alemania le ofrecerán la corona imperial, para que guerree con los musulmanes que atacan a la Cristiandad por el frente del Danubio. Carlos III, una vez coronado emperador, aniquilará al Islam.

Este tal Carlos, especifica la *Explicación*, sería el tercer Carlos que reinase en España, pero, en el orden de la sucesión del Imperio, haría el número seis.

Esta última puntualización nos permite relacionar a este rey con el personaje que, en la historia real, se tituló Carlos III de España y Carlos VI emperador sacrorromano, es decir, con el Archiduque Carlos de Habsburgo, rival de Felipe V de Borbón en la sucesión a la Corona de España y en la guerra en que se dirimió este negocio.

El escrito que comentamos lo pinta como “caudillo” de los españoles “en este tiempo”, como, en efecto, lo fue para un amplio sector del país. Bajo su reinado, por otra parte, las tropas del Imperio austríaco consiguieron algunas sonadas victorias luchando contra los turcos, si bien no tan definitivas como el vaticinio las imagina.

Aun con esta salvedad, habría que reconocer que ésta es la más acertada entre todas las previsiones de nuestro autor. Aunque no refleje exactamente el porvenir del Archiduque, sí que acierta al prever cuáles serían las expectativas que, acerca de él, habrían de alimentar o, al menos, propagar, sus más apasionados partidarios, incluso aquellos que habrían de seguir aferrados a su apuesta austracista en los días que van desde la elevación de Carlos al Imperio (1711) hasta la firma del Tratado de Utrecht (1713).

Al comienzo de este decisivo biennio (1711-1713), las perspectivas de éxito de Carlos vienen a coincidir, con cierta aproximación, con las que en este escrito se delinean. A partir de 1711, Carlos III de España ya es, también Carlos VI de Austria. Para sus partidarios, esta circunstancia habría sido un nuevo aliciente para imaginar que su victoria sobre Felipe V todavía era posible y, con ella, la restauración del Imperio de Carlos V, monarca al que la profecía concede una especial importancia en varios pasajes.

Este mismo año de 1711 es el de la muerte del Delfín de Francia. Para nuestro autor, el vacío dinástico no parece que pueda llenarlo un Felipe V al que se supone derrotado por su rival. Este, es decir, el Archiduque Carlos, habría sido para la *Explicación* el futuro rey de una Francia vencida en la que, además, se ha alterado la sucesión dinástica.

El escrito que examinamos aparece, a esta luz, como un ejemplo más de literatura de partido, no muy diferente de cuanto se produjo en cada uno de los bandos contendientes en defensa de sus respectivos ideales (44). Pero este producto ofrece, por su parte, ciertas peculiaridades que vamos a examinar.

El Pseudo-Aldrete.

Si admitimos que este escrito salió, en realidad, de la pluma de don Luis Aldrete y Soto, tendremos que reconocer en él ciertas dotes proféticas y admitir la validez de sus métodos futuroológicos. Pero este reconocimiento no afectaría más que a lo que dice sobre el Archiduque Carlos porque, en todo cuanto afirma de sus sucesores, en muy poco acertó la *Explicación*.

Consiguientemente, no queda otra salida que suponer que este escrito se gestó, precisamente, en una fecha como la que hemos indicado, es decir, no mucho después de 1711. Pero, en este caso, tendremos que negar a Aldrete su paternidad sobre estas páginas.

Los biógrafos de Aldrete, en efecto, que ya nos lo describen como “anciano en edad” cuando en 1673 comenzaba a sonar su nombre (45), coinciden en situar su muerte a finales del siglo XVII (46). Nuestra alternativa es, por tanto, la siguiente:

- o admitir que Aldrete fue autor de una profecía que sólo se cumplió, por una afortunada pero inverosímil convergencia de conjeturas, al profetizar no la Historia del Archiduque, sino el contenido de los sueños de los más recalitrantes austracistas futuros
- o considerar este escrito como la obra de alguno de esos mismos austracistas que, en un desesperado intento por captar prosélitos para su causa, la compuso y la respaldó con la autoridad de Aldrete.

Dicho de otra forma: O Aldrete fue un profeta o no fue él el autor de la *Explicación*.

La profecía comentada por este Pseudo-Aldrete vendría a ser un panfleto político más, pero escrito en una clave literaria particular. Podría englobarse, sí, dentro del mismo género literario que los demás panfletos políticos de ésta o de cualquier otra coyuntura histórica. Pero también la podríamos adscribir a un subgénero especial, que podría denominarse “profético-apocalíptico”, cuyas características vamos a analizar.

El género literario “profético-apocalíptico”.

La denominación “profético-apocalíptico” es aplicada, dentro del ámbito de la moderna exégesis bíblica, a un género literario al que pueden adscribirse determinados libros o fragmentos de libros de la Biblia. No pretendemos discutir aquí si aciertan o no quienes relacionan tal o cual página bíblica con este género literario. Sólo nos importa definir las características que lo integran por parecernos perfectamente aplicables al escrito que examinamos, en caso de que hayamos acertado al arrancarlo de las manos de Aldrete para atribuirlo a un panfleto político cuya filiación austracista parece más que probable.

Al género “profético-apocalíptico” se adscriben aquellas obras que se simulan escritas en época anterior a la de su efectiva composición. Se atribuyen preferentemente a un autor conocido y prestigioso del pasado. Si las causas de su prestigio tienen que ver algo con su clarividencia sobre el futuro, tanto mejor. El escrito se construye como visión o profecía del dicho personaje sobre lo que ha de ocurrir en el futuro, un futuro que *coincide en parte* con el momento en que, de hecho, se compone la profecía apocalíptica.

Decimos que *coincide en parte* por cuanto que la situación que se describe en la supuesta profecía es similar a la que hay planteada en el momento en el que el libro apocalíptico se escribe. Por lo general, la situación de referencia es una situación difícil, conflictiva, trágica, para el grupo sociológico en cuya matriz se gesta el libro apocalíptico y al que se destina.

La diferencia consiste en que, en la realidad, aún no se ha llegado al desenlace de la situación planteada y en el escrito apocalíptico tal desenlace ya se da por conocido y como tal se describe. Y es de notar que este desenlace siempre viene a ser, en el género literario “profético-apocalíptico”, un desenlace feliz. Por un camino o por otro, el supuesto profeta describe cómo se resuelven las dificultades, cómo triunfan los que se consideraban perdidos y fracasados. El que ese triunfo se deba a una intervención del azar, o de los astros, a la acción directa o indirecta de Dios, a la afortunada actuación de

un héroe, etc. etc., no cambia las cosas.

Un artificio de esta clase no puede menos que suscitar la esperanza, la alegría o el consuelo en quienes se hayan en una situación conflictiva y dudan del éxito. Para quienes no encuentran salida, lo que anuncia el supuesto profeta no es otra cosa que un auténtico “apocalipsis”, una verdadera “revelación”, como indica el significado literal del término griego. (47)

En el escrito que presentamos podemos apreciar la presencia de los elementos que los especialistas atribuyen a este género literario. Con la perspectiva que proporciona esta clave interpretativa, nuestra lectura nos permite profundizar en su contenido como no sería posible si lo considerásemos, sin más, un rebuscado juego literario en el que un Aldrete ocioso hace profecías a la vez que interpreta otra profecía cuyo texto ni siquiera coincide con la que se atribuye a un san Malaquías, quien, con toda certeza, tampoco tuvo nada que ver con ella (48).

No importa que la “revelación”, es decir, que el preanuncio de los éxitos de Carlos III y VI, estén casi perdidos en medio de un abigarrado texto. No importa que lo que de él se afirma esté deformado por la exageración, la imprecisión más o menos intencionada, etc. Lo verdaderamente importante está bien claro: Carlos III, caudillo de España y VI emperador de Alemania de este nombre, triunfará rotundamente y dejará herederos de su triunfo. Lo atestiguan las viejas profecías, lo confirman los astros, lo avala un autor consagrado que vio el futuro a más de treinta años de distancia. ¿Qué más se puede pedir?

La última parte de su escrito viene a adornar este “apocalipsis” con algunos accesorios. El alarde cronológico en que culmina no es más que la cobertura escatológica de las promesas que se hacen a una dinastía que ha de reinar en España hasta los días del Anticristo, que precederán al Juicio Final. Pero también sirven para recalcar en los eventuales lectores que cuanto en este escrito se dice, fue compuesto en los días de Aldrete, es decir, —y lo diremos siguiendo al verdadero autor—, cuando han pasado 1677 años del nacimiento de Cristo y 1643 desde que comenzó la Ley nueva; cuando sólo faltan 357 años para que llegue la consumación del mundo y, con ella, acabe la Ley de gracia. O sea, el año 2034.

Las fuentes de una ficción.

Nos queda ahora un último problema que resolver. ¿Por qué, precisamente, se recurrió a Aldrete para poner a su nombre esta *Explicación*?

Nuestro malagueño gozó, efectivamente, de un gran prestigio en la Corte de Carlos II. A pesar de la oposición que levantó contra él el Protomedicato, a este conspicuo ente no le cupo otro remedio que recurrir a don Luis una vez que todos los esfuerzos de la medicina oficial se revelaron incapaces de devolver la salud a la Reina María Luisa de Orleans, primera esposa del Hechizado (49). El “agua de la vida” que Aldrete le administró tampoco salvó a la Reina. Es más, no faltó lenguaraz que atribuyese al “agua” de Aldrete el mérito de haber ayudado a la Reina a pasar a mejor vida (50). Pero este “imprevisto” resultado no invalida un prestigio que al menos sirvió para abrir a Aldrete las puertas de Palacio.

Las numerosísimas curaciones de que nos da noticia en sus obras, la adhesión de sus simpatizantes, las críticas serias o jocosas de sus adversarios, atestiguan, efectivamente, a favor de que Aldrete, por pintoresca que fuese su imagen, no era precisamente un desconocido.

Incluso entre los “intelectuales” de su época tuvo amigos y admiradores, como don Antonio de Ron, profesor de teología y filosofía, a quien se encargó de dar un dictamen sobre el *Crisol de la verdad* que resultó todo un alegato de 53 páginas a favor de las ideas de Aldrete (51). O como Fr. Manuel de Guerra y Ribera, “doctor y catedrático de Filosofía de la Universidad de Salamanca, predicador de Su Majestad y su teólogo”, a quien se considera el último de nuestros buenos predicadores (52). En 1681, Fr. Manuel se hacía eco de la “fama justa de su nombre y el conocimiento de sus profundos, raros y peregrinos estudios”, propia de quien ha logrado “con el crisol de su juicio, en la química de su prudencia, separar lo vano de lo sólido, lo impuro de lo puro, lo supersticioso de lo permitido” (53).

Estas circunstancias habrían favorecido, desde luego, la idea de autorizar un escrito como la *Explicación* con un nombre prestigioso y, a la distancia de los años, incluso mítico. Sospechamos que habría hecho falta un motivo más próximo y directo para que el autor de la *Explicación* se fijara precisamente en Aldrete y no en cualquier otro de los muchos autores que le habrían facilitado igualmente su propósito.

Buscando una confirmación a esta sospecha, hemos comparado el texto de la *Explicación* con aquellos escritos de Aldrete, que, en principio, pueden parecer más afines a aquélla por su contenido y su método. Hemos prestado especial interés al titulado *Defensa de la astrología y conjeturas por el Apocalipsis de los años en que se extinguirá la secta mahometana y año en que nacerá el Anticristo y cómo se llamará y explicación de las profecías que acerca de esto predicó san Vicente Ferrer* (54).

Ha sido sorprendente comprobar cómo la *Explicación*, fechada en 1677, recoge y resume frases enteras de este opúsculo, publicado en 1681. Una comparación minuciosa entre ambos textos nos permite deducir, aplicando las más elementales normas de crítica literaria, que el manuscrito de la *Explicación* debió redactarse teniendo a la vista la *Defensa*... Es este un análisis cuyo detalle no puede darse aquí. Por ello, hemos recurrido al procedimiento de anotar, sobre el texto de la *Explicación*, aquellos lugares de la *Defensa* en los que más se destaca la dependencia establecida entre ambos textos. Allá remitimos al lector.

Los descuidos de un panfletista.

En lo que sí nos detendremos, sin embargo, será en la explicación de las divergencias que ambos textos ofrecen pues con ello nos será posible percibir hasta qué punto el redactor de la *Explicación* fue más allá del pensamiento y de las intenciones de aquel Aldrete al que atribuyó su escrito.

En la *Defensa de la astrología* Aldrete responde al *Discurso teológico y filosófico contra la astrología* (55) del que es autor el licenciado don Miguel de Yepes, que se autotitula “Catedrático de la Universidad de Ciempozuelos”. En su *Defensa*, Aldrete hace una reseña de la obra de Yepes y centra su

interés en vindicar la verdadera astrología contra la falsa, en demostrar su utilidad para descifrar las oscuras imágenes del Apocalipsis y, finalmente, en corregir las conjeturas astrológicas de Yepes sobre varios puntos, entre los que destaca la fecha del fin del mundo y aquella en que tendrá lugar la destrucción de los musulmanes y la Conquista de la Casa Santa, es decir, de los Santos Lugares.

En este contexto polémico, Aldrete se preocupa de definir y expresar su criterio con la mayor precisión posible. Trasluce, incluso, la preocupación por destacar la coherencia de las conclusiones a que llega con los presupuestos astrológicos que él defiende y que han sido atacados por su jocosos adversario (56). Según esto, no es creíble que Aldrete haya cambiado sus opiniones sobre determinados puntos capitales de una forma tan radical como lo evidencian las discrepancias existentes entre lo que afirma en su *Defensa* y lo que se dice en la *Explicación*, en caso de que él hubiera sido el autor de la misma.

Así, a propósito del momento en que tendrá lugar el fin del mundo, Aldrete fija el séptimo milenario después de la creación del mundo (57). En la *Explicación*, por el contrario, lo mismo se dice que “fenecerá el mundo cuando Dios quisiere” (58), que se dedica un apartado a dilucidar este punto en el que concluye que “en los últimos años del sexto millenario, en que estamos, será la consumación del mundo” (59).

La aparición del Anticristo la sitúa Aldrete, comentando la profecía de san Vicente Ferrer, en el año 1253 de la era cristiana, o sea, 750 años después del momento en que aquella profecía se pronunció (1403) (60). Para el comentarista de la profecía de san Malaquías, el Anticristo aparecerá bajo el reinado del rey Henrico, que será primero su víctima y luego su aliado, hasta que llegue el fin del mundo (61).

En un momento de su discurso, la *Defensa* de Aldrete alude a la profecía de san Malaquías en los siguientes términos:

“Empezó el Imperio romano étnico con Augusto César; acabó en Augústulo. Empezó el Católico en Carlo Magno y, según las profecías de san Malaquías, acabará en Carlos VIII” (62).

Comentando la profecía de san Malaquías, el Pseudo-Aldrete identifica al último emperador con el ya mencionado Henrico. Los Carlos de su serie sólo llegan a Carlos IV (para España) o VII (para el Imperio). No hay la menor referencia a ningún Carlos VIII.

Por lo que se refiere a la conquista de la Casa Santa o, lo que viene a ser lo mismo, a la derrota total del Islam, ambos escritos difieren de manera notable.

En la *Defensa*, Aldrete arguye contra el pronóstico que “el catedrático de Ciempozuelos” hace acerca de la fecha en que tal acontecimiento tendrá lugar. De Yepes dice allí Aldrete que trae “en el barro de una receta moruna la conquista de la Casa Santa, sin que la aritmética más sutil pueda concordar los números a estos tiempos ni su jerigonza a bien tan dichoso y deseado” (63).

Su contrincante había fijado la fecha de este acontecimiento interpretando el cometa aparecido entre 1680 y 1681 y las palabras del Apocalipsis

de una forma equivocada, en la opinión de Aldrete (64). Este corrige con múltiples razones este pronóstico y ofrece, como solución acertada, su propia versión. La secta Mahometana se arruinará totalmente, viene a decir, en el año 2095 de la era cristiana (65) y la Casa Santa será conquistada exactamente seis meses después de cumplirse el año 2186 de la misma era (66), como precisa a partir de las profecías de san Vicente Ferrer.

Si volvemos la vista sobre la *Explicación* a la profecía de Malaquías, se aprecia una clara diversidad de criterios. La decadencia del Islam se inicia con Carlos II, que los ataca por el frente norteamericano. Su sucesor Carlos III los aniquilará en toda África, al mismo tiempo que los acomete y aniquila en el frente Europeo del Danubio.

El Rey don Alonso, sucesor de Carlos III, será quien por fin destruya la religión mahometana. A sus enemigos no les quedará “más que la mar por refugio, donde nuestro rey, en batalla naval, los acabará de destruir” (67).

Esto ocurrirá en tiempos del supuesto nieto de Carlos II, monarca reinante en los días en que se data la *Explicación*. Por larga duración que se conceda a las dos generaciones subsiguientes, es claro que al autor de este escrito no se le ha ocurrido prolongarles la vida hasta los últimos años del siglo XXII.

En consecuencia, parece legítimo concluir que el autor de la *Explicación*, al elaborarla, ha asumido el nombre de Aldrete y ha utilizado, como fuente de inspiración básica, su *Defensa de la astrología*, de la que ha tomado conceptos, frases y aun citas que pudieran hacer creer a los lectores poco informados que el verdadero autor es Aldrete, con todo su huerro prestigio de astrólogo clarividente (67 bis).

Así, se ha intentado capitalizar, el prestigio de Aldrete a favor de una causa política precisa, la causa autracista, como se han capitalizado con la misma intención las diversas profecías atribuidas a S. Malaquías.

De todo ello se hizo eco, una vez terminada la Guerra de Sucesión, el padre Feijoo, y así lo hizo constar en su tratado sobre la *Astrología judicial* y los *almanaques*, con las siguientes palabras:

“... en la triste borrasca que poco ha padeció esta Monarquía..., según la división de los afectos, en la misma profecía de Malaquías, correspondiente al presente reinado, unos hallaban asegurado el cetro de España a Carlos VI, emperador de Alemania y otros al monarca que, por disposición del cielo, ya sin contingencia alguna nos domina” (68).

SOBRE LA EXPLICACION DE LAS PROFECIAS DE S. MALAQUIAS, CONTEMPORANEO DE SAN BERNARDO, EN LA SUBCESION DE LOS REYES DE ESPAÑA, COTEJADAS CON DOS CONJUNCIONES DE SATURNO Y JUPITER QUE SUCEDERAN EL AÑO DE 1682 Y EL DE 1683, A QUIENES PRECEDERAN A CADA UNA DOS ECLIPSES DE LUNA BIEN NOTABLES.

POR DON LUIS ALDERETE Y SOTO, REGIDOR PERPETUO DE LA CIUDAD DE MALAGA Y ALGUACIL MAYOR DEL SANTO TRIBUNAL DE LA INQUISICION.

AÑO DE 1677.

I

“De dos materiales compuso el Criador todos los individuos de este mundo, que el Filósofo llama materia y forma (69). La forma es la luz que, como emanada de aquella Sabiduría inmensa y Trinidad incomprehensible, se mueve, alumbra y calienta (70). Es el alma del mundo y sin ella todas las operaciones cessaran de la Naturaleza y ella es la misma naturaleza naturada, que, obrando incesantemente, le da vida a todo, como dice el Evangelista san Juan: “Et lux erat vita”. Con que la vida y demás potencias de los racionales proceden de la luz. Y las virtudes de todo lo demás criado en ella están encerradas, en todos los tres reinos de la naturaleza, vegetal, animal y mineral, así manifiestas como ocultas, que éstas lo son por falta del que las trata y manosea. Con que no hay planta, animal ni mineral que no tenga la suya especial y particular, conforme la distribución del peso y medida de la materia con que se vino y coaguló la luz. Y así dice de ella María profetisa que es el “coagulum coagulans omnia”.

“Es la materia una substancia ácuea, aérea y térrea, que vulgarmente llamamos vapor y el Filósofo Mercurio, que, para darla a entender, los antiguos fingieron la fabulación de Proteo, que mudaba varias formas. Donde, encerrándose la luz por la virtud magnética que la forma tiene a la materia y, al contrario, mediante el calor externo, la luz va labrando casa en ella en cada individuo para su asiento y morada”.

“Depositóla Dios al cuarto día en el antorcha luminosa del Sol, para que, haciendo las veces de su presidente, la repartiase al orbe sublunar y a la Luna y demás astros poniéndole enmedio de esas esferas como a corazón del

mundo, para que distribuyese sus luminosos rayos que son la vida de los individuos". (71).

"Causa la luz tan diferentes efectos como se experimenta en/ la naturaleza, conforme las cualidades del objeto donde hiere, vistiéndose de ella y aun del color su reverberío; y así vemos que, dando la luz en un espejo cristalino, su reverberío es cristalino en la pared adonde toca; si es verde, verde; si azul, azul; (72) si da en un poco de agua encenagada, su reverberío es obscuro y el mercurio que levanta dañoso a la salud. Y de ahí procede ser unos sitios saludables y otros enfermos conforme halla dispuesta la materia donde hiere y con quien se mezcla." (73)

"Crió Dios diferentes planetas y imágenes de estrellas en ese firmamento así de la luz (que sin ella no se da en la naturaleza unión) como de lo purísimo de los elementos, para que siendo purísima la materia y asimilándose más a la luz, su consistencia fuese más perpetua. Y así dice Hermes Trimegistro en su *Tabla esmeragdina*: "Verum et certum est, et verissimum, quod est superius naturam habet inferioris, et ascendens, naturam descendentis" (74) Dan los rayos del Sol en el cuerpo del planeta Saturno, que por su composición es una estrella de un color aplomado, melancólico su reverberío, a quien los astrólogos llaman influjo; al que nace debajo de su constelación, le hace de un color raro, aplomado, melancólico y de larga vida y de profundo ingenio; y en diferentes sitios del cielo puesta esta estrella sus luces se alteran conforme los aspectos y rayos que recibe, ya saludables, ya nocivos y de su posición se conjeturan las inclinaciones, condición y demás sucesos; conforme a la alteración que han recibido las luces que recibe, así arroja su reverberío".

"Y, basándonos más abajo, en las luces de los ojos se reconoce cuándo está un hombre airado, cuándo está cercano a la muerte, cuándo habla con segunda intención, cuándo ha comunicado al demonio que, como padre del horror y sombras, retirándose la luz adentro, de ordinario la deja empañada, asombrada, ofendida o vidriada la primer tela que proporciona el objeto a la vista (75). Y, riñendo, se mira con providencia a los ojos del contrario y no a la espada, para antever dónde quiere ejecutar el amor, el odio y muchas veces el interior del corazón humano, que, como son luces, aunque más las encubra el disimulo, lo manifiesta todo. (78) "Nihil enim reperitur in mundo, quod divinae virtutis scintilla careat". Y por eso dice Hermes: "Deum, per singula creata ubique splendere, et eam ob causam fabricasse omnia, ut Deum per singula cerneremus".

"Los filósofos antiguos conocieron las virtudes de las plantas por el color, olor y sabor y otros por las signatures que el criador universal nada dejó sin señal en este mundo y tantas plantas y yerbas hay como estrellas en el cielo, de estas manifestó la luz y sus influjos, de aquellas ocultó la virtud en el centro de ellas. Y así dice Vivaldo Crollo en el prefacio *De signaturis*: "In centro etiam collectas creavit omnes virtutes simul quasi in superficie creavit semel et quod mirandum est, omnia astra caelestia, quae in caelis corporibus suis manifeste patent, creata etiam in terra spiritibus suis occulte clausa latent, et sicuti caelestis Sol suo calore spirituali creat et generat omnia spiritualiter; per solem caelestem operatur spiritus Domini in natura omnia naturaliter, sed per terrestrem solem operatur idem ille spiritus omnia, sed spiritualiter; nam spiritus per nullum alium medium, quam per solem, operatur; nam

in solem saltem tabernaculum suum posuit”.

“Con que estas virtudes de las yerbas que los antiguos conocieron por el olor, color y sabor y por las signaturas que después con la experiencia comprobaron, son rayos de luz del sol o de su reverberío, que bajaron espiritualmente a obrar en cada individuo porque, como dice Sendivoxio: “Virtutes non ascendunt, sed descendunt”. Los influjos bajan del cielo / y no suben de la tierra, (77) y al modo que en los astros se mudan las cualidades del reverberío de la luz en diferentes sitios del cielo, la luz o virtudes espirituales de las yerbas se alteran y mudan por razón de las regiones y disposición de las tierras donde nacen, tanto que, siendo saludables en unas provincias un género de ellas, en otras son veneno, que así quiso el Omnipotente tenerlo todo eslabonado con la luz” (78).

“Entrará ahora el escrupuloso sobre si estas luces o influjos pueden pronosticar lo por venir o no. Oiga a David diciendo: “Caeli enarrant gloriam Dei et opera manuum eius annuntiat firmamentum”. Los cielos son historiadores de la gloria de Dios y el firmamento, donde puso el sol y demás astros, pronostica las obras de su voluntad. Y así con esto explicó más su providencia y que en su Omnipotencia todo está presente, escribiendo en el pergamino azul de (79) esos cielos con siete letras vocales, que son los siete planetas, lo presente, pretérito y futuro, dejándole al hombre el libre albedrío para que tuviese mayor mérito (80). Y esto se da en [ten] der más palpablemente hasta en la muerte de los reyes y castigo o fin del mundo, pues pone señales particulares en esos cielos en las cometas que las preceden, no contentándose con las generales. “Et erunt signa in sole et luna”. Sin embargo, de haber dejado el Criador el gobierno de lo subllunar a las luces, siendo como es primera causa por sus fines inescrutables, suele suspender sus influjos y he visto el amago de ellos estando casi ejecutado, deshecho y anulado, mediante los sacrificios de la misa y resignación con sus piadosísimas entrañas, porque, aunque ellos más influyan, son como el fuelle del órgano, que si Dios no pone el dedo de su voluntad en la tecla no suenan (81). Al Sol hizo volver diez líneas atrás en el reloj de Acaz (82) en señal que había suspendido su castigo al mandato de una criatura, porque iba ejecutando su voluntad, pero en lo regular como a sus segundas causas deja obrar al Sol / y a los demás astros que los crió “ut sint in signa et tempora et dies et annos” (83), para que sirvan de señales en esos cielos (84), item sus movimientos hagan lo voluble del tiempo, dividan el día de la noche y constituyan los años y finalmente gobiernen desde lo mayor hasta lo menor”. (85)

II

Y siendo esto así, principalmente han de influir en los reinos y sus monarcas, con quien tuvo el Criador tal cuidado que les puso dos ángeles de guarda y en el cielo los dos planetas superiores y más cercanos a la primera causa, que son Saturno y Júpiter. Y por ellas, en lo que alcanzare, explicaré las profecías de san Malaquías, contemporáneo de san Bernardo, de la sucesión de los Reyes de España, poniendo los dos temas celestes de dos conjunciones de estos superiores que se celebrarán los años de 1682 y el de 1683, bien notable, en que se comprehenden el hijo y nieto de nuestro gran mo-

narca don Carlos segundo, que llamarán el Pío o el Santo.

1^a.- Muerto don Juan II, rey de Aragón, casó don Fernando el Católico, su hijo, con la reina doña Isabel y se juntó Aragón con Castilla, ganó a Granada de los moros y destruyó su semilla.

2^a.- Descubrirá las Indias por Colón y por Cortés.

3^a.- Carlos V juntó a Castilla y León con el Imperio y personalmente gobernó sus ejércitos y a sus capitanes.

4^a.- /Prendió, junto a Pavía, al rey de Francia. Sujetó y prendió también al duque de Sajonia y al Pontífice.

5^a.- Sucedió Filipo II. Conquistó a San Quintín y dio por sus capitanes la victoria de la Batalla Naval.

6^a.- Conquistó a Portugal, pisando sus ejércitos la Francia, cuando lo de la Liga Católica y, por acudir a ésta, quedó radicada la herejía en Holanda.

7^a.- Muere de más de sesenta años.

8^a.- Dejó a Filipo III, que reinó sin salir de su solio y peleó durmiendo, esto es, vivir en paz.

9^a.- Echará los moriscos de España y, conocido de los suyos, morirá temprano.

10^a.- Filipo IV nació Viernes Santo y, aunque con muchos disgustos y trabajos, se portará bien.

11^a.- Ayudó al Emperador.

1^a.- Morte per ventus secundus regnat; iungitur Castro et erunt duo sub iugum bovis in unum duo; et Grana et Mala cum suo semine erradicavit ferro non durus.

2^a.- Et Mundum novum manifestavit post Colum Cortes.

3^a.- In quinquaginta *vix minus* anno veniet Aquila, Castrum et Leo. Acies et capita sub se manebunt.

4^a.- Rugiet Leo. Omnes pavebunt iuxta pavonem Gallum comprehendet. Saxum cum Petra subiectum habebit.

5^a.- Et surget sapiens, liliam luget, lunam eclipsat in Nigro Ponto.

6^a.- Quinque vulnera sibi apropiat, nigrescunt Lilia sanguine plena, fides rubigine plena.

7^a.- Sexagenarius et plus occumbet.

8^a.- Noster Canterius pistum relinquet de solio regnans dormiens demicat.

9^a.- Perdet a regno reliquias Lunae; cognitus suis dimicavit.

10^a.- Quartus, cruciferus, bene se gessit.

11^a.- Aquilam iuvans, Germa-

Sujetó los alemanes en la batalla de Praga, / con cuyo dolor murió el rey de Francia y, compuestas las cosas de su reino, morirá en paz.

12^a.- Sucederá el señor rey Carlos II, llamado quinto, porque quinta persona de Carlos, dando a entender había de tener el nombre de Carlos y, contando desde el Emperador, es quinto en la sucesión y que suscitará el esplendor suyo en hazañas y en piedad.

13^a.- Tendrá liga con Inglaterra y el Imperio y morirá de viejo.

14^a.- Sucederá Carlos III, que, en lo ardiente de su natura y valiente espíritu, unirá a Francia con León y Castilla.

15^a.- Sucederá don Alonso, a imitación del casto, este erradicará de raíz la morisma.

16^a.- Este don Alonso, sin embargo de su castidad, tendrá un hijo llamado Filipo V, que le sucederá y aumentará su reino tanto como la fe católica en los/principios de su reinado y por observante de la fe se levantarán guerras que concluirá a medida de su deseo y morirá felizmente de sesenta años.

17^a.- Sucederá Carlos IV, transversal, aunque de la estirpe regia, que por armas se apoderará del cetro de esta Corona y del Imperio. Verá el rebaño uno y el Pastor uno, tan admirable como deseado en el mundo.

18^a.- Este será perseguido de todas o la mayor parte de las naciones del mundo, sin faltarle trabajo que no le venga.

num premet, Gallus ocumbet moerore/plenus; cunctis compositis, in pace quiescet.

12^a.- Sed genitus quintus quintum claro numine suscitatur, ne ipse pius plus cantet.

13^a.- Anglum germanum amore plectet, et satis senex ipse quiescet.

14^a.- Ardens ut facula, sextus ingreditur, post multa gesta in unum venient Castrum, Leo, Gallus et Aquila.

15^a.- At virginem veterem ipse tenebunt et postea Lunam in mare mergent.

16^a.- Et Nardui fudit qui et sub cessit non minus fide regno et sceptro, sua dominia in ortum augebit, dum fidem servat, qui veniunt bellaque gessit ex desiderio, ocumbet felix sexagenarius.

17^a.- Carolus habet trabeam rubeam, septimum superum compungione, quas res mirabiles ipse videbit.

18^a.- Ne flos, ne corvus, vulpes et Aquila dracones sibilant ne cruce deferunt.

19^a.- Sucederá Henrico, autor de esta persecución y, aumentando la Corona, padecerá por la fe católica muchos trabajos.

20^a.- Levantarás un descendiente del Tribú de Dan y prenderá a Henrico pero después, por convenir Henrico con éste, que será el Antecristo, reinará también y fenece-
rá el mundo cuando Dios quisie-
re./

19^a.- Henricus, auctor diadema auget, presus laboribus pro fide Petri.

20^a.- De Dan resurgit qui eum premet et regnet ut coluber et ipse regnet et fine tandem cum Deus videat.

Las dos conjunciones de los superiores son las siguientes, que se ejecutarán los años de 1682 y 1683.

1682.

Octubre 29, hora 22, minuto 16, post meridiem. Antecedió en 17 de agosto, en Acuario, un *eclipse* notable de Luna, en la séptima casa, que durará cuatro horas y otro en 21 de febrero no menor que el de agosto en este mismo año.

1683.

Mayo, 26; hora 3, minuto 31, post meridiem. Hay otros dos eclipses de Luna este año.

Siempre lloraron los árabes, sectarios de Mahoma, que tan doctos fueron en la astrología, que su imperio y secta no pasaría de un milenario sin gran declinación y por postre, su total ruina. Empezó esta / secta siendo señora del Oriente la Luna y como tan veloz, presto llegó a su aumento lleno hasta estos tiempos. Y en el punto que llegó al estado mayor menguará con más prisa que creció. Tienen por armas a la Luna y por ésta son significados, sienten sus deliquios como temerosos de sus daños. Pero llega el caso en los cuatro eclipses del año de 82 y 83, que confirmarán su sentir a quien sucederán las dos conjunciones celebradas en menos de siete meses (cosa de admiración) de los dos superiores, que confirman cómo y cuánto será.

Nuestro gran monarca don Carlos II tiene por ascendiente de su nacimiento el signo de Acuario a Saturno en la nona casa de religión en el signo de Escorpión. Hállase acompañado con el Sol, que también está en la nona, con que un príncipe eclesiástico será quien dirija sus acciones. Los dos miran de oposición a la Luna, significadora de la morisma, que se halla llena y pujante. Con que siempre guerreará su Majestad, compuestas sus cosas, contra ellos, disponiendo armadas que, concluidos y compuestos otros negocios, se empleará en el dominio del mar y en la conquista de Africa. Y así la profecía suya diga que excederá en Religión y santidad a Carlos V y que suscita-

rá su claro renombre. Porque, aunque fueron sus hazañas tantas que no se le cayeron las armas de los hombros, las más fueron contra cristianos y las de nuestro gran Monarca la mayor parte serán contra mauritanos y africanos, teniendo en ello tanto tesón que no cuidará de otra cosa, cuyo celo y piedad le pagará Dios cargándole de días, con el renombre de santo o pío.

Sucederá Carlos III, de quien dice la profecía 14 “ardens ut facula”: entrará el ardiente antorcha. A éste lo delinea el tema celeste primero de la conjunción de los superiores que se celebrará el año 82. En este hallamos en el Oriente los veinte grados del signo de Sagitario, significador de las Españas. Y de este príncipe es signo ígneo y de la triplicidad ígnea es casa de Júpiter/ que se halla en signo de León, signo también ígneo. Es término de Mercurio también, por la presencia del Sol. Y por eso la profecía le llama *Ardens ut facula*. A su natural fogoso y a su espíritu ardiente le vendrá estrecha la redondez de la tierra. Hállase en el Oriente la parte de la fortuna con la Venus, mirando los planetas de la conjunción al mismo grado del oriente, bien guardado y ayudado de todas tres fortunas. Juntará grandes tesoros cual pocos reyes hayan visto. Signifícalo la junta del señor de la primera con el señor de la segunda. Estos, ganados de los enemigos, por estar en la octava casa, que es segunda de la séptima y más con la cabeza del Dragón. Esto mismo confirma el sextil del Sol a Marte, señor de sus bienes fijos cuyos rayos pasan de aspecto cuadrado a Júpiter y Saturno. Cuya constelación le da el reino de Francia. Y, habiendo oprimido por las conquistas de su padre el Africa, que lo significa la combustion de la Luna, y, queriéndose los moros dilatar por la tarde del Imperio, le convidarán los electores con él, para que, por aquella parte, los destruya y aniquile, como lo ejecutará, habiéndose coronado por emperador. En este tiempo que anduvire guerreando quedará por gobernador de estos reinos don Alonso su hijo. Y esto lo significa la Venus, señora de la quinta y décima.

Habiendo precedido a esta conjunción dos eclipses tan grandes de Luna, significadora de los moros, veamos el estado que ésta tiene en ella. Hállase combusta del Sol en la oncena; Mercurio, señor de la séptima, mas puesto; y la Luna en su detrimento. Esta constelación significa que España hará que sus enemigos declarados sean amigos y sujetos por cautiverio. Marte, disposito suyo en el signo de Virgo, en la nona, significa que su religión falsa la destruyan los españoles, cuyo caudillo, en este tiempo, será Carlos III y VI en orden a Carlos V y sexto en cuanto a emperador romano./

Subcederá don Alonso en los reinos, que los habrá gobernado por su padre, a quien la profecía 15 llama *Virginem veterem*, aludiendo al nombre de don Alonso el Casto, que éste entrará a reinar de 23 años, pasando a los 24. Será de condición apacible, guardoso, con que sus rentas crecerán y su tesoro con los despojos de los moros y a los 24 años ya estará sobre ellos. La conjunción de los dos superiores segunda lo confirma y la persona de este Rey, pues tiene esta conjunción los 20 grados de Libra con el oriente y a este signo los astrólogos le pintan en forma de una doncella, con un peso en la mano, que iguala los tiempos y equinocio autunal, (86) así le llamó bien *Virginem veterem* y confirma que el gobernador que fuere de España en tiempo que Carlos III guerreare con los moros, ese mismo le ha de suceder y que éste, a los 24 años, se hallará sobre ellos fuera de sus estados, acabándolos de destruir. Y así Marte en éste tema significador de los enemigos declarados, se

halla en la duodécima casa de prisión aprisionado. La Luna, significadora general de los moros, se halla en la octava casa del llanto, en conjunción con Mercurio, señor de la décima nona y duodécima, aplicándose a Marte, que personalmente se halla en ellos. Con que todo será muertes para los mahometanos, llantos, prisiones y destrucción de su religión, no quedándoles a estas gentes más que la mar por refugio, donde nuestro rey, en batalla naval, los acabará de destruir. Hállase también la luna en esta conjunción combusta debajo de los rayos del sol, con que, habiendo precedido a ambas conjunciones cuatro deliquios de Luna y en ambos temas hallarse la Luna mal puesta y combusta, califica que sólo contra esta nación, a quien predomina la Luna, se enderezan los influjos del cielo en esta junta de éstos dos superiores. Las demás profecías van bastantemente explicadas, cada una en su lugar, al margen, que si se sacaran las conjunciones que les corresponden, se pudieran explicar /más sus noticias.

III

Resta ahora ajustar el tiempo de la duración de este mundo, conforme la opinión que lleva el autor de ellas, porque no le parezca a alguno acelerado el tiempo en que las concluye, fundado en el Génesis, conjeturando que los días que gastó Dios en hacer el mundo fueron seis y el séptimo, que fué el sábado, descansó y el descanso no lo puede haber para los vivientes, si no es gozando de su visión beatífica.

Estos días han correspondido a notables y muy señalados sucesos que ha habido en el mundo en los millenarios de él, porque en la eternidad de Dios, cada día de aquellos los reputan por mill años y como la máquina de este mundo esté toda eslabonada y dependiente un eslabón de otro, y los días de la creación del mundo sean tan misteriosos, dicen que el segundo día mandó Dios que se hiciera el firmamento y que dividió las aguas que estaban debajo del firmamento de las que estaban encima de él y que en el segundo millenario correspondiente a este día, que fue por los años de la creación del mundo de 1656, por los pecados de los vivientes, para castigo suyo, se volvió a ver toda la tierra cubierta de aguas, subiendo siete codos más alta que la coronilla del monte más encumbrado de toda la redondez de la tierra y que, aplacada la ira, dividió las aguas de las aguas, mandándolas retirar a los límites de su precepto.

Dicen que al cuarto día crió Dios la antorcha hermosísima de el Sol, padre de los vivientes, donde depositó la luz, y que al cuarto día, que es a los cuatro mill años, siguiendo el cómputo que sigue la Iglesia, Cristo, redentor nuestro, sol de justicia, empezó a esparcir al mundo la verdadera luz de su palabra, dignándose, antes de haber tomado carne humana en las entrañas purísimas de María, señora nuestra, para morir por el género humano. Y a la hora que murió, de sentimiento /el Sol se despojó de sus luces, como lo había estado el cuarto día, antes que Dios las depositase en él.

Y, siendo seis días los que el Criador se empleó en la fábrica del mundo, su duración ha de ser de seis mill años, correspondiendo a cada uno un millar y dos días a cada Ley, que corresponden a los 60 años. Y que esto se ha visto ejecutado, porque, acabado el segundo día, que correspondió a los dos mill

años de la Ley natural, entrando Dios en el tercero, congregó las aguas en un lugar para que apareciese la tierra que había de dar fruto y así fenecidos los 20 años de la Ley natural, que duró hasta Abraham, cuando le mandó circundar, lo separó de su cognación en el tercer millenario del mundo, empezándole a dar los preceptos de la Ley judaica, que llamamos escritas, porque de esta tierra y separación de gente que hizo había de venir el verdadero fruto de la Ley de Gracia, que fue Cristo señor nuestro.

A los 3970 años nació Cristo, y a los 4003 de la Creación del mundo, según el cómputo general de la Iglesia, murió, y se acabó la Ley judaica cuando dijo en la cruz *Consummátum est*. Con que, conforme a la duración de las Leyes antecedentes, habiéndolo Dios criado todo trino y uno, correspondiente a las tres personas de la Santísima Trinidad, estas tres Leyes (aunque distintas en ceremonias) son toda una en realidad. La última, que hoy tenemos de gracia, le corresponde su duración a los dos días últimos de la fábrica del mundo y si así ha de ser, que todo está debajo de la mano del criador; ha que empezó 1643 años y le faltan para cumplir los dos mill años 357, desde el en que estamos de 1677 del nacimiento de Cristo señor nuestro. Y el año de 1903, ciento treinta y un años antes de cumplirse los 20 años de la Ley de gracia y muerte de nuestro Redentor, será la conjunción máxima de los dos superiores, que será notabilísima y de muchas señales en el cielo y alteraciones en la Tierra.

En el quinto millenario murió Cristo. El quinto de la creación crió los peces en el agua y tantos monstruos en ella como se reconocen. Y este mismo día crió las aves, que son (o lo parecen) vecinas del cielo, más que otra ninguna criatura. Los peces representan los pescadores y los monstruos marinos los sectarios contra la religión. En el quinto millenario se levantó Calvino y otros muchos herejes y la ballena horrible de Mahoma, que tanto se ha extendido por el mundo ya. Y así buscó Cristo en él discípulos que fuesen pescadores, en representación del quinto día y, habiendo criado en él las aves, crió y sacó a luz en el quinto millenario tantas plumas de evangelistas y doctores que escribiesen la verdadera luz del evangelio.

Al fin del sexto día pecó Adán, llevado de el convite de Eva. Y ella del engaño de la culebra. Y, siendo el pecado muerte de la gracia, parece que en los últimos del sexto millenario, en que estamos, será la consumación del mundo y, con ella, acabará la Ley de Gracia. Y así dice la profecía: "De Dan veniet qui cupremet et regnet ut coluber", que, siendo en Adán el principio del pecado la culebra, acabe el siglo de este mundo con otro que reine como culebra.

Esto mismo confirma en que lo último del sexto día se concluyó con llamar Dios a juicio a Adán y, así, lo último del sexto millenario, parece será el juicio final. Y son muy a propósito las palabras del Canon 38 del Presidente Spagner en su *Physica restituta*, que por su particular las añado aquí: "Sexto a creatione, tertio ab ortu Solis die et terra surrexit homo quo productionis tempore et dierum numero sumum mysterim adumbratum est, quemadmodum enim quarto die creationis in unum solis corpus universum, caeli lumen/ coactum fuit a tertio autem die nati solis qui sextus fuit creationis terrae limus vitae spraculum suscepit, et in hominem viventem Dei imaginem surrexit, sic, die quarto, millenario videlicet ab origine mundi, sol increatus divina scilicet natura infinita et nullis terminis ante comprehensa, hu-

mano corporis claustro comprehendi et quodammodo determinari voluit. Tertio autem die, sive millenario, mille anni siquidem coram Dio sicut dies unus comparantur. Post primum solis illius ortum sive adventum, et circa finem sexti diei, nempe, millenarii a creationis tempore, fiet gloriosa humanae naturae resurrectio in secundo supremo iudicis adventu, quod etiam per beatam illius tertia die resurrectionem nobis indicatum fuit, sic arcanam mundi etate affata sub eius Genesi occultavit Propheta”.

NOTAS

(1) Véanse “*Ciertas profecías glosadas. Año 1521*” en J. MALDONADO, *La revolución comunera*, edición de V. FERNANDEZ VARGAS (Madrid 1975) p. 334 ss.

(2) R. ALBA, *Acerca de algunas particularidades de las Comunidades de Castilla, tal vez relacionadas con el supuesto acaecer terreno del Milenio Igualitario* (Madrid 1975).

(2 bis) Habla de ellas en su *Teatro crítico universal*, tomo II, discurso 4º: “Profecías supuestas”; también en el lugar citado en la nota 68.

(3) M. MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de los Heterodoxos españoles* t.VI (Madrid -Edición Nacional 1948) pp. 486-488. Véase también el folleto anónimo titulado *Aldrete y los espiritistas del siglo XVII* (Barcelona-Obradores 1881).

(4) J. GARCIA FONT, *Historia de la Alquimia en España* (Madrid-Editora Nacional 1976); cfr. *El lulista Aldrete y el agua de la vida* en pp. 251-264.

(5) J. GUERRERO, *Sol de la Medicina* (Madrid 1682). Ej. en BN de Madrid (BNM), sig. 3/38071.

(6) P. GONZALEZ GODOY, *Discursos serio-jocosos sobre el agua de la vida* (Madrid-Sociedad de Bibliófilos españoles 1959).

(7) Así lo cree DIAZ DE ESCOBAR, *Galería literaria malagueña* (Málaga 1898). De la figura e inventos de don Luis de Aldrete se han ocupado J. MATHÍAS, *Don Luis de Aldrete y Soto, regidor perpetuo de Málaga, alguacil mayor de la Inquisición y curandero* (Málaga 1965) R. FOLCH ANDREU, *La Química. La ciencia española del S. XVII* (Madrid 1935) J. M^a Laza y Rojas, *Nuevos datos acerca de Luis de Aldrete y Soto*: Bol. de la Soc. Española de Historia de la Farmacia, 26 (1956) 68-73 y J.M. VALLES Edición de LUIS ALDRETE Y SOTO, *Papeles sobre el agua de la vida y el fin del mundo* (Madrid, Edit. Nacional, 1979), obra en la que, con mejor estilo, se reúnen numerosos datos biográficos de Aldrete.

(8) Ej. en BNM, Ms. 3125, fol 10-129.

(9) Ej. ibidem, fol. 130-212.

(10) Ej. en BNM, Ms. 4224.

(11) Ej. en BNM, Ms. 3125, fol. 2-9. Ha sido editada, junto con otras obras de Aldrete, por J. M. VALLES, o.c.

(12) Ej. en BNM, sig. 2/36660; B.S. Lorenzo del Escorial, sig. 15-IV-a8, nº 1.

(13) Ej. en BNM, Ms. 3125, fol. 307-319; VE 105, nº 1; 2/36600 y VE, 204-58.

(14) Ej. en BNM 2/36600; Bib. S. Lorenzo del Escorial, 15-IV-18 nº 7.

- (15) Ej. en Biblioteca Provincial de Burgos, sig. 77-15 y 77-16.
- (16) Ej. en BNM 2/36600; R. Varios 24-62; Ms. 3125; Bib. Universitaria de Salamanca 1/35554. A. PALAU, *Manual del Librero...* ref. 6403 considera esta obra ampliación de la anterior.
- (17) Ref. en A. PALAU, o.c., n° 6400.
- (18) Ej. en BNM 2/36600 y Ms. 3125, fol. 278-306. Allí figura con el título siguiente: *Respuesta a el auto del Protomedicato en que prohibe la medicina universal y a el papel de don Juan Guerrero intitulado Sol de la Medicina.*
- (19) Ej. En BNM. 2/36600; Ms. 3125, fol. 322-325.- Londres, British Museum 543.4. 15.
- (20) Ej. en BNM, Ms. 3125, fol. 320-321.- El título que aquí reseñamos es el del referido manuscrito. J. SIMON DIAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, V (Madrid 1973/2ª) pp. 116-118 le da el título de *Memorial al rey sobre una proposición temeraria que se le ha atribuido.*
- (21) F. MIQUEL ROSELL, *Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, I-II (Madrid 1958). Se trata de los manuscritos n° 392, I y n° 563.
- (22) BN de Madrid, ms. 8145.
- (23) BN de Madrid, ms. 9401: "profecías del abad Malaquías sobre los Reyes de España, halladas en el monasterio de Poblet". Una versión reducida de las mismas, que comprende desde Carlos V al fin del mundo, se conserva en la Biblioteca Universitaria de Valencia, ms. 1874, con el título de *Profecías que dejó escritas el santo Abad de Poblet en su convento de Cataluña acerca de las sucesiones de los Reyes de España.*
- (23 bis) Agulló, en efecto, puedo haber compuesto el texto base en los días de la Revolución de Cataluña, para defender la causa de Felipe IV contra los franceses. Parte de ese texto es el atribuido más tarde a Aldrete.
- (24) FLUVIA Y ESCORSA, A., *Indice de Religiosos del Real monasterio de San Jerónimo del Valle de Hebrón*: Hidalguía 12 (1964) 587-592.
- (25) Las profecías de S. Malaquías fueron objeto de edición crítica por parte de A.F. GFRÖRER (1803-1861) en su edición de *Antiguas profecías (Prophet. vet. pseud.* (1840), p. 433 ss.) La inaccesibilidad de esta obra nos ha impedido comprobar si el texto que la *Explicación* atribuye a S. Malaquías corresponde a alguna otra de las profecías que coleccionó Gfrörer.
- (26) Según L. v. PASTOR, *Historia de los Papas*, XXII (Barcelona-G. Gili 1941) 293, estas profecías fueron difundidas durante el Conclave que eligió a Gregorio XIV (1590) por los partidarios del cardenal Simoncelli.
- (27) También se le atribuyen una *Vita Sti. Gehrhardi* y una *Chronologia a principio mundi ad sua tempora*. Cfr. J.H. ZEDLER, *Grosses Vollständiges universal-Lex.*, LVII (Graz 1962) col. 1044, s.v. WION, A.
- (28) Cfr. WION, A, *Lignum...* p. 311.
- (29) Cfr. A. MATALLANES, *Alfonso Chacón*, en *Dic. de Hist. Eclesiástica de España* II (Madrid 1972) p. 672.
- (30) Cfr. *Arcadia: Atti* 1917, I, 247 y *Rassegna nazionale* XLI (1919) citado por L.v. PASTOR, *Historia de los Papas*, l.c., pp. 293 ss.
- (31) Editado en Feldkirch 1655. Ej. en BNM 2/63750.
- (32) Su título completo es *Caeleste Pantheon sive caelum novum in festa et gesta sanctorum totius anni*. Hay un ejemplar de la tercera edición de esta obra (Colonia 1658) en la BNM, 2/66695. Engelgrave toma su texto de Wion y de la *Historiae universalis nucleatio* de Bucelinus; copia las glosas atribuidas a Chacón con ligeras modificaciones. Pueden verse en su comentario a la festividad de la Cátedra de S. Pedro. Además de esta obra, Engelgrave es autor de la titulada *Caelum empyreum non vanis et fictis constellationum monstris belluatum...* (Colonia 1699). En ambas se revela su autor como emblemista, ya que aplica el método emblemático a la explicación de las festividades litúrgicas. Constituye su obra una interesante variante dentro de la literatura emblemática del barroco (Véase sobre este género el excelente estudio de A. SANCHEZ PEREZ, *La literatura emblemática española* (Madrid 1977).
- (33) Así lo hizo en las reflexiones que añadió a la reedición de 1663 de la *Historia*

chronologica pontificum romanorum cum praesignatione futurorum ex Sancto Malachia (Lyon 1663).

(34) El primero la publicó en Francia, en una *Historia de los papas* que alcanzó gran difusión. El segundo la difundió en Italia.

(35) Habla de esta profecía en dos de sus obras: *Theologia tripartita* y *Vitae et miraculorum S. Patritii Hiberniae apostoli epitome, cum brevi notitia Hiberniae et prophetia S. Malachiae* (Lovaina 1671).

(36) Este autor protestante se pronunció a favor de la profecía y en contra de las objeciones de Carrière en su *Disquisitione historica de successione Pontificum romanorum, secundum seriem praenotationum Malachiae hiberno adscriptam* (Marburg 1677).

(37) Cfr. *Dissertatio historica de Malachia Propheta pontificio* (Altdorf 1706).

(38) Cfr. *Commentatio historica de successione continua Pontificum romanorum secundum vaticinia Malachiae... y Authentica vaticinorum S. Malachiae archiepiscopi...* publicadas en la tercera década del S. XVIII.

(39) En la BNM se conserva un ejemplar de la ed. de Nápoles de 1774, que ha sido la consultada por nosotros.

(40) Cfr. M. AVILES, *La "Guía Espiritual" de M. de Molinos y el recogimiento en M. ANDRÉS, Los recogidos* (Madrid-FUE 1976) pp. 729 n. 203.

(41) Sobre estos acercamientos, cfr. F. J. MONTALBAN, *Historia de la Iglesia católica* (Madrid-BAC 1963/3ª) t. IV, pp. 98 ss.

(42) P. DUDON, *Le quietiste espagnol Michel Molinos* (París 1921).

(43) Cfr. *Explicación...* pp. 7v y 8: "Si se sacaran las conjunciones que les corresponden, se pudiesen explayar más sus noticias".

(44) M. T. PEREZ PICAZO, *La publicística española en la Guerra de Sucesión* (Madrid 1966) y T. EGIDO LOPEZ, *Prensa clandestina española del S. XVIII: El "Duende Crítico"* (Valladolid 1968) y *Opinión pública y oposición al poder en la España del S. XVI (1713-1759)* (Valladolid 1971) ofrecen numerosas muestras de esta categoría literaria.

(45) Cfr. J. GARCIA FONT, o.c. en nota 2, pg. 251.

(46) Cfr. J. MATHIAS, o.c. en nota 5. J.M. VALLES, o.c., p. 34 duda sobre si vivía todavía Aldrete en 1689.

(47) Entre los libros bíblicos, pertenecerían a este género algunos de los compuestos en la época macabea, como, por ejemplo, el de Daniel, con el que se intenta "comunicar un mensaje de consolación a los judíos perseguidos no sin añadir a las visiones escatológicas que traducen sus promesas varios relatos didácticos con que apoyar sus lecciones". Cfr. P. GRELOT, *Introducción a X. LEON DUFOUR, Vocabulario de Teología bíblica* (Barcelona-Herder 1965) p. 31.

(48) Cfr. L. v. PASTOR, o. y l. citados.

(49) G. MAURA GAMAZO, *Maria Luisa de Orleans, Leyenda e Historia* (Madrid s.a.) p. 194-197.

(50) Cfr. J. GARCIA FONT, o.c., p. 255.

(51) Cfr. J. GARCIA FONT, o.c., p. 253.

(52) Fr. Manuel Guerra Ribera (1638-1692) ha pasado a la historia como "el último de nuestros buenos predicadores". Participó activamente en la política de su tiempo, del lado de D. Juan José de Austria, en cuya defensa escribió su *Visita de la esperanza y el tiempo*. Cfr. A. SORIA ORTEGA, *El Mtro. Fr. Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria de su tiempo* (Granada 1950); A. DE LA ASUNCIÓN, *Diccionario de escritores trinitarios I* (Roma 1898) 356-362.

(53) ID., *Aprobación a L. ALDRETE, Defensa de la Astrología*.

(54) Cfr. nota 11.

(55) Editado en Madrid, en 1680.

(56) El título completo de esta obra es: *Discurso teológico y filosófico contra la astrología y los que la profesan y juicio del cometa que se ha visto en este horizonte de Madrid de hoy, 11 de enero de 1681, por el licenciado D. Miguel de Yepes, catedrático de la Universidad de Cien Pozuelos, con sal y gracia*.

- (57) *Defensa*, línea 638.
- (58) *Explicación*, p. 5v, coment. a prof. 20a de S. Malaquías.
- (59) *Explicación*, p. 9.
- (60) *Defensa*, lin. 760 ss.
- (61) *Explicación*, p. 5v.
- (62) *Defensa*, lin. 855 ss.
- (63) *Ib.*, lin. 155-158.
- (64) *Ib.*, lin. 605-623.
- (65) *Ib.*, lin. 740-744.
- (66) *Ib.*, lin. 783-785.
- (67) *Explicación*, pg. 7 v. También pag. 5, comentario a profecía 15^a.

(67 bis) J.M. VALLES, o.c., p. 54, nota 1 advierte también diversos paralelismos entre ciertos pasajes de la *Explicación* y diversos artículos de la *Respuesta al Auto del Protomedicato de Aldrete*, (Cfr. *Memorial al rey* reseñado entre los impresos de Aldrete con el n^o 8).

p. 21. (68) B.J. FEIJOO, *Antología judicial y almanaques en Tratados escogidos* (Madrid, s.a.)

- (69) *Defensa*, lin. 58-59.
- (70) *Ib.*, lin. 58.
- (71) *Ib.*, lin. 25-38.
- (72) *Ib.*, lin. 61-62.
- (73) *Ib.*, lin. 65.
- (74) *Ib.*, lin. 46.
- (75) *Ib.*, lin. 72-74.
- (76) *Ib.*, lin. 73-76.
- (77) *Ib.*, lin. 5.
- (78) *Ib.*, lin. 357.
- (79) *Ib.*, lin. 244.
- (80) *Ib.*, lin. 253-254.
- (81) *Ib.*, lin. 55.
- (82) *Ib.*, lin. 249.
- (83) *Ib.*, lin. 27.
- (84) *Ib.*, lin. 29.
- (85) *Ib.*, lin. 29-30.
- (86) *Ib.*, lin. 625.

LA PROBLEMÁTICA DEL LENGUAJE EN LA NUEVA NARRATIVA: OBSERVACIONES LIMINARES

Por David William Foster.

I

La primera observación que se desprende de una consideración del lenguaje de la nueva narrativa hispanoamericana —seguramente uno de los rasgos más complicados de ella— es que no incumbe abordarlo como un fenómeno esencialmente estilístico-estético. Es decir, no urge identificar los alcances estéticos del lenguaje manejado en la ficción de la nueva narrativa, por importante y válido que sea un interés en tal enfoque. Tampoco se trata de las contribuciones de la nueva narrativa a la evolución de un lenguaje literario. Claro, uno de los temas importantes de la literatura de cualquier pueblo es cómo se evoluciona al margen del lenguaje cotidiano, un lenguaje que se recorta como apropiadamente literario y artístico. Y, por supuesto, cuál es la interpenetración entre un lenguaje coloquial y un lenguaje sedicente literario. Es éste un campo muy fértil de investigaciones, un campo que sólo ha sido abordado tangencialmente en los estudios sobre el desarrollo y la variedad del español en América por un lado, y la historia literaria latinoamericana por el otro.¹

Se habla mucho de la preocupación lingüística del vanguardismo, por ejemplo, o de otros movimientos que tienen como cometido la renovación o la revolución del lenguaje literario, sin que por ello haya podido trascender el inventario de los análisis de dichos fenómenos. Y sería, me imagino, apropiado tratar de cuáles son los aportes de la nueva narrativa a la renovación —o simplemente al desarrollo evolutivo— del lenguaje literario en el momento actual de la literatura latinoamericana. Pero recalco que hablar de la problemática del papel del lenguaje en la nueva narrativa no se adereza directamente a esta cuestión.

La problemática del lenguaje en la nueva narrativa es un tema abierto en virtud de los alcances expresivos del fenómeno verbal y como subcategoría, de los alcances expresivos del lenguaje escrito. El estructuralismo ha reconocido como uno de sus axiomas fundamentales la necesidad de identificar el lenguaje literario como algo que tiene su propia praxis, algo que configura sus propias “leyes del juego” y no como un simple reflejo transparente del habla coloquial. En síntesis, ya no se puede mantener la imagen de lo escrito —literario o no— como una simple transcripción del discurso o conversación verbal. Eso a pesar del hecho de que muchos textos literarios quisieran dar la

impresión (irónica, insistiría yo) de estar transcribiendo lenguaje coloquial y cotidiano.²

Una vez que reconocemos que la problemática del lenguaje en la literatura tiene que ver con cuál es la misma naturaleza de expresarse por medio de un texto escrito que por encima se identifica como literatura, podemos comprender cómo el lenguaje se ha convertido en, por así decirlo, tema narrativo. De ahí que en un principio la primera preocupación de un análisis del lenguaje de la nueva narrativa tenga que ceñirse a la manera de que la nueva narrativa se preocupa explícitamente del lenguaje.³ Es decir el lenguaje ya no existe como un simple medio de comunicación, no es simplemente el signifiante del proceso sígnico de la comunicación, sino que se erige como uno de los *significados* de la comunicación en el sentido de que viene a ser una de las constelaciones semánticas sobre las cuales la nueva narrativa se centra. Y sería bien fácil compilar un registro de cuentos y novelas en los que la preocupación más evidente, más descollante sea la palabra como tema de la literatura por cuanto es, en último término, el más fascinante pero elusivo artefacto simbólico de la cultura del hombre.

De ahí también que muchos de los narradores de textos de la nueva narrativa sean escritores. Es decir, los narradores son personajes cuya actividad fundamental y principal en su mundo es ser escritor. Por consiguiente, estos narradores-escritores suelen vivir una experiencia desesperante ante su propio fracaso como escritores. Los narradores de muchos de los cuentos de Borges, los narradores de una amplia gama de cuentos de Cortázar (p. ej., "Las babas del diablo"), el personaje principal de *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso, todos podrían pasar a integrar una lista de personajes-narradores que son escritores que padecen un fracaso en cuanto a su misión como "hombres de letras".

En términos generales, entonces, podemos decir que el lenguaje de la nueva narrativa es una problemática de esa narrativa en el sentido de que los narradores mismos reconocen que la literatura es una actividad que se lleva a cabo con la escritura que, por ser escritura —un código simbólico que existe al margen de la experiencia vital que pretende abarcar y representar— se distingue fundamental y radicalmente de la lengua hablada.

En segundo lugar, reconocen también estos narradores que la literatura representa una praxis sociolingüística en la medida en que involucra cierta manera de manejar la palabra dentro del espacio cultural de la sociedad. Se reconoce asimismo que hacer literatura quiere decir aprovechar y manejar la palabra de un modo privilegiado: no cualquiera es escritor —y no cualquiera es lector de los textos de los escritores, una circunstancia irreducible que configura una élite de la escritura literaria, gracias al rol que le damos a la literatura en nuestra cultura.

Tercero, tales narradores-escritores tienen que enfrentarse con el hecho de que hacer literatura convida a encararse con la experiencia humana desde la palabra como cierto tipo de gesto simbólico y a dar cuenta de cuál es el propósito de tanta verbalización de la tan traída y llevada experiencia humana. Implícitamente se plantean y se tratan de contestar las preguntas ¿Por qué se hace literatura? y ¿Para qué se hace literatura?⁴

Esta preocupación por el lenguaje de la nueva narrativa define el siguiente cuadro con respecto al lenguaje. Se reconoce, primero, que el lengua-

je es un instrumento que tiene el hombre para dar cuenta de su experiencia. Segundo, se admite que la literatura existe como una institución de la transcripción lingüística de una manera más o menos permanente de la verbalización de la experiencia humana. Tercero, se reconoce que la relación entre lengua hablada y lengua escrita es muy complicada por cuanto nuestra cultura tiende a dar prioridad a la palabra escrita. Cuarto, se reconoce que la praxis de la lengua se inserta en ideologías sociopolíticas mucho más amplias que las cuestiones de la lengua misma. En el sentido de que la manera en que manejamos la lengua o la manera de que se nos enseña a manejarla, proviene de la utilización que la sociedad y su ideología sociopolítica dominante aceptan como apropiada y legítima. Es decir, toda sociedad pone límites a la utilización del lenguaje. Esos límites no están dictados en el sentido de leyes explícitas, sino en el sentido de los contextos para la lengua que reconoce una sociedad por medio de las instituciones oficiales. Por ejemplo, si en la instrucción pública, enseñamos a los jóvenes primero a escribir cartas comerciales y solamente como pasatiempo cultural a escribir poesía, es porque nuestra sociedad concede más importancia al lenguaje como instrumento de la actividad comercial que como un recurso de expresión artística. Y esa importancia conferida a la lengua tiene que ver con lo que nuestra sociedad reconoce como las actividades cotidianas más importantes. La manera en que definamos las palabras, en que proscribamos la utilización de ciertas palabras (quiere decir, los tabúes lingüísticos, que van mucho más allá de los erótico-sexual), la manera en que limitemos la conjugación de las palabras —todas esas son restricciones que tienen que ver con una concepción de la naturaleza de la lengua.

Ahora, muy fundamental en este cuadro es el grado en que una sociedad acepte la capacidad del lenguaje de dar cuenta de la experiencia humana. Equivocadamente o no, los nuevos narradores parecen partir de la premisa, a su vez ideológica, de que la sociedad burguesa de Occidente del siglo XX cree que hay una identidad exacta, precisa entre por un lado la experiencia humana y por otro lado las estructuras (bien habladas) de la lengua (académicamente congelada, se entiende). Es decir, no hay más experiencia que la de que da cuenta la lengua que aprendemos primero en el hogar y que se nos afirma en el colegio. En segundo lugar, esa lengua con sus estructuras oficialmente reconocidas como bien habladas, es suficiente para transcribir la totalidad de la experiencia humana. Hemos creado, se insistiría, todas las palabras necesarias para expresar nuestra experiencia, hemos creado todas las construcciones gramaticales que hacen falta para hablar de nuestra experiencia. Por supuesto, urge decir que sería muy difícil encontrar un individuo que realmente crea existir tal ajuste utópico.⁵

Lo que estamos diciendo es que la nueva narrativa pareciera partir de la premisa de que ese dogma existe tal cual. En otras palabras, la imagen del lenguaje arrojada por la nueva narrativa se recorta como una reacción contra ese dogma que viene a ser una suerte de “cabeza de turco” en la exageración de su planteo implícito. De ahí que veamos, entonces, uno y otro texto de la nueva narrativa en el cual se proyecta la imagen de una experiencia vital mucho más amplia y vasta que la que pudiera reconocer la sociedad burguesa implícitamente atacada por el novelista. Falsa o no, la imagen de la sociedad burguesa en las novelas de Cortázar, Fuentes, García Márquez, es atacada

desde varios ángulos sin concesiones. Uno de ellos es la idea de que la experiencia humana sea algo que podemos conocer a fondo, algo que podemos predecir. Precisamente se arroja la imagen en la nueva narrativa de una experiencia vital tan misteriosa, tan enigmática y sorprendente como una caja de Pandora sin fondo e inagotable en las delicias que nos depara. Y muchas veces se puede hablar de un texto que postula un mundo cerrado en términos de la suficiencia que tienen los personajes de lo que son y de lo que saben de sí mismos, para que en este mundo irrumpa lo desconocido, lo que no se puede controlar en términos de lo que se cree saber cabalmente. Una faceta de esa suficiencia es la imagen sobre la adecuación del lenguaje que hemos descrito. Los personajes de ese mundo hipotético creen que su lengua es adecuada para expresar la experiencia que le reserva su mundo. Pero cuando ese mundo queda alterado por lo desconocido, por la irrupción de algo que hasta aquel momento no han podido ni concebir, la lengua ya no se abasta para dar cuenta de lo acontecido. Eso es lo que conduce, desde un punto de vista, a los personajes-narradores balbuceantes en tanto texto de la nueva narrativa. Y por otro lado, es lo que conduce a tanto narrador que se reconoce como escritor fracasado.

Identificada esta problemática, se trata de identificar también cómo la misma textualidad de la nueva narrativa se encara con ella. Quiere decir que no es suficiente reconocer que la problemática se vehiculiza a través de narradores y personajes que se vuelven balbuceantes o trabados de lengua en su expresión cuando se dan cuenta de que el lenguaje ya no puede verse como adecuado para articular lo que les está sucediendo. Se trata más bien, desde el punto de vista del análisis de la escritura, de identificar cuáles son los fenómenos textuales, los marcadores al nivel de la enunciación del texto, de esta problemática que estamos postulando. ¿Cómo se recortan los textos de la nueva narrativa en términos de esa problemática? Claro, debe interesar identificar ciertos procedimientos estructurales o ciertos principios estructurantes en los textos que encarnan dicha problemática. Por ejemplo, la naturaleza ya directamente metatextual de muchos ejemplos de la nueva narrativa, donde el texto no propone transmitir un acontecimiento sino dar cuenta de la transmisión del acontecimiento por los ardidés verbales del mismo texto. El texto no es un "narrado": es una narración —es decir, el acto de narrar. Y aunque podemos seguir hablando de significados y contenidos transtextuales en la nueva narrativa— vale decir, no son textos que ejemplifican el arte por el arte —la primera cosa que impresiona en muchos textos es cómo ponen en primer plano el hecho de que se está haciendo un texto.

Esto nos conduce, entre otras cosas, a preguntarnos sobre la confiabilidad del texto y sobre la propiedad del texto en cuanto a un reportaje legítimo de la experiencia humana. Muchos son los textos donde el enfrentamiento entre la urgencia de narrar una experiencia y el acto de narrarla se vuelve irónico —irónico en el sentido de que el texto pareciera estar diciendo que no se puede narrar la experiencia— y lo hace sin embargo. Es esto el caso de "Ahí pero dónde cómo" de Julio Cortázar. Al cuestionar y negar la posibilidad de transmitir una experiencia que sólo es realmente vital en los sueños, el narrador, sin embargo, tiene éxito con el texto... Porque, al final del cuento, se logra una fiel transmisión de la profundidad de esa experiencia. Pero el texto sólo se configura adecuado gracias a poner en primer plano el cuestio-

namiento irónico de si es realmente adecuado o no. Es el cuestionamiento, entonces, el instrumento más válido en el texto para transmitir las pautas de esa experiencia vivida que tiene el narrador-protagonista.

Otra manifestación de esta problemática del lenguaje se encuentra en aquellos textos donde parece romperse con las categorías tradicionales del arte narrativo. Valga el ejemplo cortazariano de "Lugar llamado Kindberg", donde podemos observar que una de las características descolantes de este texto es la dificultad que tiene el lector de distinguir entre, por un lado, el narrador y, por el otro, el personaje cuyos pensamientos el narrador está filtrando y reportando. Borrar estas distinciones es una manera de desarmar las categorías lingüísticas y las categorías del discurso precisamente con la finalidad de dar constancia del amplio panorama de fenómenos de los cuales tal discurso tiene que informar.

Es decir, como el panorama a ser reportado es tan amplio, sólo podemos abarcarlo desarmando y reestructurando los elementos del discurso. De ahí que tanto texto experimente con nuevas maneras de enfocar la narración. Y de ahí también que tanto texto experimente con la voz narrativa y la identificación del narrador y la relación entre personajes y narrador. Estas observaciones tienen que ver con elementos del discurso —vale decir, la manera de que se estructura el relato en términos de los emisores y los receptores y de los códigos que entablan el discurso por la nueva narrativa se podría llevar a cabo sin alterar significativamente la misma sintaxis de la lengua.

Esto es lo que pasa en los textos de Rulfo. Rulfo experimenta con elementos del discurso y formas de reestructurarlos. Pero no experimenta con el mismo lenguaje (se entiende que la concentración de coloquialismos en sus relatos no es inesperado por cuanto se inserta en la corriente principal de la literatura mexicana). En Vargas Llosa, en textos como *La casa verda* o *Conversación en La Catedral*, tenemos una experimentación con la estructura del relato, pero no con la misma materialidad lingüística. Esto a diferencia de un texto vargasllosiano como *Los cachorros*, donde se rompe con la sintaxis del español en el detalle de confundir primera y tercera persona y sus correspondientes formas verbales.

La misma experimentación lingüística se puede identificar como una manifestación de ese cuadro más amplio de la problemática del lenguaje. Vista así, la experimentación lingüística en la nueva narrativa no es un simple ardid estilístico-artístico, no es una simple manera de hacer algo "diferente" de la novela realista o social-realista. Es, en cambio, un cuestionar, a nivel de las estructuras y la configuración del texto como discurso, las mismas limitaciones identificadas a nivel del lenguaje en general como instrumento social. Por eso podemos identificar toda una gama de fenómenos lingüísticos en la nueva narrativa que por un lado sirven para poner el lenguaje en primer plano pero por otro lado constituyen uno de los aspectos realmente difíciles y desorientadores para el lector desprevenido.

Sin embargo, hay que recalcar que la dificultad lingüística y de ahí estructural de la nueva narrativa, no radica en un simple o mero juego conceptualista-culteranista (como pareciera dar a entender el calificativo de "barroco" aplicado a muchos de los textos⁶), no radica en las posibilidades retóricas y estructurales, sino en la manera de que los escritores se enfrentan con el problema de hacer literatura y hacerla con un lenguaje que ven fundamen-

talmente desgastado y restringido. No quiere decir llamar la atención sobre estructuras expresivas para que uno se maraville ante la pirotécnica capacidad verbal del novelista, sino para que el lector comparta con él la problemática de hacer literatura partiendo del lenguaje que es en un principio moneda devaluada si no falsa. No se pone el lenguaje en primer plano porque sea la materia prima del texto, sino porque es el ejemplo más descollante del fenómeno literario.⁷

II

Pasando a la cuestión de la proyección del lenguaje coloquial en la literatura, tenemos que reconocer que el registro coloquial es uno de los soportes fundamentales de la nueva narrativa (y de mucha de la literatura latinoamericana contemporánea en general).⁸ En la narrativa como en el teatro, hay la imagen del lenguaje coloquial como algo que brota directamente con los individuos representados en la obra y que son voceros de determinados sectores sociales de América latina. Sin embargo esa imagen del lenguaje coloquial es de doble filo, porque la proyección del lenguaje coloquial ha sido parte de una tendencia general en la literatura latinoamericana de aceptar el cometido de dar una representación adecuada, legítimamente documental del hombre latinoamericano y especialmente del individuo marginado cuyo registro sociolingüístico no goza del reconocimiento oficial, académico.

Entonces es realmente fascinante trazar la representación en la literatura latinoamericana de ciertos marcadores morfosintácticos del habla coloquial. Por ejemplo, hay que estudiar cuándo aparece el voseo en la literatura argentina y en qué formas. Quiere decir, ¿aparece solamente como un marcador irónico de cierto tipo de personaje, o aparece como la marca distintiva de cierta forma normal de hablar coloquialmente y como una actividad cotidiana y natural? Lo mismo se podría decir en cuanto a los refranes. Tenemos la diferencia entre los refranes que se usan humorísticamente en, p. ej., Carrasquilla o Palma, y los mismos refranes que pueden estar presentes como marcadores nucleares de cierta forma de configuración del discurso coloquial, como en la obra de Guillermo Gentile, *Hablamos a calzón quitado*. En este caso, el refrán criollísimo no responde a un criterio humorístico, sino dice del propósito tajante de la obra de prescindir de un lenguaje falso y los valores degradados que encarna y, "a calzón quitado", obligar a otra manera de hablar y de ahí, de pensar la sociedad y las relaciones humanas. Véase también el drama de Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*. La jerigonza de ciertos grupos sociales es asimismo una materialidad sociolingüística que tiene una cabida en el panorama que estamos perfilando: no se usa para denunciar o burlarse de un grupo sociolingüístico, sino para caracterizar legítimamente la expresión de un sector tan socialmente típico como cualquiera.

Es interesante distinguir entre cómo el lunfardo está presente en escritores de fines del 900 como un elemento destacado por la letra bastardilla y el entrecomillado, y a su vez cómo está completamente integrado al lenguaje del discurso en obras de Cortázar, Sábato, Puig, Medina. El lunfardo se impone en estas obras porque es la sola materialidad sociolingüística de los personajes abordados (hay que recalcar que se usa "lunfardo" para cubrir una gama

de modalidades coloquiales de la clase media argentina para abajo). Entonces estas características lingüísticas que globalmente llamamos "lenguaje coloquial", no son simplemente marcadores de la presencia e importancia de ciertos grupos en la nueva narrativa, sino que son, como ya se dijo, la misma sustancia explícita de esos grupos. Dichos grupos se conocen, se definen y se comunican por medio de esas modalidades y esos registros de expresión. Y la incorporación de esos registros a un contexto narrativo que pretende versar sobre esos grupos representa la tentativa de abordarlos desde adentro, abordarlos en su propia naturaleza, en vez de la espuria neutralidad de la expresión académica que sólo puede ser instrumento del descorporizado observador irónico (como suele ser el caso en las obras de la década del cuarenta o del cincuenta; Mallea sería uno de los máximos exponentes de esta vertiente).

Sinteticemos: no se trata de ser más realista o más documental, sino de enfocar la experiencia, la sociedad, en una palabra el mundo de aquellos grupos desde la perspectiva de las estructuras que manejan para sentir, a flor de la piel, su propia vivencia. Si aceptamos como legítimo el criterio lingüístico que afirma que un pueblo desarrolla inconscientemente las estructuras necesarias y adecuadas para dar cuenta de su propio mundo en una expresión adecuada, podemos comprender por qué esas estructuras son, en realidad, las únicas legítimas. Aun en aquellos textos que se proponen desmitificar el lenguaje coloquial (los de Puig, v.gr.), sólo por medio de un manejo delator de las mismas estructuras populares y masivas puede pretenderse a su ruptura definitiva en pro de un lenguaje todavía más auténtico. Las estructuras lingüísticas de otros grupos y de otras clases sociales no serían, por eso, adecuadas como para vehicular fielmente preocupaciones y vivencias que no son suyas y que, en último término, desprecian y denigran.

Entonces, por un lado tenemos que abordar el lenguaje coloquial como una manera de legitimizar la representación en la nueva narrativa de ciertos grupos, de dar la impresión del realismo y documentalismo de esa representación. Pero también tenemos que —y esto es quizá aún más importante— estructurar con los mismos recursos lingüísticos (verbales, semánticos) con los que los integrantes de esos grupos se reconocen, aún cuando, como dijimos, se trata de fragmentar y cuestionar radicalmente la visión de tal auto-reconocimiento. Es en estos términos que validamos la presencia del lenguaje coloquial en la nueva narrativa.

Sin embargo, hay otra imagen del coloquialismo en la nueva narrativa: es donde las estructuras de expresión de los grupos marginados ponen de manifiesto y en tela de juicio la manera de que han heredado y no evolucionado formas de comunicación lingüístico-social. Lo que se subraya, entonces, es cómo la palabra gastada, la palabra vaciada de significado, la palabra exhausta y vuelta lugar común, constituye una pauta lingüística que atestigua la asimilación inconsciente de modalidades fosilizadas y dominantes de hablar y pensar.

De ahí que se pueda hablar de modos congelados de auto-referirse. Así se representan los giros lingüísticos que son clisés tomados de grupos dominantes a que se pretende aspirar. O giros lingüísticos que representan, sin que los articuladores se den cuenta, una problemática sociolingüística. Un ejemplo candente de esto sería cómo cierta expresión coloquial dice de un sexis-

mo o un clasismo o un racismo inconsciente. Entonces podemos seguir la pista en mucha de la nueva narrativa de cómo los personajes de los grupos marginados hablan en lugares comunes, terminan delatando sus valores básicamente falsos por ser valores no ideados por ellos mismos sino por ser valores de las clases dirigentes de la sociedad que les han sido impuestos. O serán valores falsos por ser todavía pertenecientes a los grupos marginados, aunque los quisieran tener.

De lo que se trata fundamentalmente, en consecuencia, es cómo el lenguaje coloquial semántica, vitalmente desgastado, representa una escisión radical entre, por un lado, la verdadera experiencia del individuo y por otro lado la experiencia que pretende englobar el lenguaje. Hay un desajuste esencial entre la verdadera experiencia y la experiencia pretendida por el habla coloquial tal como la vemos configurada en la llamada cultura masiva o de masas, de consumo comercial. Un ejemplo perfecto serían las fórmulas sentimentalinas de la tarjeta de saludo. Esas fórmulas encierran una experiencia que normalmente no es el del mandatario ni del destinatario. Se aceptan las fórmulas como una pretensión, como si fuesen algo directamente experimentado.

III

Cuando hablamos de heredar la palabra queremos decir la forma en que ciertos grupos heredan la palabra de los que la controlan. No se trata de valerse de lugares comunes de un barato marxismo, sino se quiere aludir a la situación concreta donde hay ciertos grupos que tienen el derecho de la palabra en el sentido en que ellos son los académicos u oficialmente privilegiados que decretan el buen hablar. Si se reclama, ¿quién controla la palabra, quién la origina y quién la impone?, tenemos una idea de la problemática a la que se aderezan explícita e implícitamente aquellas obras novelísticas que cuestionan sobre el rol fundamental del lenguaje —y de cierta versión de él— en la sociedad humana. Cómo se contesta la pregunta y qué se propone en el lugar de las instituciones culturales fundamentadas en cierta versión del lenguaje, viene a ser uno de los aspectos más descolantes de la nueva narrativa.

Por supuesto no hay que dejarse llevar por un concepto romántico-sentimental de la autenticidad del habla coloquial poco contaminada por el academicismo, pues se debe recalcar que el pueblo masificado ha sido supeditado a estructuras dominantes gracias a las cuales han perdido su auténtica voz o quedan sólo vestigios de ella. Reproduce a su modo dialectal el habla de los grupos de poder. Entonces, en América latina el indio ha dejado de hablar con voz auténtica. Puede ser que todavía no hable el castellano, que todavía hable su idioma indígena o una mezcolanza de los dos (el code-switching del bilingüismo chicano o paraguayo).⁹ La voz que le toca reproduce distorsionadamente la voz de las clases dirigentes —los que manejan el idioma como recurso del poder: la voz de la publicidad o la voz de los modelos artístico-literarios promovidos por las estructuras del poder a través de las academias y los institutos, por ejemplo.

Los antropólogos estructuralistas insisten en que la forma en que percibimos el mundo y cómo lo describimos —el código lingüístico que asumi-

mos— está dictado por las estructuras cultruales que escogemos o que nos son impuestas. Y esas estructuras imponen cierta manera de ver las cosas e imponen cierto tipo de lenguaje para encarar las cosas —de ahí el axioma “el hombre dicho por su lenguaje”; el hombre no es el agente sino el paciente del verbo. Para escritores como Puig y en cierto grado Carlos Fuentes (quien habla de la figura de Pepsicoátl) se trata de desmitificar la imagen romántica del pueblo y del habla popular. Claro, la última vuelta de la tuerca está en la representación de los individuos que manejan el habla popular que terminan víctimas de sus propias maquinaciones. Es decir, es una cosa que el pueblo sea víctima de las falsificaciones del titiritero. Pero es ya otra cosa que el titiritero sea víctima de sus propias tramoyas.

De ahí las novelas que arrojan la auto-victimización del dueño de la palabra. Véase el ejemplo de *Los hombres de a caballo* de David Viñas, una novela de tajante antimilitarismo, o su *Los dueños de la tierra*, donde los mismos dirigentes políticos desatan un proceso mentiroso que al final no pueden detener. García Márquez en *El otoño del patriarca* arroja la imagen de un dictador al estilo de *El señor presidente* de Asturias. Pero a diferencia del dictador de Asturias, el patriarca de García Márquez termina siendo víctima de sus propias maquinaciones, de sus propios mitos mentirosos. Y lo mismo se podría decir del dictador de *El recurso del método* de Alejo Carpentier, donde el dictador que maneja “el método” es también al final una de sus víctimas. En última instancia, entonces, tenemos la distinción entre aquellas novelas que perfilan muy bien la disyunción entre ellos y nosotros —nosotros el pueblo, condenados a expresarnos por medio de estructuras lingüísticas que no son nuestras— y, por el otro lado, aquellas novelas donde la falsificación lingüística termina siendo instrumento de destrucción del mismo falsificador.

Yo creo que el ejemplo más logrado de esta circunstancia es la novela de Roa Bastos, *Yo el Supremo*, donde la textura del escrito consiste en las memorias del Dr. Francia. Pero Francia se “anula”, se “liquida” en las memorias. El controla la palabra y de ahí controla la realidad. Pero como el aprendiz del brujo, lo que él crea para dominar sobre el pueblo es al final el mecanismo de su propia destrucción. Por eso la novela termina en el balbuceo cataléptico del que pretendía ser dueño exclusivo del Verbo, y al final lo vemos sumido en el más profundo mutismo autístico de sus víctimas. Es por estas razones que la novela de Roa es una de las más tajantes respecto a la pregunta ¿Quién tiene la palabra y cómo y con qué finalidad la maneja?¹⁰

Quisiera subrayar el hecho de que la realidad sociolingüística de América latina no concuerda necesariamente con ideas mantenidas explícita o implícitamente por la escritura de los novelistas. No tenemos una idea muy nítida de la sociolingüística de América latina. Sin embargo, el éxito de estas novelas en captar la situación de la experiencia de América latina les da algo de razón en cuanto a la imagen que arrojan sobre la sociolingüística de América latina. En cuanto a esta división antagónica que hemos trazado, debemos reconocer el papel de una serie de modalidades lingüísticas en la nueva narrativa, modalidades que me limito únicamente a enumerar.

Pero podemos señalar la presencia, la penetración de fenómenos que se pueden atribuir a la publicidad y a otros lenguajes burocráticos oficialistas. Podemos señalar la incursión del humorismo —no como un ardid estilístico—

retórico, sino como un aspecto de las pautas lingüísticas. La sintaxis fracturada, sea porque la sintaxis académica no es la que se observa en la expresión coloquial o sea porque la sintaxis tiene forzosamente que romperse para romper con los moldes académicos que se ven inherentemente falsos y falsificadores.

El lenguaje poético, el que gracias a la crítica de Severo Sarduy, hemos dado en llamar el “lenguaje barroco” de la nueva narrativa, aunque como un código que pretende trascender las restricciones del lenguaje cotidiano. La textualidad autoconsciente mediante la cual se pone énfasis en cómo el texto es texto, no documento sobre la realidad, y en toda la problemática de esa textualidad irreducible. Las cuestiones de narración que hemos mencionado en cuanto a Cortázar — toda la problemática de dar en la tecla del discurso: es decir, de cómo encontrar el ángulo, la perspectiva para representar los acontecimientos. Y la problemática del narrador que produce los desajustes ante un modelo teórico de la comunicación lingüística de un grupo social neutramente configurado. Finalmente, los desafíos a lo que ha llegado a ser considerado la expresión verbal convencional, aceptando como premisa la idea de que la convencionalidad en sí constituye una barrera para la representación adecuada. Buscar cualquier remedio a este convencionalismo se erige, por consecuencia, en un imperativo esencial que desemboca en la violencia lingüística que caracteriza a la nueva narrativa. Esa violencia surge de un deseo de reformar el lenguaje. Ya hemos dejado atrás los valores de la vanguardia de renovar el lenguaje humano. En contraste, esa violencia proviene de la desilusión escéptica ante el lenguaje, una desilusión que se fundamenta no solamente en la forma en que la palabra ha sido degenerada, sino el simple hecho de que la palabra se presta a su propia degradación gracias a su inevitable enmarcamiento ideológico.

Son estos los procesos que le incumbe profundizar a un estudio realmente adecuado sobre el lenguaje de la nueva narrativa hispanoamericana.¹¹

NOTAS

(1) Véanse los siguientes estudios como ejemplos paradigmáticos de un abordaje lingüístico-estilístico a la nueva narrativa: Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Borges: temas-estilo* (Madrid: Gredos, 1968); Hugo Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo* (México, D.F.: Instituto de Bellas Artes, 1965); Raúl H. Castagnino, *El análisis literario: introducción metodológica a una estilística integral* (Buenos Aires: Nova, 1973); José Sánchez-Boudy, *La nueva novela hispanoamericana y Tres tristes tigres* (Miami: Universal, 1971); Raymond Sousa, “Language versus structure in the contemporary Spanish American novel”, *Hispania*, 52 (1969), 833-39; Roberto González Echeverría, “Ironía narrativa en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, *Nueva narrativa hispanoamericana*, 1,1 (1971), 117-25; Klaus Müller-Bergh, “En torno al estilo de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N^o 219 (1968), 554-69; Frances M. Aid, “Case grammar applied: Spanish language and literature (Julio Cortázar, ‘Tema para un tapiz’)”, en Don L. F. Nilsen, *Meaning: a common ground of linguistics and literature* (Cedar Falls, Iowa, 1973), pp. 90-101; Angela Dellepiane, “Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar”, *Sin nombre*, 2, 2 (1971), 24-35; Angela Dellepiane, “La novela de lenguaje [Cortázar]”, en Donald W. Bleznick, *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), pp. 63-75; Nélida E. Donni de Mirande, “Notas sobre la lengua de Cortázar”, *Boletín de literaturas hispánicas*, N^o 6 (1966), 71-83; Isabel Pariso de Leal, “Un lenguaje poético y apresurado: *Cien años de soledad*”, en *Explicación de Cien años de soledad* (Sacramento: California State University at Sacramento, Department of Spanish and Portuguese, 1976), pp. 207-38; Pablo López Capestany, “Temática y estilo en la narrati-

va de Gabriel García Márquez", *Dissertation abstracts internacional*, 34 (1973), 279A-80A; Doris Rolfe, "Language and tone in the works of Gabriel García Márquez", *Dissertation abstracts*, 33 (1972), 295A; Marta Gallo, "El futuro perfecto de Macondo" *Revista hispánica moderna*, 38 (1974-75), 115-35; Esperanza Figueroa-Amaral, "Forma y estilo en *Paradiso*", *Revista iberoamericana*, 36 (1970), 425-35; Concepción Alzola, "Verba cubanorum [Severo Sarduy]", in Gladys Zaldivar, ed., *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea* (Madrid: Playor, 1977), pp. 11-81.

El estudio estilístico más famoso a un escritor latinoamericano sigue siendo el trabajo de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda; interpretación de una poesía hermética*; 3. ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1966). Hay un surtido de estudios —no muchos pero algunos bastantes representativos— sobre otros escritores latinoamericanos.

Ha habido extensas investigaciones sobre el lenguaje de la narrativa norteamericana. La referencia más conocida a este respecto es David Lodge, *The language of fiction* (London: Rutledge & K. Paul; New York: Columbia University Press, 1966); ver también su "An approach through language", en Mark Spilka, ed., *Towards a poetics of fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 11-22.

(2) A este respecto ver la crítica de Noé Jitrik, en particular *Las contradicciones del modernismo...* (México, D. F.: El Colegio de México, 1978); *El fuego de la especie...* (Buenos Aires: Sudamericana, 1971); *Muerte y resurrección de Facundo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968); y *Producción literaria y producción social* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975). Ver mi estudio sobre la crítica de Jitrik: "Noé Jitrik: literary criticism vs. 'trabajo crítico'", *Revista/review interamericana*, 8, 1 (1978), 148-75.

(3) Véanse los trabajos de la "Parte cuarta: El lenguaje de la literatura", en *América latina en su literatura*, organizada por César Fernández Moreno (México, D. F.: Siglo XXI, 1972); Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos," pp. 279-300; Juan José Saer, "La literatura y los nuevos lenguajes", pp. 301-16; Roberto Fernández Retamar, "Incomunicación y nueva literatura", pp. 317-31.

(4) Estas son las preguntas que guían el estudio de Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis (una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976).

(5) Jacques Derrida analiza los conceptos de Occidente sobre la relación entre lenguaje escrito y lenguaje hablado en su *Of grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

(6) Como sostiene, p. ej., Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974); y en su "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, pp. 167-84.

(7) Sobre la degradación del lenguaje en la novela latinoamericana, ver Jaime Giordano, "El nivel de la escritura o en la narrativa hispanoamericana contemporánea", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 4 (1974), 307-44.

(8) Hay una rica bibliografía de estudios sobre el lenguaje de la literatura argentina. Véanse los siguientes ejemplos: Rodolfo A. Borello, *Habla y literatura en la Argentina...* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1974); Nélica E. Donni de Mirande, *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos del Instituto de Letras, 1967); María Isabel de Gregorio de Mac, *El voseo en la literatura argentina* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1967).

(9) Sobre el bilingüismo en la narrativa de Roa Bastos, ver David Maldavsky, "Autocrítica: reportaje a Augusto Roa Bastos", *Los libros*, N° 12 (1970), 11-12. Sobre el caso de José María Arguedas, ver Juana Martínez Gómez, "El bilingüismo y la búsqueda de un nuevo estilo en las novelas de José María Arguedas", en *Memorias del IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana* (Cali, Col., 1974?), I, 79-82; y William Rowe, "El nuevo lenguaje de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*", *Texto crítico*, N° 11 (1978), 198-212.

(10) Referente a la ideología lingüística de *Yo el Supremo*, véanse Beatriz Sarlo [Sabajanes], "Yo el Supremo: el discurso del poder", *Los libros*, N° 37 (1974), 24-31; y Antonio Carmona, "Yo el Supremo: ¿la escritura del poder o la impotencia de la escritura?" *Los libros*, N° 38 (1974), 30-31.

(11) Pretendo ejemplificar esta orientación en los siguientes estudios: "García Márquez and the *escritura* of complicity: 'La prodigiosa tarda de Baltazar'", *Studies in short fiction*, 16, 1 (1979), 33-40; "The image of language in Solórzano's *Las manos de Dios*: the degradation and subversion of communication", *Mester*, 8, 1 (1979), 57-68; "Introdução ao conceito de escritura em textos literários", *Suplemento literário de Minas Gerais*, N° 635 (1978), 6-7; "Una aproximación a la escritura metateatral de *Ida y vuelta* de Mario Benedetti", *Hispamérica*, N° 19 (1978), 13-25; "Para una caracterización de la *escritura* en los relatos de Borges", *Revista iberoamericana*, N°s 100-101 (1977), 337-55; "Procesos lingüísticos de retardación estructural en el *Rabinal Achi*", *Sin nombre* (a aparecer); *Studies in the contemporary Spanish American short story* (Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1979) —ver en particular el capítulo sobre subversión lingüística en *Historias de cronopios y famas* de Julio Cortázar.

EL ARTE DE MOTEJAR EN LA CORTE DE CARLOS V*

Por Maxime Chevalier
Universidad de Bordeaux

Motejar es palabra cuyo sentido no parece a primera vista ofrecer dificultad. ¿Quién de nosotros no ha dado con ella en algún texto del siglo XVI? Y sin embargo el sentido exacto de la palabra no resulta tan fácil de concretar. Si consultamos a los lexicógrafos, nos encontramos con unas definiciones que no pecan de prolijas. Motejar, escribe Covarrubias, “es poner falta en alguno”. Motejar, pronuncia el *Diccionario de Autoridades*, es “notar, censurar las acciones de alguno con apodos u motes”. Es decir que el motejar pertenece a la categoría del “ingenio agresivo” definido por Freud. Es una primera indicación, que no conviene despreciar. Pero fuerza es confesar que las definiciones que nos proponen tanto el *Tesoro de la lengua española* como el *Diccionario de Autoridades* se quedan cortas.

Si dirigimos ahora nuestras miradas hacia los tratadistas de la vida palaciega en el siglo XVI —Castiglione, Luis Milán, Cristóbal de Villalón, Gracián Dantisco, Luis Zapata—, advertimos en seguida que consideran unánimes el motejar como pasatiempo cortesano, observación que tampoco carece de interés. Afirman todos que dicho pasatiempo ha de obedecer a unas reglas estrictas, lo cual no sorprende en época tan normativa como el siglo XVI. La primera regla de éstas, constantemente repetida, es que el cortesano nunca ha de rebajarse al nivel del bufón y siempre ha de cuidar de diferenciarse de él (1). Más concretamente, el cortesano deberá tener en cuenta el sitio en que se mueve, el momento en que habla y la calidad de la persona a quien se dirige (2); evitará en especial, por obvios motivos de prudencia, de burlar con los poderosos (3). Más concretamente aun, ha de considerar el cortesano discreto que el buen gusto excluye una serie de bromas: queda prohibido reírse de un desgraciado o de un criminal (4), queda prohibido “el mote descubier-to”, que consiste en burlar de los defectos corporales (5), queda prohibido el apodo vulgar:

Hay asimismo algunos que huelgan de apodar hombres y mujeres a caballos, a perros, a aves, a casas, a carros y a semejantes disparates, lo cual algunas veces parece bien, otras es una muy gran frialdad... (6).

Sobretudo —y los tratadistas españoles van insistiendo con vigor creciente sobre el particular según avanza el siglo— evitará el cortesano de “motejar de linaje” (7): la admonición no sorprende en época en la que tan

* Ponencia leída en el coloquio sobre *Arts, Letters and Ceremonial at the Court of the Spanish Habsburgs* (Duke University, 2-4 de abril de 1981).

trágica importancia ha tomado en el vivir de los españoles el concepto de limpieza de sangre. A fines del siglo, Luis Zapata, avezado a las costumbres de palacio, propone extensa lista de las personas y asuntos que no ha de rozar la lengua maliciosa del buen motejador:

Mas en los dichos y motes ... concluyo que se han de guardar estos términos: que no sean sucios ni deshonestos, ni desacatados a Dios ni al rey; ni de lástima ni malicia; ni contra la honra que en los hombres consiste en la valentía y en la honestidad de las mujeres; ni de cosa que se está ella dicha; ni contra el pobre ni afligido, que es crueldad; ni al poderoso, que no conviene; ni al amigo, que no es razón, y es perderle; ni al enemigo, que es provocarle; ni al padre, ni al hijo, ni al hermano, ni a la mujer ... Que sean las cosas galanas, agudas y nuevas y leves; que no toquen en lo vivo, sino que solamente pasen por las plumas por alto (8).

Salta a la vista la deficiencia de estas reglas, que es presentar carácter puramente negativo. Los tratadistas más cuidan de prohibiciones que de definiciones; apuntan los defectos que se han de huir sin concretar los modelos que se han de imitar. Con todo procura alguna vez Castiglione definir un procedimiento del buen motejar:

Asímismo habéis de saber que donde se fundan los motes para hacer reír, se pueden también fundar las sentencias graves para loar y reprehender; y puédese algunas veces acudir a todo esto con unas mismas palabras. Como por alabar un hombre franco, que pone su hacienda en común por los amigos, se suele decir que "lo que tiene no es suyo", y lo mismo se dice por tocar a uno que haya robado, o por otras vías injustamente alcanzado lo que tiene (9).

Y en forma más interesante para nosotros, por apoyarse en mayor variedad de ejemplos, Gracián Dantisco:

Y de las maneras de motes, es una muy buena y graciosa jugar con un vocablo en diversa significación. Como un caballero que, trayéndole loco a su tierra, preguntó al pasar por una aldea:

— ¿Qué lugar es éste?

Y como dijese que se llamaba El Casar, respondió en este mote:

— Quien pasa por el casar, por todo puede pasar (10).

Agudas observaciones éstas, según hemos de comprobar, puesto que el mote español descansa en muchas ocasiones sobre el equívoco. Pero también es cierto que este procedimiento no es el único al cual apelan los motejadores. Por lo tanto la única solución para estudiar lo que fue históricamente el mote consiste en acudir a los textos.

En seguida tropezamos con una dificultad, y es que no poseemos colección de motes del siglo XVI. Andan éstos desparramados en cantidad de libros varios, manuscritos o impresos, cancioneros en especial, pero también colecciones de facecias, tratados y misceláneas. Debido a lo cual me guardaré de afirmar que la lista que viene a continuación sea completa; al contrario es casi seguro que tiene carácter provisional, por haberseme escapado algún texto —o varios textos. Hechas estas salvedades presentaré una lista de colecciones y libros que incluyen obritas de motejadores. Ateniéndome en un primer

momento a un criterio puramente externo, que sólo tiene la ventaja de la comodidad, distinguiré dos clases de motes: la composición poética breve de tipo epigramático, la frase picante.

Las composiciones poéticas aparecen esencialmente en los cancioneros —Cancioneros de Hernando del Castillo, del British Museum, de Juan Fernández de Híjar, de obras de burlas, de Gallardo, Cancionero general de 1554—, y también en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, en *El cortesano* de Luis Milán y entre las *Obras* de Juan Fernández de Heredia, así como en los *Dichos graciosos de españoles*, cartapacio recopilado hacia 1540 por un andaluz anónimo, que fue criado de don Rodrigo Ponde de León, duque de Arcos (11), y en la *Miscelánea* de Luis Zapata.

Las frases picantes aparecen en los aludidos *Dichos graciosos*, en el *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo, y, en mayor cantidad, en la *Floresta española* de Santa Cruz y la *Miscelánea* de Zapata.

El examen de estos textos sugiere o impone varias conclusiones:

“Précianse todos de se motejar entre sí”, afirma Cristóbal de Villalón (12). El hecho es cierto: con igual ardor motejan próceres, caballeros e hidalgos, damas, eclesiásticos, oficiales y criados. Todos motejan en efecto, dentro del recinto de las ciudades por lo menos. Si hemos de confiar de los textos —¿pero habremos de confiar de ellos?— se da en la España del siglo XVI claro reparto de las manifestaciones del ingenio agresivo: los ciudadanos motejan, los campesinos echan pullas.

Dadas estas circunstancias, el mote cae con frecuencia de arriba abajo: los cortesanos motejan a los aldeanos (13), los caballeros a los criados (14), los cristianos viejos a los conversos (15). No por eso resulta menos cierto que el motejar es entretenimiento palaciego, practicado por títulos y caballeros, y se entablaron en efecto verdaderos tiroteos de motes entre cortesanos, según hemos de comprobar.

A estos contornos sociológicos conviene añadir unos límites cronológicos. Se dibuja muy claramente, en la época de los Reyes Católicos y de Carlos V, un grupo de motejadores tan ingeniosos que merecieron sus versos o sus dichos sobrevivir por muchos años. Existió el motejar en los círculos cortesanos antes de que subiera al trono la reina Isabel (16), y hubo de sobrevivir el uso a la abdicación del Emperador (17). Pero, si no nos engañan las manifestaciones que hemos conservado de literatura tan deleznable, el motejar balbucea en la corte de Juan II y de Enrique IV, y pronto tiene su ocaso pasada la primera mitad del siglo XVI. Antes de 1490, unas huellas; después de 1550, unos vestigios: tal es el cuadro que sugieren cartapacios y libros. El hecho no se puede achacar a la fecha en que se escribieron nuestros textos, dado que dos de ellos, la *Floresta* de Santa Cruz y la *Miscelánea* de Zapata, se redactaron años o décadas después de la abdicación de Carlos V. Todos los motejadores famosos son contemporáneos de Felipe el Hermoso y del Emperador, este buen tiempo cortesano que añora Luis Zapata en los años postremos de su vida.

A este grupo pertenecen primero unos próceres:

— el almirante de Castilla Fadrique Enríquez, cuya obra poética es bien conocida. Más de un siglo después de la muerte del almirante aún alaba Gracián en su *Agudeza* una canción del magnate castellano (18). Don Fadrique, tantas veces motejado por su corta estatura, tampoco se desdeñaba de mo-

tejar, según demuestran una serie de composiciones suyas (19);

– el condestable don Iñigo Fernández de Velasco, poeta también él (20), quien motejaba a Antonio de Guevara (21) y al almirante (22);

– Juan Téllez Girón, conde de Ureña, cuyos versos recuerda Gracián con admiración (23), famoso por sus dichos agudos que había de recopilar Melchor de Santa Cruz en la *Floresta española* (24), moteja también él al almirante Fadrique Enríquez, blanco preferido de los epigramas del tiempo (25).

Incluye también este grupo unos caballeros cortesanos de identidad más o menos borrosa:

– don Juan de Mendoza, autor de varias composiciones poéticas (26), dejó fama de gran motejador. Conocemos motes suyos que zahieren a don Antonio de Velasco (27) y a Boscán (28). Sobre todo moteja al almirante Fadrique Enríquez, el cual no deja de replicarle (29).

– don Antonio de Velasco, a quien debemos doce composiciones incluidas en el *Cancionero de Hernando del Castillo*, el *Cancionero de Juan Fernández de Costantina* y el *Cancionero del British Museum* (30), una de las cuales había de recordar Gracián en su *Agudeza* (31). El *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo, que nos ha conservado una frase picante de don Antonio al almirante (32), daba de sospechar que Antonio de Velasco había sido también él gran motejador. Confirman esta hipótesis el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés que copia tres motes en equívocos atribuidos a don Antonio de Velasco (33), y sobre todo el manuscrito de los *Dichos graciosos*, que reproduce trece composiciones atribuidas al mismo caballero, diez de las cuales resultan inéditas. Cuatro composiciones de éstas (núm. 159-162) zahieren al almirante (34).

– don Alonso de Aguilar, hermano del Gran Capitán (35), quien dejó fama de ingenio agudo, según demuestra la *Floresta española* (36).

– un tal don Juan de Velasco, quien burla con don Manuel de Villena (37) y moteja, también él, al almirante Fadrique Enríquez (38).

Hecho este recuento y localizados los textos, examinemos ahora los procedimientos del motejar cortesano (39). Pienso que éstos, si dejamos aparte el insulto puro, que mal se puede elevar a la categoría de procedimiento literario, se reducen fundamentalmente a cinco.

1.— *La comparación degradante*

De un cardenal legado, que era gordillo, estando en la corte del Emperador Carlos Quinto, dijo don Diego de Mendoza, conde de Mélito, que más parecía chichón que cardenal (40).

Vistióse de amarillo para ser padrino de una justa un caballero muy negro y muy redondo, y dijeron de él que era píldora dorada (41).

Este Juan de Saa dijeron, así como era pequeño, mal tallado y negro, y con el hábito de Santiago, que parecía costal de carbón con remiendo colorado (42).

El conde de Chinchón, primer mayordomo del rey, de su casa, gran sabio, gran caballero, gran cortesano, hallando un caballero muy delgado y muy negro en Monzón en la cama, que tenía encima una colcha de tafetán amarillo, dijo a otros que con él iban:

— Agora, señores, no temeremos la cuaresma, que tenemos una tortilla de huevos con una sardina en ella (43).

Dentro de esta categoría forman subgénero importante las comparaciones animales, terminantemente prohibidas, según se recordará, en *El Cortesano* de Castiglione. Basten de momento dos ejemplos:

El duque de Alba y el conde de Chinchón y otros caballeros estando en palacio en Madrid, entró el condestable don Pedro de Velasco en la sala do estaban, con una ropa de martas muy arrebozado, y como las martas fuesen de pelo crecido, tuvo lugar el apodarle, especialmente el conde de Chinchón, que dijo que parecía puerco espín (44).

Fue por embajador a Saboya un caballero muy apodencado y muy grueso, y cuando volvió, preguntábale don Luis de la Cueva si sabía ya hablar sabueso (45).

Recordemos por fin la joya del género, un mote dirigido al almirante Fadrique Enríquez por don Antonio de Velasco:

De gatilla tiene el tono
cuando más alto se entona;
de la cinta arriba es mono,
de la cinta abajo es mona;
piernas tiene de vencejo,
los pies de muleto tiene;
parte tiene de conejo,
parte tiene de paloma [sic] (46).

2.— *La hipérbole*

El mismo don Antonio [de Velasco] al almirante que le mandó hacer una letra para un repostero que tenía los cuatro vientos y sus armas

Todos cuatro le soplaron
como ahito,
y jamás no le hallaron
de chiquito (47).

Un conde español ... que no tenía más que sólo un lugar, estando en Roma lloviendo copiosamente, dijo uno:

— Parece agora que esta agua será general.
Dijo el Conde:
— Sí, agora lloverse ha mi condado.
A lo que replicó un circunstante:
— Envíele Vuestra Señoría este sombrero, y no le caerá gota de agua (48)

3.— *El juego de palabras por disociación*

Don Juan de Velasco y Manuel de Villena motejándose siempre el uno al otro de chico, y el otro al otro de sucio, entrando una vez Manuel, dijo don Juan:

— Beso las manos de mi señor Manuel de Villena.
Respondió él:
— Yo las de mi señor don Juan de Haber Asco (49).

A un caballero díjole uno desvergonzadamente, topándole algo flaco:

— Muy rabiseco anda vuestra merced.

Respondió:

— Yo soy el seco, y vos lo demás (50).

Su hijo [del conde de Ureña], don Juan Girón, siempre fue muy gordo. Alumbrando una noche de verano a su padre con una vela, que leía una carta, como resollaba de gordo muy recio y a menudo, dijo el Conde a su mujer:

— Señora, enviemos éste a Roma, que si no fuere Papa, será resolla (51).

4.— *El equívoco*

El mismo había ganado gran cantidad de dineros a logro, y hizo una capilla en la parroquia donde moraba. Viéndolo un caballero, dijo:

— Después de haber rodado el capuz, ofrece la capilla al templo (52).

Burlándose un gentilhombre con unas señoras, dijo una de ellas:

— No diga locuras, que le atarán con una cuerda.

Respondió:

— Seguro estoy, que no la habrá entre vuestras mercedes (53).

El mismo don Juan [de Mendoza] al almirante motejándole de chiquito

¡Qué maravilla tamaña
que vemos en un señor
ser de los Grandes de España,
de los chicos el menor!

Los pies tiene allá en la mar,
el cuerpo en tierra, y él todo
de cabeza al calcañar
apenas no tiene un codo (54).

Un corregidor de Toledo, muy gordo, dormíase en cuantas visitas iba, aunque estuviese con señoras, estando en mitad de la plática. Y decía doña Ana de Castilla, la muy decidora y muy avisada:

— Por fuerza ha de tener el Corregidor mala residencia, porque le pondrán por capítulo que ha dormido con cuantas señoras en Toledo hay (55).

Dentro de esta categoría tan importante cuantitativa y cualitativamente se pueden distinguir dos subgéneros:

a) *El juego de palabras sobre nombres de personas y lugares*

Un caballero cortesano, muriendo por ver las damas, estorbábaselo un portero viejo que tenía una mujer moza y hermosa y de no muy buena fama, y le hizo de presto esta copla (llamábase Brasa el portero):

Espantáisme, señor Brasa,
y de ello tengo gran pena,

que viendo arder vuestra casa
echéis agua en la ajena (56).

Una noche dieron de palos a un juez sin hacer él a tiempo defensa ninguna ... Fue a verle don Enrique Enríquez, que estaba malo de ello en la cama, y preguntó a sus criados al entrar:

— ¿Qué hace Musiur de la Paliza? (57)

A uno que era muy seco y muy largo dijo un caballero que parecía a aquellos dos lugares del marqués de Montemayor que están cerca uno de otro: Villaseca y Villaluenga (58).

b) *La cita bíblica*

El equívoco a base de cita bíblica puede ser inocente, según demuestra el ejemplo siguiente:

Pasaba el rey de Portugal por la Rua Nova de Lisboa, donde había juntas dos tenderas, una extrema de hermosa y otra extremadísima de fea, y llegóse un caballero muy su privado a él y díjole:

—por la una de aquellas dijo Dios: “Por ésta dejará el hombre su padre y madre”; por esta otra: “No desearás la mujer ajena” (59).

Pero suele resultar venenoso, por aplicarse con frecuencia a los conversos:

Iba un caballero de noche encubierto, estando la corte en Medina del Campo, y dos confesos hermanos fueron tras él para conocerle, y él ya enfadado volvió a ellos y díjoles:

— *Quem quaeritis ego sum* (60).

Un confeso mandó a un caballero unas perdices, y enviándole por ellas, no se las dio, antes decían siempre que no estaba en casa; y ya enfadado, envióle esta copla:

Tres veces he ya enviado
por las perdices, y más;
y tantas habéis mandado
que diga vuestro criado:
“Tres veces me negarás”.

Si lo hacéis por ventura
para venderlas, señor,
mirad que vendáis mejor
esta vez la criatura
que la otra al Criador (61).

5.— *El paralelismo conceptista*

El mismo don Antonio [de Velasco] porque una amiga del almirante lloraba porque se partía

Si el almirante se parte,
donosa cosa será,

bien librada quedará
 su amiga con la una parte.
 Así que de esta vegada
 ella ha hecho más que Dios:
 Dios le hizo de nonada,
 y ella de nonada dos (62).

A una señora muy principal, que era muy gruesa, casáronla primero con un principal señor de Flandes, después con otro príncipe de una casa real, y con la presunción nueva mudó con las señoras el trato; y doña Ana de Castilla, una señora de Toledo muy avisada, quejándosele algunas de la poca crianza de aquella dijo:

—No tiene razón, por cierto, porque la vaciaron de vino y la hincharon de viento (63).

Este análisis, con lo sucinto que es, permite constatar que los motejadores de principios del siglo XVI manifiestan indudable ingenio, y que sus obritas compendian uno de los mejores procedimientos de la agudeza, los que había de ensalzar y codificar Gracián unos cien años más tarde. La afirmación acaso parezca exagerada: no creo que lo sea.

Obsérvese primero que falta en estos motes casi siempre —creo poder decir que siempre— el retruécano, agudeza, dictamina Gracián, “tenida por la popular de las agudezas” (64). En cambio aparecen en ellos con frecuencia la hipérbola y el juego de palabras por disociación, ambos tan alabados de Gracián (65).

Pero sobretodo abundan en los motes palaciegos de la época de Carlos V los equívocos, forma de agudeza que los tratadistas tenían, con razón o sin ella, por típicamente española. Juan de Valdés, López Pinciano, Luis Zapata y Covarrubias, hombres de actividades y convicciones tan distintas, subrayan igualmente la riqueza de la lengua castellana en equívocos:

VALDES.— Digo que tenemos muy muchos vocablos equívocos, y más os digo que, aunque en otras lenguas sea defecto la equivocación de los vocablos, en la castellana es ornamento, porque con ellos se dicen muchas cosas ingeniosas, muy sutiles y galanas (66).

Y de este disímil y del símil, jugando del equívoco, se harán mil formas de mover a risa, y especialmente en castellano, porque abunda de más equívocos que otra alguna nación, así como el griego de metafóricos (67).

Mas para el decir no hay nación tan aguda como la española, ni lengua con equívocos, con retruécanos, con mil diferencias de gracias tan acomodada... (68).

En nuestra lengua castellana tenemos muchos nombres equívocos, lo cual es ocasión de algunas galanterías y dichos agudos, jugando del vocablo tomado en diversas significaciones (69).

Define y alaba Gracián al equívoco (70), concretando que estos conceptos “poco graves” son “más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente” (71), precepto al cual se amoldan perfectamente nuestros motes.

Subgénero de los equívocos forman, según la *Agudeza*, “los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto y autoridad” (72), textos

y autoridades que se aducen con frecuencia en forma equívoca, procedimiento del cual, según explica Gracián, suelen originarse efectos cómicos. Cita Gracián al respecto un ejemplo tomado de un ingenio contemporáneo también él de Carlos V, el famoso doctor Villalobos:

Prometió San Francisco de Borja, duque entonces de Gandía, al doctor Villalobos, insigne médico del emperador Carlos V por su saber y por sus hechos, una fuente de plata, si al otro día le hallaba sin calentura, como él lo aseguraba. Vino al plazo señalado, y pulsándole, hallóle con muy poca, pero alguna.

— Y, pues —dijo el Duque—, ¿qué decís, Villalobos?

— Señor, que *Amicus plato, sed magis amica veritas*.

Gustó mucho el santo Duque del buen dicho y de la buena nueva, y mandó al punto se le llevasen a su casa (73).

Una vez más, según advertirá el lector, la definición propuesta en la *Agudeza* encaja perfectamente con los ejemplos de motes reunidos más arriba.

Es decir que los cortesanos de Carlos V habían definido ya en sus entretenimientos palaciegos varios procedimientos básicos del conceptismo español, los mismos que había de recoger y analizar Baltasar Gracián. Así se explica el aprecio que hacía Juan de Valdés de una copla de don Antonio de Velasco que a Menéndez Pelayo se le antojaba insulsa (74); así se explica el éxito fulminante de la *Floresta española*, que no sólo es colección de chistes y cuentecillos, sino también breviario de un conceptismo ambiente; así se explica la admiración que suscitaron en los contemporáneos tantos versos de Góngora y de Quevedo, admiración que únicamente se entiende si consideramos que estos versos llevan al paroxismo una agudeza sentida como patrimonio común y tradición viva. Pero la definición de la deuda de los grandes ingenios del siglo XVII hacia un conceptismo latente muy lejos nos llevaría y me aparta de los motes cortesanos.

Un procedimiento de este motejar nos parece totalmente falto de gracia: el que he llamado la comparación degradante, el que llaman los hombres del siglo XVI el apodo. El apodo hiere nuestra sensibilidad de hombres del siglo XX, por lo cual nos resulta difícil valorarlo. Cuestión de mentalidades, sobre la cual resulta inútil detenerse. Cualquiera que sea nuestra reacción, es cierto que nos sorprenden las estimaciones que hacen del apodo los escritores del Siglo de Oro, porque implican, a primera vista por lo menos, honda contradicción. Unos tratadistas hacen gran aprecio de esta forma de agudeza: Jiménez Patón, quien la incluye en el género de la metáfora (75), y sobretudo Gracián, quien no deja de alabar los apodos: “los sentenciosos merecen todo aprecio”, “los satíricos son plausibles” (76). Frente a estas estimaciones se levanta en forma tajante la voz de Cervantes:

Apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los pájaros y los diversos gestos y acciones de los animales y los hombres el hombre bajo que se hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad de éstas le puede dar crédito ni nombre honroso (77).

Todo bien mirado, pienso que tal contradicción es más aparente que

profunda. Si apelamos a las definiciones y si abrimos el *Diccionario* de la Real Academia, nos encontramos con dos definiciones claramente distintas de la palabra *apodo*:

1 — Nombre que suele darse a una persona, tomado de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia.

2 — desus. Chiste o dicho gracioso con que se califica a una persona o cosa, sirviéndose ordinariamente de una ingeniosa comparación.

En la conocida frase del *Coloquio de los perros* Cervantes se refiere evidentemente al sentido primero de la palabra. Censura un uso vituperable, el de los apodos vulgares, condenados ya por Castiglione, y que no dejarían de florecer en la España del siglo XVII hasta en los círculos cultos y cortesanos: para limitarme a dos ejemplos recordaré que al sevillano don Diego Tello le apodaban, en la época en que vivía Cervantes, “el gitano” (78); al duque de Osuna, ya bien entrado el siglo, le apodaban “el negro” (79).

Jiménez Platón y Gracián, al contrario, tienen presente el segundo sentido de la palabra *apodo*, el de “una ingeniosa comparación”. Tampoco faltan ejemplos de estos juegos de ingenio en los círculos cortesanos del Siglo de Oro. Véanse una frase de Alonso Carrillo, recordada en la *Floresta española*, y un apodo palaciego aplicado a la condesa de Barajas:

Estando en el Alcázar de Sevilla, do se ve la huerta del Alcoba, que tiene muchos naranjos con gran número de naranjas, dijo [don Alonso Carrillo] que parecían espinacas con garbanzos (80).

Llamaban algunos a doña María Sidonia, condesa de Barajas, en vida de la reina Margarita, *el agujero de la pila*, porque como toda el agua se cuele por el agujero, iba cuanto le daban a la Reina (81).

En estos casos, y en otros que se podrían aducir, es legítimo hablar de “ingeniosa comparación”, de imágenes en el pleno sentido de la palabra, unas imágenes que suponen, según la linda expresión de Federico García Lorca, “salto ecuestre de la imaginación”.

Con estas observaciones dictadas por el buen sentido ¿habremos dilucidado por completo la cuestión? Me temo que no. Sobre varios motes de la corte de Carlos V sigue pesando una ambigüedad, ambigüedad tanto más molesta para nosotros cuanto que estos motes son los más difundidos, cuanto que estos motes se repiten con evidente fruición. Digo ambigüedad porque estos motes participan a la vez de las dos definiciones apuntadas más arriba: son comparaciones ingeniosas, eso sí, pero al mismo tiempo comparaciones degradantes, que todas se apoyan en defectos corporales. El hecho claramente se trasluce en abundante serie de motes, de los cuales únicamente recordaré algunos.

1.— El bufón Francesillo de Zúñiga califica a don Hernando de Toledo, hermano del duque de Alba, comendador mayor de León, de “pisada de gato en masa” y de “pisada de gato en levadura” (82). Luis Zapata atribuye tan poco halagüeña comparación al ingenio del discreto Gabriel Mena:

Gabriel, un criado del Almirante, muy admitido en el mundo y muy admitidos sus donaires y gracias, jugaba al ajedrez con don Fadrique, duque de Alba, y don Hernando de Toledo, su hermano, comendador mayor de

León. Dábale mucha pesadumbre, porque estaba diciendo al Duque muchos lances.

— Déjenos Vuestra Señoría —dijo Gabriel—, déjenos por su vida, y no nos diga nada.

El Comendador, sin hacer caso, continuaba. En esto enojóse mucho y díjole:

— Dejadnos; si no deciros he seis tachas que tenéis.

— Dílas —dijo el Comendador mayor—, y yo prometo de no hablar más palabra.

Gabriel miróle, y díjole sin más pensar *ex tempore*:

La primera que pedís;

la segunda que no dáis;

la tercera que reñís;

la cuarta que porfiáis;

y la quinta que traéis

el jubón lleno de grasa;

la sexta que parecéis

pisada de gato en masa.

Todos, y el Comendador mayor, rieron tanto que por las seis tachas le dio allí luego el Comendador mayor seis ducados (83).

Se me objetará que Menéndez Pelayo calificó a Gabriel Mena de “poeta y músico con puntas de bufón” (84). El parecer se podría discutir. Pero más vale pasar a otros ejemplos.

2.— Las bromas sobre la corta estatura del almirante don Fadrique:

- a) Si el almirante se parte,
donosa cosa será,
bien librada quedará
su amiga con la una parte.

El cartapacio de los *Dichos graciosos* atribuye la copla a don Antonio de Velasco, según hemos advertido ya; la achaca la *Miscelánea* a un “poetas-tro” anónimo (85).

- b) Al almirante no miren,
que no le podrán mirar;
y aunque de cerca le tiren,
no le podrán acertar.
Es jota del A. B. C.
y mínimo de natura;
y porque Módico fue,
módica fue su ventura.

Es obra de fray Juan de Melgar según los *Dichos graciosos*, del “discreto Gabriel” según Zapata (86).

- c) El almirante don Fadrique servía de maestresala un día a la reina doña Isabel, y don Juan de Mendoza hacía aire con un ventalle, porque era verano, y una vez descuidóse, y díjole la reina:

— ¿Por qué no echas aire?

Respondió:

— Señora, por no llevar al maestresala de la mesa (87).

La misma frase atribuye la *Floresta española* (88) a don Diego de Men-

doza hablando de dos maestresalas anónimos.

d) El conde de Ureña y el almirante don Fadrique estando reñidos sobre cierta cosa que el Conde había dicho del Almirante, el Almirante le escribió una carta de desafío; y el Conde, después de haber detenido muchos días al mensajero, le respondió por otra carta que decía:

— Muy ilustre señor, vuestra carta recibí, que ni quiero matar mono, ni que mono mate a mí (89).

Este mote, calcado sobre el refrán “No quiero matar moro, ni que moro mate a mí”, aparece como anónimo en la *Miscelánea* (90).

e) *Respuesta de don Juan de Mendoza echando la culpa de esta copla a dos criados del almirante, que el uno escribía muy bien, y el otro trovaba mejor.*

De la copla que me toca
no es vuestro más del papel;
oyo la voz de Gabriel,
siento las manos de Coca.

No es mucho que me ganés,
pues no me vale remedio,
trovando contra mí tres,
o a lo menos dos y medio.

Son versos atribuidos a don Juan de Mendoza en el *Cancionero de Juan Fernández de Hajar* y en el *Cancionero de 1554*, a un fraile anónimo en la *Miscelánea* (91).

f) ¡Qué maravilla tamaña
que vemos en un señor
ser de los grandes de España,
de los chicos el menor!

Versos atribuidos a don Juan de Mendoza en los *Dichos graciosos* y a Gabriel Mena en la *Miscelánea* (92). También aparecen, sin atribución clara, en el *Cancionero de Gallardo* y en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia (93).

Recordemos ahora las frases que aplica el bufón don Francesillo de Zúñiga al almirante de Castilla:

Don Fadrique Enríquez llegó al Rey muy acompañado, como gran almirante, y le dijo:

— Señor, cuanto a lo de Dios, soy hombre; cuanto a lo del mundo, no lo parezco. Lo más del tiempo ando debajo de tierra como topo ... (94).

“Yo voy armado, y parezco cascabel plateado, y si por acaso en la batalla me perdieren, no me busquéis hasta que llueva, como alfiler” (95).

Confieso, en cuanto a mí, que, tratándose de apodos, no percibo diferencia apreciable entre el ingenio que demuestra el bufón y el que manifiestan los cortesanos de Carlos V.

3.— Examinemos por fin el famoso romance *En las Cortes está el rey*, “cortesano romance de apodadura” en opinión de Luis Zapata, quien lo cla-

sifica entre las obras que son “gentileza... [y] ... gracia de caballeros” (96), no vacilando en atribuirlo a don Luis de Avila, Comendador de la Orden de Alcántara, autor de los *Comentarios de la guerra de Alemania*, “muy principal caballero y de muy buen gusto” (97). En el texto del romance que reproduce Luis Zapata surgen veintiun apodos. Once de ellos, un poco más de la mitad, aparecen en forma idéntica en la *Crónica escandalosa* de don Francesillo de Zúñiga:

En las Cortes está el rey

tinajón
 relleno de diaquilón
 oso retumbante
 panadero
 anadón

 gozque
 hurón
 galguillo
 culebro
 sastre
 capón

Crónica escandalosa

tinajón de anchoas (p. 5)
 hecho de diaquilón (p. 87)
 oso en pie (p. 21)
 panadera (p. 7 y 43)
 anadón (p. 71)
 can (p. 51), perro (p. 13, 24, 95, 127),
 galgo (p. 9, 57, 100, 102, 120), etc.
 hurón (p. 99)
 galgo (p. 9, 57, 100, 102, 120)
 culebra (p. 21)
 sastrazo (p. 50)
 capón (p. 86)

Como se puede apreciar, en cuanto el mote se apoya en el aspecto físico de los burlados —lo cual debió ocurrir con frecuencia (98)—, el motejar palaciego no se diferencia fundamentalmente del motejar truhanesco; en cuanto el mote se reduce al apodo, se hacen frecuentes las coincidencias entre ingenio bufonesco e ingenio cortesano.

La conclusión de estos análisis se puede formular en pocas palabras. Los cortesanos de Carlos V demostraron innegable ingenio en el manejo de varios recursos conceptistas, y no de los despreciables. Pero, si consideramos en fenómeno del apodo, de uso tan corriente, la distancia que separó chistes de bufones y motes palaciegos no fue tan grande en tiempos del Emperador como lo hubieran deseado los tratadistas. A este respecto el refinamiento de la corte de Carlos V nos parece muy relativo.

NOTAS

- (1) Castiglione, *El Cortesano*, trad. de Boscán, "Libros de antaño", III, p. 213; Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, "Clásicos Hispánicos", p. 219; Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, "Clásicos Hispánicos", p. 148.
- (2) Castiglione, *El Cortesano*, p. 241 y 259; *El Scholástico*, p. 224; Luis Zapata, *Miscelánea*, núm. 81, "Clásicos Castilla", I, p. 201.
- (3) Castiglione, *El Cortesano*, p. 214; Zapata, *Miscelánea*, núm. 81, I, p. 201.
- (4) Castiglione, *El Cortesano*, p. 214.
- (5) Villalón, *El Scholástico*, p. 222; Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 148.
- (6) Castiglione, *El Cortesano*, p. 241.
- (7) Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 148.
- (8) *Miscelánea*, núm. 81, I, p. 201.
- (9) Castiglione, *El Cortesano*, p. 214.
- (10) Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 150. Véanse *ibid.* más ejemplos de equívocos aducidos por Gracián Dantisco.
- (11) Debo a la generosidad de María Brey haber podido copiar este manuscrito, que perteneció a don Antonio Rodríguez - Moñino.
- (12) *El Scholástico*, p. 219.
- (13) Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, "Clásicos castellanos", núm. 29, p. 143.
- (14) Luis Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 269 y 270-271.
- (15) Véase en especial Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, "Bibliófilos Españoles", VII, III.
- (16) *Cancionero general* de Hernando del Castillo, ed. A. Rodríguez - Moñino, núm. 73. Véase Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Gredos, Madrid, 1971, p. 295-296.
- (17) Gran motejador parece haber sido Pedro Fernández de Cabrera, conde de Chinchón, mayordomo mayor de Felipe II y su embajador en Roma, quien murió en 1576: véase Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 239.
- (18) *Agudeza y Arte de ingenio*, "Clásicos Castilla", núm. 14-15, I, p. 243-244. Esta canción procede del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 717.
- (19) *Suplemento al Cancionero general* de Hernando del Castillo, ed. A. Rodríguez - Moñino, núm. 41 y 186 (el núm. 186 también figura en el *Cancionero del British Museum*, núm. 93, y en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), ed. Pablo Jauralde Pou y Juan Alfredo Bellón Cazabán, Madrid, 1974, núm. 56); *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, "Clásicos Hispánicos", núm. 119; *Cancionero del British Museum (Romanische Forschungen, X)*, núm. 94. El manuscrito de *Dichos graciosos*, núm. 160, atribuye esta última composición a don Antonio de Velasco.
- (20) *Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 178 y 911.
- (21) Véase Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, ed. J. M. de Cossío, Madrid, 1950, I, p. 73-75 y 77.

- (22) *Dichos graciosos*, núm. 157-158.
- (23) “¡Qué ingenioso el conde de Ureña!” exclama Gracián (*Agudeza*, I, p. 252) antes de reproducir la canción “Pues quisistes ser ajena” (*Suplemento al Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 63).
- (24) *Floresta*, II, II, 1-13.
- (25) Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, B.A.E., 176, p. 99a. El mismo mote aparece como anónimo en la *Miscelánea* de Zapata (núm. 81, I, p. 190-191).
- (26) Debe ser el poeta cuyos versos salen en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 922 y 981; en el *Cancionero del British Museum*, núm. 83 y 91; y en el *Cancionero general de 1554* (A. Morel Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878), núm. 16, 86 y 87.
- (27) Luis Milán, *El Cortesano*, “Libros españoles raros o curiosos”, VII, p. 275-278.
- (28) Luis Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 241.
- (29) *Suplemento al Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 185 (reproducido en *Cancionero de obras de burlas*, núm. 56 y en *Dichos graciosos*, núm. 174) y 187 (reproducido en *Cancionero de obras de burlas*, núm. 57); *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, núm. 120 (reproducido en *Cancionero general de 1554*, núm. 18, y en Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 271); *Dichos graciosos*, núm. 176 y 177 (este último se copia en la *Miscelánea* de Zapata, núm. 195, II, p. 252); Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, p. 112b-113a.
- (30) *Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 863 y 916 (el núm. 863 también aparece en el *Cancionero de Juan Fernández de Costantina*, “Bibliófilos Madrileños”, XI, núm. 138); *Suplemento al Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 34-40 y 42-43; *Cancionero del British Museum*, núm. 80.
- (31) *Agudeza*, I, p. 252-253: “Si el mal que vos me habéis hecho” (*Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 863).
- (32) *Libro de chistes*, p. 103a.
- (33) *Diálogo de la lengua*, “Clásicos Castalia”, núm. 11, p. 134-135, 136 y 138.
- (34) *Dichos graciosos*, núm. 8 y 159-170. El núm. 160 también aparece, con atribución distinta, en el *Cancionero del British Museum*, núm. 94; el núm. 162 se copia en la *Miscelánea* de Zapata, núm. 195, II, p. 252; el núm. 165 figura en el *Suplemento al Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 43.
- (35) Zapata, *Miscelánea*, núm. 139, II, p. 92.
- (36) *Floresta*, II, II, 14-21 y VII, II, 12-17.
- (37) *Dichos graciosos*, núm. 37.
- (38) *Dichos graciosos*, núm. 250.
- (39) Todos los ejemplos citados a continuación son motes atribuidos a títulos y caballeros.
- (40) Santa Cruz, *Floresta*, I, II, 15, p. 21.
- (41) Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 242.
- (42) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 241.
- (43) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 239.
- (44) Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, p. 100 a.
- (45) Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 244.
- (46) *Dichos graciosos*, núm. 159.
- (47) *Dichos graciosos*, núm. 161.
- (48) Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 246.
- (49) *Dichos graciosos*, núm. 13.
- (50) Santa Cruz, *Floresta*, VII, III, 8, p. 199.

- (51) *Floresta*, II, II, 4, p. 45-46. El chiste también aparece en la *Miscelánea* de Zapata, núm. 195, II, p. 254.
- (52) *Floresta*, VII, III, 21, p. 202.
- (53) *Floresta*, VII, IV, 1, p. 203.
- (54) *Dichos graciosos*, núm. 177.
- (55) Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 258.
- (56) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 269.
- (57) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 235.
- (58) Santa Cruz, *Floresta*, VIII, III, 6, p. 226. Cf. Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 269.
- (59) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 241-242.
- (60) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 234.
- (61) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 259.
- (62) *Dichos graciosos*, núm. 162.
- (63) Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, p. 253-254.
- (64) *Agudeza*, II, p. 45.
- (65) *Agudeza*, I, p. 197 sq.; II, p. 37-38.
- (66) Valdés, *Didlogo de la lengua*, p. 133.
- (67) Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, "Antiguos Libros Hispánicos", III, p. 49.
- (68) Zapata, *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 233.
- (69) Covarrubias, *Tesoro de la lengua española*, p. 528b.
- (70) *Agudeza*, II, p. 53; véase también la ejemplificación de las p. 58 y 60.
- (71) *Agudeza*, II, p. 61.
- (72) *Agudeza*, II, p. 62.
- (73) *Agudeza*, II, p. 63.
- (74) Valdés, *Didlogo de la lengua*, p. 134-135; Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, C.S.I.C., 1945, III, p. 157.
- (75) *Elocuencia española en Arte*, Toledo, 1604, p. 17. Debo esta referencia a la amistad de Monique Joly.
- (76) *Agudeza*, II, p. 148-149.
- (77) *Coloquio de los perros*, "Clásicos castellanos", núm. 36, p. 237.
- (78) Juan de Arguijo, *Cuentos*, ed. Beatriz Chenot - Maxime Chevalier, Sevilla, 1979, núm. 651.
- (79) Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos*, B.A.E., 222, p. 193b.
- (80) *Floresta*, VII, II, 4, p. 193.
- (81) Juan de Arguijo, *Cuentos*, núm. 521.
- (82) Don Francesillo de Zúñiga, *Crónica escandalosa*, Editorial Iberia, Barcelona, 1969, p. 71 y 140.
- (83) *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 236.
- (84) *Antología de poetas líricos*, X, p. 221.

- (85) *Dichos graciosos*, núm. 162; *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 252. Por supuesto que todos los versos que ahora se citan aparecen con notables variantes en los textos que los reproducen.
- (86) *Dichos graciosos*, núm. 171; *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 252. Don Fadrique fue señor de Módica, en Sicilia (*Miscelánea, ibid.*).
- (87) Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, p. 112b-113a.
- (88) *Floresta*, II, II, 33, p. 53.
- (89) Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, p. 99a.
- (90) *Miscelánea*, núm. 81, I, p. 190-191.
- (91) *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, núm. 120; *Cancionero general de 1554*, núm. 18; *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 271.
- (92) *Dichos graciosos*, núm. 177; *Miscelánea*, núm. 195, II, p. 252.
- (93) *Cancionero de Gallardo*, "Clásicos Hispánicos", núm. 38; Juan Fernández de Heredia, *Obras*, "Clásicos castellanos", núm. 139, p. 74.
- (94) *Crónica escandalosa*, p. 10.
- (95) *Crónica escandalosa*, p. 27.
- (96) *Miscelánea*, núm. 222, II, p. 319. Este romance se copia en el *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, núm. 90, y en la *Miscelánea* de Zapata, II, p. 319-322.
- (97) *Miscelánea*, núm. 222, II, p. 322.
- (98) Los que he citado no son más que ejemplos. Podemos estar seguros de que el apodo cortésano descansó con frecuencia en los defectos corporales. "Los gordos, escribe Luis Zapata, se hacen terrero de graciosos y figantes, y son molde de dichos, de motes y de apodaduras" (*Miscelánea*, núm. 47, I, p. 127); y los ejemplos de apodos que trae tan discreto tratadista como el Pinciano se apoyan prácticamente todos sobre estatura y gordura (*Filosofía antigua poética*, III, p. 49-50).

EDICION DE UNA CARTA DE CERVANTES A DON QUIJOTE,
HALLADA EN EL IMAGINARIO ARCHIVO DE LA MANCHA
(Sign. Mss. 1111) (1).

*Por Amancio Labandeira Fernández
Universidad Complutense de Madrid*

Carta de D. Miguel de Cervantes Saavedra a D. Quijote de la Mancha.

Amigo Quijada:

Hoy me acaban de entregar vuestra última carta, y por ella observo que el enojo producido en ese lugar (2) por la aparición del *Quijote* sigue en aumento. Yo creía que con las disculpas que había ofrecido en mis últimas misivas todo quedaba explicado y concluido; pero cual no sería mi sorpresa cuando esta tarde se me entregaba esta nueva queja, que venía a ser el colofón de todos mis infortunios, al estar firmada por amigos y ser vos —como de costumbre— el notario de la misma.

Ciertamente, os repetiré por última vez, mi querido Quijada, que tan sólo pretendí narrar una historia por la cual se aborreciesen los disparatados libros de caballerías (3), y que únicamente por esto puse en acción unos personajes conocidos por mí, después de desfigurarlos convenientemente (4). Pero observo con mucha tristeza que nadie está contento con su papel, aunque también creo —por lo que me decís—, que más de uno se ha equivocado de personaje, y por ello recomiendo a mis antiguos convencinos (5) realicen una más atenta lectura, para que cada cual se identifique en la obra sin lugar a dudas, y puedan ver de nuevo en mí al amigo que siempre les quiso.

Entrando ya en las dos cuestiones que me plantea vuestro escrito una grave y la otra más leve, comenzaré por esta última por atañiros directamente a vos.

No debéis, Quijada, hacer caso del rumor de que Suero de Quiñones es Pentapolín, “el del arremangado brazo” (6), y que trato de heriros al traeros a la mente la mala acción de vuestro antepasado, Gutierre de Quexada, para con el caballero leonés (7). No, no hay nada encubierto en ese personaje que os pueda molestar, y yo sé que con vuestra agudeza llegará pronto el día en que deis con la verdad y comprobaréis que todo era mucho más sencillo de lo que pensabais en un principio (8).

Pero vayamos con lo serio, que realmente lo es, y por dos motivos: el primero, por haber descubiero mi secreto de identificar el yelmo de Mambriño con el Santo Grial (9), y el segundo, por ver que, aunque sois manchegos, creéis que el Grial es la copa en que bebió Jesucristo en la última Cena (10). El que al cabo del tiempo hayáis caído en la cuenta de que el yelmo de Mam-

brino era el Santo Grial, me preocupa grandemente, porque, aunque las pistas que doy son harto vagas, también la Inquisición podría llegar a la misma conclusión. No obstante, vuestro descubrimiento es tanto más extraño cuanto que los datos que me dais difieren bastante de los que yo sembré a lo largo de la obra, pues me decís que: el Grial, según la tradición, tiene forma de copa, vasija o *bacía* (11); lo que puede relacionarlo con el yelmo de Mambrino en cuento a la figura. Me contáis también que el Grial puede ser llamado San Graal o San Grial, y esta palabra se acerca mucho a la *sangría* de los barberos (12). Seguís anotando que el Grial sólo lo ven los iniciados (13), y comparáis esto con la broma que se le gasta al barbero al decirle que su *bacía* era el yelmo de Mambrino (14). También ahondáis en detalles chistosos cuando puntualizáis que el Grial cura heridas (15) y esto no es más que el resultado de la típica *sangría*; y, por último, termináis sentenciando que el mundo de la caballería es el del Grial, y que Cervantes se había puesto ese mundo por montería, como dice el refrán.

Por lo que a mí concierne, querido Quijada, debo decir que hay muchas y más fuertes señales caracterizadoras (16), pero contarlas sería como explicar un chiste, y eso es cosa que no me ha gustado nunca, y no lo voy hacer ahora, aunque me preocupe fuertemente el dolor que sienten todos los vecinos de ese lugar, al creerme un hereje por haber tratado tan irreverentemente lo que ellos creen el vaso de Jesucristo. No, mi querido Quijada, el Grial no tiene nada que ver con Cristo, y es necesario que todos sepáis y creáis que se trata de una simple tradición piadosa (17), y que penséis firmemente que vuestro amigo Cervantes no es irrespetuoso con la Iglesia, pues es cristiano como lo fueron sus padres y abuelos, y por todo ello separar de vuestras cabezas cavilaciones tan absurdas, y volver a la alegría que tenáis todos cuando yo estaba entre vosotros y hablaba de escribir un libro que podría titular *Don Quijote de la Mancha*.

Miguel de Cervantes Saavedra.

NOTAS

(1) Fs. 1r-2r. El Archivo de la Mancha es mencionado por Cervantes en el Prólogo de la Primera Parte del *Quijote*.

(2) Debe referirse a ese "lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", con que empieza el capítulo primero de la Primera Parte del *Quijote*.

(3) Cfr. el Prólogo de la Primera Parte donde dice que tiene la mira puesta en "derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros..."

(4) Sobre la identificación de personajes del *Quijote* se han escrito ríos de tinta, y remito a los lectores a las bibliografías generales sobre el tema, entre las que destacan las de Leopoldo Rius, José María Asensio, Fitzmaurice-Kelly, Homero Serís, Cotarelo, Palau, Ford, Grismer, Sedó, Alberto Sánchez, etc...

(5) Parece que "ese lugar" a que se refiere pudiera ser Esquivias, donde Cervantes se casó con doña Catalina de Salazar y Palacio.

(6) El que Pentapolín sea Suero de Quiñones está hoy demostrado. Vid. para esto el artículo de Amancio Labandeira "En torno a Pentapolín", *Anales Cervantinos*, XII, Madrid, 1973, pp. 159-166. Lo que ocurre es que Cervantes solía tener coartadas para estas situaciones, y en este caso podría estar en la copla 50 de las "Trescientas" de Juan de Mena. Vid. para esto las páginas 165-66 del *art. cit.*

(7) Suero de Quiñones y Gutierre de Quexada se enemistaron a raíz de la celebración del Paso Honroso, que el primero defendió en el Puente de Orbigo, y poco tiempo después el célebre caballero leonés murió a manos de los hombres de Quexada. Vid. para todo esto la "Introducción" al *Paso Honroso de Suero de Quiñones. Edición de Amancio Labandeira*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977, 440 pp.

(8) A pesar de las detenidas lecturas que hemos realizado, no hemos podido dar con una explicación plausible a esta cuestión.

(9) Esta declaración de Cervantes es muy importante, puesto que ninguno de los investigadores, que han trabajado sobre el tema del yelmo de Mambrino, han llegado a conseguir esta identificación de Grial-yelmo.

(10) Efectivamente, el Grial no tiene, en sus principios, nada que ver con Jesucristo como más abajo dice el propio Cervantes. La "literatura" del Grial tiene su primer representante en el *José de Arimatea*, libro primero del Ciclo de Roberto Borón. v después en el *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, a quien siguen *Grand Saint Graal*, *Perceval li Gallois*, *Queste de Saint Graal*, *Parzifal*, *La Morte Darthur* y *Diu Crône*.

(11) Cfr. Julius Evola. *El misterio del Grial*, Esplugas de Llobregat, 1977, p. 111.

(12) Cfr. *La Morte Darthur*, en donde se utiliza la expresión *Sangreal*, susceptible de estas tres interpretaciones: San Graal, Sangre Real y Sangre Regia.

(13) El castillo donde se encuentra el Grial en la *Queste de Saint Graal* y en el *Perceval li Gallois*, solo puede ser visto por los elegidos.

(14) Vid. los capítulos XLIV y XLV de la Primera Parte del *Quijote*.

(15) Cfr. la *Queste de Saint Graal*, donde un caballero enfermo se arrastra hasta el Grial y, al tocarlo, se siente reanimado y su enfermedad da paso a un sueño.

(16) En nuestras detenidas lecturas no hemos encontrado ninguna de esas "fuertes señales caracterizadoras" a que alude Cervantes.

(17) Tradición que empieza, fundamentalmente, con el *José de Arimatea* del Ciclo de Roberto Borón. Cervantes tiene razón, ya que el concepto del Grial estaba presente en la antitradicción iránica, en la tradición tibetana Sambhala y en el avatar Kalki. Vid. todo esto en Julius Evola. *Rivolta contro il mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1969, pp. 249-250.

SOBRE EL LEXICO BIBLICO Y CRISTIANO DEL “LIBRO DE APOLONIO”

Por Olegario García de la Fuente

El “Libro de Apolonio”, compuesto hacia el 1260 (1), es la traducción castellana de una obra latina titulada *Historia Apollonii regis Tyri*, redactada probablemente hacia el siglo V o VI d. C. (2). Según Alvar (3), “el autor del *Libro* traduce un original latino. Y lo traduce muy bien. Pero, además, lo recrea. Es decir, no es el truchimán que, impersonalmente, vierte de una lengua en otra (y ya sería mérito), sino que manteniéndose fiel al espíritu y a la letra, vivifica aquél con lo que es la realidad de su tiempo y las exigencias de su lengua”. Sobre la técnica de la traducción —supresiones, repeticiones evitadas, reducciones, amplificaciones, etc.— remitimos a las páginas que le dedica el profesor Alvar en el volumen I de su edición crítica (pp. 122-150).

Dentro de este capítulo, el autor dedica las pp. 143-150 al tema del “cristianismo del *Libro*”, es decir, a la transformación en sentido cristiano de la *Historia* latina, llevada a cabo por el poeta castellano, transformación que ya había tenido lugar en la propia obra latina, como ha demostrado Riese (4). El tema, por tanto, es conocido y no tendría objeto volver sobre él para repetir lo que otros han dicho.

Nuestro propósito es más concreto. Dando por supuesta, probada y conocida la cristianización de la obra castellana, vamos a intentar profundizar en el léxico para deslindar lo que es lenguaje bíblico de lo que es lenguaje cristiano en sentido estricto y demostrar hasta qué punto la Biblia latina ha podido influir en nuestro autor, como ha influido en el resto de nuestra literatura medieval. Y con esto tampoco descubrimos nada nuevo, pues Glunz (5) llega a afirmar que la literatura medieval, en general, puede explicarse como una inmensa exégesis de la Biblia.

Y tomamos como punto de partida la Biblia latina, porque éste era el texto que conocían los autores medievales o en su tenor original o en versión a la lengua romance. La Biblia se tradujo efectivamente al castellano desde época muy temprana (6). Del tercer cuarto del siglo XIII —hacia el 1260, de la misma época, por tanto, que el *Libro de Apolonio*—data la versión conservada en el manuscrito I-I-6 de la Biblioteca del Escorial, aunque esa fecha, basada en criterios lingüísticos poco exactos, no excluye la posibilidad de que sea de época más antigua (7). De esta misma fecha es también la versión conservada igualmente en el manuscrito escurialense I-I-8 (8). Entre los dos manuscritos se obtiene una versión casi completa de la Biblia, pues el manuscrito I-I-8 contiene desde el Levítico hasta los Salmos (este libro está incom-

pleto), y el manuscrito I-I-6, desde los Proverbios hasta el Apocalipsis. La versión en ambos casos se hace sobre el texto de la Vulgata latina. Es de suponer que antes de estas traducciones existirían otras, totales o parciales. Y antes de las traducciones sistemáticas, la Biblia fue siempre una fuente continua de palabras que pasaban a la lengua vernácula por el esfuerzo en utilizar su contenido y romancear sus textos. Existían incluso listas de palabras sobre temas determinados, como, por ejemplo, las referentes a vicios y virtudes. El léxico bíblico pasaba a la literatura con la función de instrucción moral y religiosa (9).

No sabemos si el autor (anónimo) del *Libro de Apolonio* leería la Biblia en una traducción romance o en el texto latino de la Vulgata. Si tradujo —y tradujo bien— la *Historia Apollonii*, es de suponer que podría entender también la Biblia latina. Pero sea de ello lo que fuere, lo que aquí interesa destacar es que en su obra, como vamos a ver, existe un amplio vocabulario bíblico, cuyo origen próximo o remoto es la Biblia latina. La “cristianización” de la *Historia Apollonii* consiste, pues, fundamentalmente en la adopción de términos e ideas de la Biblia. Hay también palabras, conceptos y temas de la teología y moral cristianas, posteriores a la Biblia. De todo ello intentaremos dar razón en nuestro estudio.

La distinción entre vocabulario propiamente bíblico y cristiano no es fácil y puede prestarse a confusión. Para que un término pueda y deba considerarse como bíblico se requiere en primer lugar que dicho término aparezca en la Biblia latina. Pero una palabra puede ser bíblica o por el significado o por su forma externa. Lo será por el significado, cuando este significado es nuevo y propio de la Biblia, aunque el término en cuanto tal exista ya en el latín anterior a la Biblia. Lo será por la forma externa, cuando la palabra aparece por primera vez en la Biblia, siendo desconocida del latín anterior a ella.

Nuestro trabajo consistirá fundamentalmente en un léxico: primero, un léxico bíblico, y luego, un léxico cristiano. Cada palabra intentaremos justificarla con datos bíblicos o cristianos. Al final del trabajo haremos también un somero análisis del vocabulario cristiano del texto latino de la *Historia Apollonii*.

1. Léxico bíblico

Alma. En la Biblia latina el término *anima*, frecuentísimo, pues aparece en la Vulgata más de 900 veces, incorpora, por una parte, los significados del hebreo *nefes* y, por otra, los del griego *ψυχή* (10). Muchas de sus acepciones coinciden con las del latín clásico; otras son propias de la Biblia. Una de ellas, y que ha pasado al español medieval precisamente a través de la Biblia, es la de “alma” como sede de una vida que trasciende la vida terrena. Esta idea, esbozada en el AT (cf. Sab 3,1; 16,14, etc.), cobra plena luz en el NT, en donde el “alma” se contrapone al “cuerpo” (cf. Mat 6,25; Luc 12,22-23, etc.), puede salvarse o perderse y es inmortal (Mat 10,28; Act 2,27; Apoc 6,9; 20,4, etc.).

El autor de *Apolonio* conoce estos matices bíblicos del término “alma”: 1) Alma en contraposición al cuerpo:

Lo ál, por la su alma, preste al monesterio... (291b)
Mandó tomar el cuerpo, ponerlo en un lecho (293a).

El alma de su cuerpo non es encara exida (303b).

Que me quiso el cuerpo a traición matar
que no me puedan el alma garçones enconar (403bd).

Que me quiso el alma e el cuerpo dañar (534d).

2) Salvar y perder el alma:

Si cristiano fuesse e sopies' bien creyer,
debiémos por su alma todos clamor tener (551cd).

Lo que por nuestras almas en vida enduramos
bien lo querrán alçar los que vivos dexamos (653ab).

Usa también el diminutivo "almiella":

Respiró el almiella qu' estaba afogada (310c).

Alongar. El verbo *elongare*, propio de la Biblia latina y usado también por los autores cristianos (Jerónimo, *Nom. Hebr.* c.70; Paulino de Nola, *Ep.* 40,7; 19,2; Ambrosio, *Luc.* 3,32, etc.), aparece en la Vulgata 13 veces. Puede tener valor transitivo y entonces significa "alejar", "tener lejos" (Sal 21,20; 72,27) o "alargar", "prolongar" (Is 26,15) o valor intransitivo y entonces significa "alejarse de" (Sal 54,8; Jer 2,5) o "tardar" (Eccl 35,22). El español medieval ha conservado este verbo bajo la forma de *alongar*.

Nuestro autor lo usa 5 veces con las acepciones de:

a) alejar:

Acuitaron las naves, fiziéronlas andar,
así que las hobieron tanto de alongar
que ya non las podían de tierra devissar (263bcd).
(las naves) fueron de la ribera aína alongadas (453d);

b) alargar:

"razón non alonguemos" (548a)
"non alongaron plazo" (611a);
"razón non alonguemos" (655a).

Amén. La palabra hebrea latinizada *amen*, que significa "fiel", "firme", se usa en la Biblia latina como partícula afirmativa, y suele traducirse por "así es" o "así sea" (Neh 5,13; 1 Cro 16,36; Neh 8,6; Tob 9,12; Mat 6,13, etc.) (11). Los traductores latinos de la Biblia no han traducido esta partícula hebrea, limitándose generalmente a transcribirla. De la Biblia pasó a la liturgia y a la lengua romance.

Nuestro autor usa una vez esta palabra, y justamente al final de su obra, como suelen hacer los autores medievales (cf. Berceo):

El que hobiere seso responda e diga Amen (657).

Angel. *Angelus* es uno de los primeros vocablos tomados del griego por la lengua cristiana (12). La literatura profana lo desconoce. En la Vulgata aparece unas 337 veces (13). La Biblia describe a los ángeles como seres celestiales que rodean a Yahvéh, formando su corte. Y son enviados por él como mensajeros ante los hombres.

Nuestro autor usa dos veces la palabra “ángel”:

Vínole en visión un homne blanqueado;
ángel podrié seyer, ca era aguisado (577bc).

Plogo a él con ellos e a ellos con él,
como si les viniése el ángel Gabriel (641ab).

El nombre de Gabriel consta por la Biblia (Dan 8,16; 9,21; Luc 1,19, 26), y también es un dato bíblico la alusión a la blancura de los vestidos del hombre que podría ser un ángel (Jn 20,12).

Argumento. La palabra clásica *argumentum*, que aparece en la Vulgata latina 5 veces con la acepción clásica de “argumento”, “prueba” (Gen 39,16; Sab 5,11; 19,12; Act 1,3; Hebr 11,1), tiene una vez el significado nuevo de “enigma”, “misterio”: *scit (sapientia) versutias sermonum et dissolutiones argumentorum* (Sab 8,8).

El *Libro de Apolonio* usa 4 veces esta palabra con la acepción bíblica de “enigma”. Hablando de los “enigmas” que proponía Antíoco a los pretendientes de su hija, el autor dice:

Faciá una demanda, un argument’ cerrado,
al que lo devinase gela dariá de grado (15bc).

Com’ era Apolonio de letras profundado,
por solver argumentos era bien dotrinado (22ab).

La frase “solver los argumentos” corresponde bien a la expresión bíblica: *dissolutiones argumentorum* (Sab 8,8). El autor sigue hablando un poco más adelante de estos “enigmas” del rey y de lo que hizo Apolonio para descifrarlos:

Rezó sus argumentos, las fazañas passadas (31c).

En cabo otra cosa, non pudo entender
qué al rey Antioco pudiese responder;
cerró sus argumentos, dexóse de leer (32abc).

Bendezir. En la lengua clásica *benedicere*, con sus componentes aún no soldados, *bene dicere*, significa “decir bien” de uno, “alabar”. En la Biblia latina, y en los autores cristianos, los dos componentes ya están unidos para formar una sola palabra *benedicere*. Es un término muy importante, pues en la Vulgata aparece más de 450 veces (14). Significa fundamentalmente “bendecir” y “alabar”, según el modelo hebrero *barak* (15). Los distintos matices dependen de la persona o cosa que ejecuta o recibe la acción del verbo (16). 1) Si el sujeto es el hombre y el objeto Dios, *benedicere* equivale a “alabar”, “en-

salzar" (Luc 1,64,68; 2,28; 24,53; Rom 9,5; 2 Cor 1,3; Dan 3,52,53,54; Sal 102,2, etc.). 2) Si el sujeto es Dios y el objeto el hombre, *benedicere* significa "colmar de bienes a uno", "bendecir" (Gen 1,22,28; 5,2; 9,1; Mar 10,16; Luc 1,28,42, etc.). 3) Si el sujeto es el hombre y el objeto otro hombre o una cosa, *benedicere* significa "invocar el favor de Dios" sobre la persona o cosa, que queda así colmada del favor o protección de Dios (Gen 27,4,7,10,19,23, 25,31,33; 1 Cor 10,16, etc.).

El autor de *Apolonio* conoce estas distintas acepciones bíblicas de *benedezir*:

1) Alabar a Dios:

Dios que nunca quiso la soberbia sufrir
destorbó esta cosa, non se pudo complir...
debiémos tal señor laudar e bendezir (61abd).

2) Dios bendice al hombre:

Sí Dios te benediga, te caya en placer,
que entendas mi cuita e la quieras saber (123cd).

Amigo, dixo ella, sí Dios te benediga (184a).

Nunca, diz el rey, vi cossa tan porfiosa,
Sí Dios me benediga, eres muy enojosa (517ab).

Oitme, concejo, sí Dios vos benediga (599a).

3) El hombre bendice a otro hombre o a una cosa:

El rey Apolonio, de hacienda granada...
por cual logar quería facía su posada,
qui non lo bendecía non se tenía por nada (95acd).

Bendíxolos a amos con la su diestra mano,
rogó al Criador, que está más en alto (260ab).

El último texto alude al gesto de la bendición con la mano, invocando al mismo tiempo la protección divina.

Además de *benedezir*, nuestro autor conoce el participio adjetivado *benedito*, que usa dos veces: "el benedito huésped" (143a); "el benedito hombre" (300b).

Bendición. El sustantivo *benedictio*, desconocido de la lengua clásica, aparece en la Vulgata unas 122 veces (17) con las acepciones de "alabanza" (Apoc 4,9; 5,12,13; 7,12, etc.), "bendición de Dios" (Lev 25,21; Deut 11,26,27; 16,10,17; 28,8, etc.), y "bendición del hombre" (Deut 33,1,7; Gen 27,12, 29,35,40, etc.) en perfecto paralelismo con las acepciones del verbo *benedezir* (véase) (18).

Nuestro autor usa dos veces la palabra *bendición* en el sentido bíblico de:

1) bendición de Dios:

Entró entre los novios muyt gran dilección,
el Criador entr' ellos metió su bendición (241ab);

2) bendición del hombre:

Aguisaron las bodas, prisieron bendiciones,
fazién por ellos todos preces e oraciones (558ab).

Benedito (véase *bendezir*).

Bestión (véase *diablo*).

Caridat. El término *caritas* en la lengua latina clásica significa “alto precio”, “aprecio”, “afecto”, “ternura”, “amor” sin connotación alguna moral o religiosa. En la Biblia latina, por el contrario, *caritas*, que corresponde al hebreo *'ahabah* y al griego *ἀγάπη* designa, sobre todo en el NT, el amor del hombre a Dios y a sus semejantes, a imitación de Cristo, que se entregó a la muerte por nosotros. Como se sabe, la *caritas* es una virtud esencial de la religión cristiana (19).

El autor de *Apolonio* usa tres veces la palabra *caridat*, una de ellas se refiere sin duda a la “caridad” entendida en sentido cristiano:

Trobamos buenas gentes, llenas de caridat (128a).

Las otras dos se encuentran en frases hechas, “por caridat” (255a), “en caridat” (404d), en las que “caridad” ha perdido ya parte de sus resonancias bíblicas y significativa “por favor” o cosas parecidas.

Carnal. El término *carnalis*, derivado de *caro*, nace con el latín cristiano (20). Sus distintas acepciones dependen del concepto bíblico de *caro*. Véase *carne*. En la Vulgata aparece 15 veces (21) con los siguientes matices: 1) pasajero, temporal, débil como la carne (Est 14,10; 2 Cor 1,12; 10,4; Hebr 7,16); 2) sensual, que vive según las tendencias de la “carne” que se oponen a las exigencias del espíritu” (1 Pe 2,11; Rom 7,14; 1 Cor 3,1,2,3, etc.).

Nuestro autor usa dos veces la palabra *carnal* —una bajo la forma *caronal*— en las dos acepciones bíblicas señaladas:

1) carnal, es decir, de carne, temporal, mortal:

Todos somos carnales, habemos a morir (413a);

2) carnal, es decir, sensual, que sigue las tendencias (desordenadas) de la carne:

Tu pereces por ella, por pecado mortal,
ca la fija hereda la depda caronal
la cual tú e su madre habiedes comunal (25bcd).

Carne. *Caro* en la Biblia latina es la traducción normal del hebreo *basar* y del griego *σάρξ*; recoge, por tanto, los significados de estas palabras, sobre todo de la palabra hebrea *basar*, “carne, cuerpo, ser viviente, sensualidad”, *Caro* en

la Vulgata aparece más de 504 veces (22) y tiene varias acepciones. Además del significado ordinario de "carne" —parte comestible de las reses de matadero—, tiene también la acepción de parte material del hombre, su "cuerpo", y también la de parentesco o comunidad de origen (Is 58,7; 2 Sam 5,1; Gen 2,23,24; Rom 1,3; 9,3,5; 2 Cor 5,16, etc.). Designa, además, la "carne" en contraposición al "espíritu", es decir, la naturaleza humana sometida al pecado y a las tendencias desordenadas (Rom 7,18,25; 8,1,4,5,6,7,12,13; Ef 2,3; Gal 5,16, etc.) (23).

Nuestro autor usa tres veces la palabra *carne*. Una de ellas tiene la acepción clásica de "parte comestible de las reses de matadero":

Trayén grant abundancia de carnes montesinas (625b).

Las otras dos veces el significado se acerca al de "cuerpo" y más concretamente al de cometer un "pecado carnal":

La verdura del ramo escome la raíz,
de carne de mi madre, engruesso mi serviz (21ab).

Que tú quieras agora mis carnes quebrantar,
podemos aquí amos mortalmientre pecar (408ab).

Caronal (véase *carnal*).

Celestial (véase *Dios*).

Cielo (véase *Dios*).

Clamor. En la Biblia latina el sustantivo *clamor*, además de las acepciones comunes con las del latín clásico, como "clamor", "grito", "ruido" (Ex 11,6; 12,30; 32,18; 1 Sam 4,5,6,14, etc.), tiene también el significado específicamente bíblico de "oración", "súplica", "plegaria" (cf. Sal 5,2; 9,13; 17,7; 101,2; Lam 3,56; Is 58,4, etc.).

El español medieval ha conservado esta acepción de la palabra *clamor*, como puede verse en el siguiente texto de *Apolonio*:

Si cristiano fuesse e spies' bien creyer,
debiémos por su alma todos clamor tener (551cd).

Confonder. En la latinidad clásica *confundere* significa "derramar juntamente", "mezclar", "desordenar", y, esporádicamente, "turbar el espíritu". *Confusus* significa ya a veces "cubierto de vergüenza" o "turbado moralmente" (24). Esta última acepción, tanto de *confundere* como de *confusus*, que en el latín clásico era esporádica y podríamos decir excepcional, se convierte en la normal y desde luego la más frecuente en los 186 textos de la Vulgata que mencionan el verbo *confundere* (25): "avergonzar(se)", "deshonrar". La diferencia de matices depende del grado de intensidad con que se desea o pide la vergüenza, confusión, deshonra o ultraje. No cabe duda de que esta acepción de *confundere* se ha perpetuado en el español medieval a través de la Biblia y no de la lengua clásica.

Nuestro autor usa cuatro veces este verbo en el sentido bíblico señalado:

Confonda Dios tal rey, de tan mala medida (51a).

¡Dios confonda tal siglo...(59c).

Demás quiero que lieves tanto del mió haber
cuanto darié Antioco por a mí confonder (74cd).

Cuanto más comidía que l'había contecido,
tanto más se tenía por peyor confundido (33cd).

Confortar. Los cristianos tomaron de la lengua clásica el verbo *confortare*, “reforzar”, “fortalecer”, “consolidar”, convirtiéndolo pronto en un término específicamente cristiano con la acepción de “reconfortar corporal o espiritualmente”, “consolar”. La vulgata testimonia este amplio uso con sus más de 115 pasajes (26).

El *Libro de Apolonio* usa una vez el verbo *confortar* en la acepción de “consolar(se)”, “cobrar ánimo”:

Señora, confortadvos, non hayades pavor,
tenetvos por guarida, grado al Criador (318bc).

Conortar. El *Libro de Apolonio* emplea dos veces el verbo *conortar*: “Debiés bien venir dende conortar tu reína” (252d); “cosa veo en ella que mucho me conuerta” (302d); una vez el sustantivo *conorte*: “con Apolonio gran conorte prendí” (200c), y otra vez el sustantivo *conuerto*: “el rey en todo esto non tenié nul conuerto” (458d) (27).

La entrada o no de este verbo y de los sustantivos correspondientes en este léxico bíblico depende del origen de los mismos. Si *conortar* —y lo mismo vale para los sustantivos— procede de *conhortare*, por *cohortari* (28), entonces no sería un término bíblico, pues *cohortari* aparece una sola vez en la Vulgata (Jos 8,16) con el significado clásico de “animar”, “exhortar vivamente”. Si procede, en cambio, de *confortare* (29) y *conhortar* no es más que una variante fonética del mismo, entonces vale para *conortar/conhortar* cuanto hemos dicho con respecto a *confortar*.

El problema, sin embargo, no es fácil de resolver. El manuscrito de *Apolonio* escribe siempre sin *h*, tanto el verbo como los sustantivos. En las obras de Berceo aparece con frecuencia el verbo *confortar* (cf. *Loores* 227b; *Sacrificio* 75b; *Milagros* 682d; 790c; 806c; *Oria* 31c; *Lorenzo* 33b; *Domingo* 226c; 303c; 304a; etc.) y el sustantivo *confuerto* (cf. *Milagros* 243c; 805a; *Domingo* 225c; 404b; *Duelo* 8d; *Oria* 22d, etc.) y así los transcriben siempre los editores. En la versión castellana de la Biblia conservada en el manuscrito escurialense I-I-6, contemporánea del *Libro de Apolonio*, aparece unas veces *confortar* (cf. 2 Tim 4,17; Luc 22,43) y otras *conortar* (cf. Act 9,19; Dan 10,18) para traducir el mismo verbo latino *confortare* (30). Otras veces *conortar* corresponde a *consolari* (cf. Act 20,12; 27,9; Jn 11,19) o a otras palabras, como *valefaciens* (Act 18,21), *animaequiores facti* (Act 27,36) (31). Los editores de esta versión bíblica consideran como idénticos los verbos *conortar* y *confortar* (32). Y esto es lo que nos parece también a nosotros a la luz de las

versiones bíblicas medievales.

Con respecto al sustantivo *conorte*, que también aparece en esta versión bíblica: "enuio les su epistola de conorte", los editores lo explican como "confortación" (33) y éste podría también ser el significado de *conorte* en *Apolonio* (200c). El *conuerto* de *Apolonio* (458d) corresponde evidentemente al *confuerto* de las obras de Berceo y significa igualmente "confortación", y en esta acepción ambos son términos bíblicos.

Por último, referente a la palabra *esfuërço* del verso: "Mas Dios, el mió señor, nos dará buen esfuërço" (73c), que Alvar corrige por *conhuerto* (34), podemos señalar que, tomando como punto de confrontación la versión medieval castellana de la Biblia antes mencionada, podría mantenerse la palabra *esfuërço*, ya que esta versión traduce muchas veces el verbo *confortare* por *esforçar(se)* o *dar esfuërço*. Así, por ejemplo, *omnia possum in eo qui me confortat* (Fil 4,13) lo traduce por: "con todas cosas puedo por aquel que me da esfuërço"; *gratias ago ei qui me confortavit* (1 Tim 1,12) lo traduce por: "gracias fago yo a aquel que me esforzó" (35). Y la frase de *Apolonio* tiene todo el aspecto de inspirarse en textos bíblicos como los anteriores y otros parecidos: *confortabit eum* (Sal 88,22; Is 22,21), *confortabo brachia regis* (Ez 30,24,25), *confortabo eos* (Zac 10,12), *confortabo domum Iuda* (Zac 10,6).

Conorte. Véase *conortar*.

Conuerto. Véase *conortar*.

Convertir. En la lengua clásica el verbo *convertere* no tiene nunca la acepción religiosa de "convertirse", "arrepentirse", acepción que aparece por primera vez en la Biblia y en el latín cristiano, aunque la lengua clásica pueda ofrecer el primer punto de partida para esta idea con la acepción profana de "volver", "hacer volver", "cambiar" (36). En la Vulgata *convertere* ocupa un lugar muy destacado con sus más de 356 textos (37). La "conversión" en sentido bíblico es el cambio interior de actitud frente a Dios, abandonando la vida de pecado.

Nuestro autor usa una vez el verbo *convertirse* en la acepción bíblica que acabamos de señalar:

Cuantos ahí vinieron e a ella entraron,
todos se convirtieron, todos por tal passaron (419ab).

Crever. En el latín clásico el verbo *credere*, además de las acepciones ordinarias de "prestar una cosa", "fiar(se)", "confiar una cosa", "confiar(se)", "pensar", etc., tiene también los significados de "prestar fe" a uno, "creer en la palabra", "creer que...". Con Séneca y Plinio el verbo adquiere por primera vez la acepción religiosa de "creer en los dioses", aunque este uso es esporádico (38). En cambio, en la Itala y en Tertuliano y luego en los demás autores cristianos "creer en Dios" es la acepción preponderante. La Vulgata ocupa un lugar muy importante en la fijación de este sentido con sus más de 380 textos (39), de los cuales 283 pertenecen al NT y la mayoría de ellos se refieren a la fe en Dios o en Jesucristo. La fe bíblica, por lo demás, no es una

mera confianza humana (clásico *credere*), sino una confianza absoluta basada en la veracidad de Dios (40). En la Biblia, *credere* puede aparecer: a) en estado absoluto, sin complemento, pero refiriéndose siempre a la fe religiosa (Mat 8,13; 21,22; Mar 5,36; 9,22-23; 15,32; 16,11,16,17, etc.); b) con dativo (*credere Deo*) (Mar 1,15; Ecclo 2,6,8,15; 32,28; 33,3; Jn 5,46,47; 8,31,46, 47, etc.); c) con *in* y acusativo (*in Deum*) o ablativo (*in Deo*) (Sal 77,22,32; Prov 14,21; Act 9,42; Jn 3,15,16,18,36; 4,39,41; 6,29, etc.).

En el Libro de *Apolonio* el verbo *creyer* (creer) tiene la mayoría de las veces sentido profano, es decir, el mismo que ya tenía en la literatura clásica (cf., por ejemplo: 488a; 501c; 136d; 438b, etc.). Pero dos veces tiene sentido religioso; se trata de la “fe en Dios”.

a) Sin complemento:

Si cristiano fuesse e sopies' bien creyer,
debiémos por su alma todos clamor tener (551cd).

b) Con complemento:

Si vamos al convivio de Dios en que creyemos (655d).

Nuestro autor conoce, además, al sustantivo *creença / creyença*, derivado del latín medieval *credentia*, que entre otras múltiples acepciones tiene también la de “fe” o “creencia” en general:

Nunca fui en tal otra (cuita) por la creença vera (481d).

Ond' es nuestra creyença, el cuer nos lo devina,
que la tu providencia nunca será mezquina (647cd).

La “providencia” es la previsión de Apolonio y la “creyença”, la confianza que en él tenían los hombres.

Criador. En la literatura clásica *creator* significa “fundador”, “procreador”, “padre”, y nunca se aplica a los dioses en cuanto creadores del mundo. En la Vulgata latina *creator* aparece 11 veces (41) y siempre se dice de Dios en cuanto creador del mundo y en contraposición a las criaturas. El español medieval conserva esta acepción.

El *Libro de Apolonio* menciona 15 veces la palabra *Criador* y siempre lo hace en sentido bíblico cristiano: “rogar al Criador” (260a; 379b; 402c); “grado al Criador” (318c; 563c); “servir al Criador” (324d); “dar gracias al Criador” (30c); “plega o ploguiera al Criador” (299a; 497a); “maldición (o “ira”, según el texto de Alvar) del Criador” (389b); “pesar al Criador” (536d); “el Criador vos quiera ayudar e valer” (417c); “tal ganancia vos da el Criador” (250a); “el Criador entr' ellos metió su bendición” (241b); “non sé qui te defienda fuera el Criador” (84d).

Criatura. El sustantivo *creatura* empiezan a usarlo los escritores cristianos deste Tertuliano y la Itala (42). En la Vulgata aparece unas 40 veces, y tiene varias acepciones, como, por ejemplo: a) “creación” en abstracto (Mar 10,6; 13,19; Rom 1,20; Ecclo 16,17; 36,17, etc.); b) “mundo creado” en concreto

(Rom 8,20; Col 1,15,23; Sab 5,18, etc.); c) "las criaturas" en particular y sobre todo el "hombre" (Hebr 4,13; Sab 19,11; Mar 16,15; Rom 8,19,21,22, 39), y d) el "hijo" o "descendiente" en cuanto ser engendrado por el hombre (Sab 3,13).

Nuestro autor usa dos veces la palabra *criatura* con la acepción de "hijo":

Cuando su sazón vino, nació la criatura,
una niña hermosa e de grant apostura (269ab).

Trayén la criatura, la niña rezién nada (331a).

Como término sinónimo, pero derivado de *creation(em)* —palabra no bíblica—, nuestro autor emplea varias veces el vocablo *criazón* (35b; 334d; 626b).

Cristiano. El término *christianus*, del griego *χριστιανός*, es de origen postclásico. Era la palabra que usaban los escritores latinos de la época de Trajano para designar a los seguidores de Cristo (Tac. *Ann.* 15,44; Suet. *Ner.* 16). En la Vulgata latina aparece tres veces (1 Pe 4,16; Act 26,28 y Act 11,26) y una de ellas (Act 11,26) alude expresamente al nombre que recibían de los paganos los seguidores de Cristo. La palabra está atestiguada ya en la *Vetus Latina* (43).

Nuestro autor emplea dos veces esta palabra:

Dios a todo cristiano que su nombre toviere,
tal homne le depare, cuando mester l'hobiere (77ab).

Si cristiano fuesse e sopies' bien creyer
debiémos por su alma todos clamor tener (551cd).

Depda. En la Biblia latina *debitum* significa ordinariamente "deuda" en sentido real, como en la lengua clásica (cf. Prov 22,26; Ecclo 4,8; 1 Mac 15,8; Mat 18,27,30,32,34, etc.). Pero el hecho de que esta palabra aparezca precisamente en el Padrenuestro en sentido figurado: *dimitte nobis debita nostra* (Mat 6,12), le confiere un especial relieve. Nada tiene, pues, de extraño que *debitum*, y sobre todo el plural *debita*, haya pasado al lenguaje cristiano y religioso. *Deuda* —en castellano medieval *depda*— equivale en estos casos a "pecado" (44).

El autor de *Apolonio* emplea una vez la palabra *depda* con la acepción bíblica de "pecado":

Tú pereces por ella, por pecado mortal,
ca la fija hereda la depda caronal,
la cual tú e su madre habiedes comunal (25bcd).

Diablo. Los traductores latinos de la Biblia tomaron del griego el término *διάβολος*, tanto en su sentido original de "acusador", "calumniador" (Sal 108,6; 1 Re 21,13; Ecclo 21,30; Jn 6,71, etc.), como en su acepción cristiana de "espíritu maligno", "diablo" (Mat 4,1,5,8,11; 13,39; Act 10,38; Ef 4,27, etc.). (45). *Diabolus* es pues un término típicamente bíblico.

Nuestro autor usa tres veces la palabra *diablo*:

Hobo a sosacar un mal sosacamiento:
mostrélo el diablo, un bestión mascoriento (14cd).

Destruyólos a amos un rayo del diablo (248c) (46).

Consejo del diablo hóbolo a prender (368b).

Nuestro autor emplea además el adjetivo *endiablado(-da)* (445a y 248d, según la edición crítica); pero este no es un término bíblico, sino cristiano. En cambio sí es de origen bíblico el apelativo de *bestión* —aumentativo de *bestia*— aplicado al diablo (14c) (cf. Apoc 13,4,11,13; 15,2; 16,2,13, etc.). Y también es exclusivo de la Biblia el uso del sustantivo *malo* para designar al diablo (6b) (cf. Mat 13,19 y probablemente también Mat 6,13: *libera nos a malo*). Por último, nuestro autor llama al diablo *enemigo/nemigo* (13a) y también este nombre es de origen bíblico (Mat 13,25,39).

Dilección. *Dilectio* es un neologismo cristiano (47). La lengua latina clásica usaba el verbo *diligere*, pero no el sustantivo *dilectio*. En la *Vetus Latina*, *dilectio* y *caritas* se reparten el campo semántico del griego *ἀγάπη*. En la Vulgata es más frecuente *caritas* que *dilectio*. Pero *dilectio* aparece aún unas 43 veces y significa siempre “amor”, “afecto”, tanto el amor que Dios tiene a los hombres (Jn 17,26; 15,9, etc.), como el amor que los hombres deben tener a Dios y a los demás hombres (Judas 21; Jn 13,35; Rom 13,10; 15,14; Ef 1,15, etc.).

El autor de *Apolonio* usa una vez la palabra *dilección* para indicar el “amor” entre novios:

Entró entre los novios muyt gran dilección,
el Criador entr’ellos metió su bendición (241ab).

Dios. En la Biblia latina *Deus* designa habitualmente a Yahvéh, Dios de los hebreos y a Dios, Padre de los cristianos (48). El Dios de la Biblia se revela como trinidad de personas y unidad de naturaleza. La Biblia da por supuesto que Yahvéh es el único verdadero Dios.

El autor de *Apolonio* menciona a Dios 69 veces (49). No es preciso demostrar que su concepto de Dios depende de la idea cristiana, porque es un dato evidente, entre otras porque habla del Espíritu Santo (327c). Pero veamos con algún detalle algunos epítetos y expresiones que parecen depender directa o indirectamente de la Biblia.

I. Dios uno y trino

El *Libro de Apolonio* menciona a la Trinidad en el siguiente pasaje:

Dios que vive e regna, tres e uno llamado (635a).

La frase consta evidentemente de dos elementos: a) “Dios que vive e regna”; b) “tres e uno llamado”. Ambos elementos son de origen litúrgico inmediato;

pero proceden en último análisis de la Biblia (50).

II. Dios Padre

Como datos significativos referentes a Dios Padre podemos citar los siguientes:

a) Frases de origen bíblico:

In nomine Dei (o *Domini*) (Esdr 5,1; Sal 123,8; 19,8; Ex 33,19; Deut 18,22; Jos 9,9; 9,18,19, etc.).

“En el nombre de Dios” 1a; 77a. Véase además *nombre*.

Deus omnipotens benedicat tibi (Gen 28,3; cf. Num 6,24; Deut 14,29; 15,4; 15,10,18; 23,20; 24,19; Sal 133,3, etc.).

“Dios te bendiga”: 123c; 184a; 517b; 599a. Véase además *bendezir*.

Deus caeli (Gen 24,3,7; Esdr 1,2; 5,11,12; 6,9,10; 7,12,21,23; Neh 1,4,5; 2,4,20; Tob 12,36; Judit 5,9,12; 6,13,15, etc.).

“Dios del cielo”: 131a; 407d; 626c.

Gratias agere Deo (Tob 2,14; Rom 6,7; Ef 5,20; Col 1,12; 3,17, etc.).

“Rendere a Dios gracias”: 457d.

Stulta...elegit Deus ut confundat sapientes (1 Cor 1,27; cf. Dan 3,42; 1 Re 2,16,20; Job 40,7; Sal 118,31,80; etc.).

“Confonda Dios”: 51a; 59c. Véase además *confonder*.

Sicut et nobis, qui credidimus in Dominum (Act 11,17; etc.).

Commendaverunt eos Domino in quem crediderunt (Act 14,22; etc.).

“De Dios en que creyemos”: 655d. Véase además *creyer*.

b) Criador (véase esta palabra).

c) Rey:

1) *Rex gloriae* (Sal 23,7,8,9,10).

“Rey de Gloria”: 114a.

2) *Rex caeli* (Dan 4,34; *Dominator caeli*: Dan 5,23).

“Rey spiritual”: 456c; 638a (cf. *Spiritus est Deus*: Jn 4,24).

d) *Señor*. La Biblia da infinidad de veces a Dios el título de *Dominus* y el NT lo aplica indistintamente a Dios o a Jesucristo (51). Pues bien, aunque la palabra castellana *señor* viene del latín *senior*, “más viejo” (comparativo de *senex*, “viejo”) y la Biblia no da nunca a Dios o a Cristo el apelativo de *senior*, no obstante, cuando a principios de la Edad Media coincidió el significado de *senior* con el de *dominus*, “dueño”, se aplicó a Dios y a Cristo el título de *Señor*, incorporando este término la acepción que hasta entonces había tenido *dominus*. Es evidente que la Biblia influyó decisivamente en este cambio de sentido y en la aplicación a Dios de este título. Veamos ahora algunas fórmulas en el *Libro de Apolonio*, confirmándolas en cuanto sea posible con datos bíblicos.

1. *Dominus* (Gen 28,16; Deut 4,39; 6,4; Sal 67,33; Judit 9,17, etc.). “Debiémos tal señor laudar y bendezir”: 61d. No es infrecuente en la Biblia la expresión *laudare et benedicere Dominum* (o *Deum*) (Dan 3,24,59,62; 4,31; Luc 24,53, etc.).

“Señor, dixo, que tienes el sol a tu mandar, e fazes a la luna crecer e empocar (381bc).

Estos versos relativos al sol y a la luna pueden compararse con textos bíblicos, como *laudate eum sol et luna/...ipse mandavit et creata sunt/... praeceptum posuit et non praeteribit* (Sal 148,3,5,6; cf Sal 32,9), o como el siguiente: *manus meae tenderunt caelos/ et omni militiae eorum mandavi* (Is 45, 12). La “milicia del cielo”, como es sabido, es el sol, la luna y las estrellas.

“Comendólos a todos al Rey Spiritual, dexólos a la gracia del Señor celestial”: 638ab. El primer verso tiene su paralelismo con textos como: *commendo vos Deo* (Act 20,32; cf. 1 Pe 4,19) o *commendaverunt eos Domino* (Act 14,22), etc. El segundo verso responde a la frase *tradere gratiae Dei* (Act 15,25,40).

“El Señor que los vientos e la mar ha por mandar”: 656a puede explicarse por frases como las siguientes: *quia venti et mare oboediunt ei* (Mat 8,27; Mar 4,39,40); *surgens, imperavit ventis et mari* (Mat 8,26), etc.

2. *Dominus Deus meus* (Sal 5,3; 17,3,31,47, etc.).

Esta fórmula bíblica se conserva en el siguiente texto:

“Mas Dios, el mió Señor, nos dará buen conhuerto”: 73c. Para la segunda parte del verso: “nos dará buen conhuerto”, remitimos al verbo *confortar* (52).

3. *Dominus Deus noster* (Deut 6,4; Sal 91,16; Dan 9,14, etc.). La fórmula bíblica se conserva en este texto:

“Quiero ir recibirla con Dios nuestro Señor”: 250c.

III. Dios Espíritu Santo

La Biblia menciona con frecuencia al Espíritu Santo, dándole entre otros los apelativos de *Spiritus* (Mat 4,1; Mar 1,10,12; Luc 4,14, etc.). *Spiritus Sanctus* (Mat 1,18,20; 3,11; 28,19; Mar 1,9, etc.), y *Sanctus Spiritus* (Act 9,31).

Nuestro autor menciona una vez al Espíritu Santo con la fórmula citada en último lugar:

“Guiyólos Santi Spiritus, fueles el mar pagado”: 327c.

Dulçor. *Dulcor* es un término latino introducido por los primeros cristianos a partir de *dulcis*. Aparece ya en Tertuliano y en la Itala (53). La Vulgata lo usa una vez (Ecclo 11,3) para referirse a la “dulzura” de la miel.

El *Libro de Apolonio* usa una vez esta palabra en sentido figurado:

Començó unos viesos e unos sones tales
que trayén grant dulçor e eran naturales (427ab).

Eglesia. La palabra *ecclesia*, tomada del griego *ἐκκλησία* por los autores cristianos y presente ya en la Itala, designa, en el AT, una “asamblea” o “reunión” que puede tener carácter militar, político o religioso (Num 19,20; 20, 4; Deut 32,1,2,3,8, etc.). En el NT se convierte en un término estrictamente religioso, perdiendo ya sus acepciones profanas anteriores (54). Plinio es el primer autor profano que emplea esa palabra con la acepción de “asamblea

del pueblo" (*Ep.* 10,110,1). En el NT *ecclesia* designa: 1) una comunidad cristiana particular (1 Cor 1,2; 2 Cor 1,1; 8,1,18,19,23,25; Gal 1,2, etc.); 2) la comunión cristiana o iglesia universal (Col 1,18; 1 Cor 12,28; Act 20,28; Ef 1,22; 5,23-24, etc.). Ahora bien, de la idea primitiva de "lugar de reunión" se desarrolló la acepción de "edificio" donde se reúnen los cristianos para orar, acepción que ya aparece en los escritos de San Agustín (55). Este significado, como acabamos de ver, no es bíblico en sentido estricto, pero se deriva espontáneamente del sentido bíblico.

Nuestro autor emplea una vez la palabra *eglesia* en esta última acepción:

Dexémosvos la dueña, guarde su monesterio,
sierva la su elesia e reze su salterio (325ab).

Encienso. El sustantivo latino *incensum*, propio de la Biblia latina, como el verbo *incensare*, y desconocido de la lengua profana, significa en la Sagrada Escritura: 1) sustancia aromática que se quemaba en sacrificio, por tanto, "holocausto", "sacrificio" (Lev 4,35; 6,17; 7,5,25; 23,13, etc.); 2) aroma producido por la combustión del incienso, por tanto, "olor del incienso" o "incienso" (Is 1,13; Ex 40,25; 1 Sam 2,28; 1 Re 12,33, etc.) (56).

Nuestro autor conoce esta palabra y la usa en la segunda acepción:

Aguisó su encienso e encendió su lumbre,
començó de rezar con toda mansedumbre (376cd).

Enemigo (véase *diablo*).

Errar. En la lengua clásica *errare* significa generalmente "errar", "equivocarse", "salirse del camino" en la acepción concreta del término y sólo esporádicamente se emplea en sentido metafórico para designar un error intelectual o moral (Sal. *Jug.* 102,5; 104,4). En la Biblia latina, en cambio, *errare* significa generalmente "cometer una falta en el terreno de la fe o de la moral", "cometer un pecado", "pecar" (Sal 57,4; 94,10; Hebr 3,10; Prov 13,13; 21,16; Sab 5,6; Bar 4,28; Mat 22,29; Mar 12,24,27, etc.), y sólo esporádicamente conserva la acepción profana (Gen 21,14; 37,15; Ex 23,4, etc.) (57). La equivalencia *errare* = *peccare* es por tanto de origen bíblico y de la Biblia ha pasado al español medieval.

Nuestro autor usa tres veces el verbo *errare*. Dos de ellas tienen sentido profano (158d y 278d). Una vez, en cambio, equivale a "pecar":

Erré con felonía puédeslo bien creyer,
ca nunca fiz tal yerro, nin lo cuidé fazer (540cd).

Error. Lo que acabamos de decir a propósito de *errare* vale también para el sustantivo *error*. En la latinidad clásica *error* designa habitualmente un "error" intelectual, y sólo por excepción un "error" moral (cf. *Ov. P.* 4,8, 20). En la Biblia sucede lo contrario; *error* es un "pecado" contra la fe (Deut 30,17; 4,19; Jue 9,36; Ecclo 34, 5) o contra la moral (2 Re 17,19; Jos 23,12; Sant 5,20; Rom 1,27; Ef 4,22, etc.) (58).

El autor de *Apolonio* usa dos veces la palabra *error* con la acepción de "pecado":

Antíoco, estando en tamaña error,
andaba, si pudiese, por fer otra peyor;
del pecado primero, si hobiese dolor,
de demandar tal cosa non habría sabor (56).

La equivalencia “error = pecado” es evidente por el propio contexto de la estrofa y se hace aún más patente leyendo el texto desde la estrofa 51 hasta la 56, en donde aparece 5 veces la palabra “pecado”.

Lo mismo sucede en el pasaje siguiente:

Gradéscevoslo mucho, tiénevoslo en amor,
que tan bien la guardastes de cayer en error (563ab).

El “error” en que hubiera caído Tarsiana era vivir en pecado, entregada a la prostitución, como hacían otras muchachas compradas a tal efecto por el explotador. El autor dice un poco más adelante que las muchachas “salieron del pecado, visquieron muy honradas” (569c), aclarando definitivamente de qué “error” se trataba.

Con esta misma acepción usa también la palabra *yerro*:

Erré con felonía puédeslo bien creyer,
ca nunca fiz tal yerro, nin lo cuidé fazer (540cd).

Scriptura. En la lengua clásica el término *scriptura* significa “escritura”, “escrito”, “obra” en general. Esta acepción se conserva en el AT (59). En el NT, en cambio, designa específicamente los libros sagrados del AT. El término puede aparecer en singular *Scriptura* (Mar 12,10; 15,28; Luc 4,21; Jn 2, 22; 7,38; 10,35, etc.) o en plural *Scripturae* (Mat 21,42; 22,29; 26,54; Mar 12,24; Luc 24,27,32, etc.). Terminada la redacción de la Biblia, los escritores cristianos comenzaron a considerar el Antiguo y Nuevo Testamento como unidad y el término *Scriptura* se aplicó a toda la Biblia.

Nuestro autor usa tres veces la palabra *Escritura*. Una vez significa “libros” o “escritos” en general:

Nunca sabrién los homnes qué eran aventuras...
después s’ tornan maestros e cren las escripturas (136ad).

Otra vez significa “escrito” o “texto escrito”:

Fizieron en la basa una tal escriptura (572a).

La tercera vez, en cambio, para nosotros (60), *escriptura* se refiere a la Sagrada Escritura, a la Biblia. El texto dice así:

Esto facié ’l pecado que es de tal natura,
ca en otros muchos en que mucho atura
a pocos días dobla, que traye gran obscura:
traye mucho enxemplo d’ esto la escriptura (52).

Este significado nos parece evidente por los siguientes datos:
El fragmento –estrofas 51-54: execración del poeta contra Antíoco– contie-

ne varios términos y expresiones bíblicas que nos sitúan ya en un contexto bíblico. Estos términos son: *confonda Dios* (51a), *vivía en pecado* (51b), *dixo derechura* (51c), *esto facié el pecado* (52a), *fe* (53c), *ley* (53d), *pedriga* (53d), *de todos los pecados* (54a). Además, el contenido propio del texto —estrofa 52— puede documentarse por textos bíblicos que hablan de “oscuridad” y tinieblas en que yace el pecador (cf. Sal 68,24; Rom 1,21; 11,10; Ef 4,18; Sab 17,3, etc.), y la Biblia está llena de ejemplos de hombres que, caídos en un pecado, cometieron luego otros mayores, como, por ejemplo, David. El Eclesiástico afirma repetidas veces: *ne adicias peccatum super peccatum* (Ecclo 5,5); *neque alliges duplicia peccata, nec enim in uno eris immunis* (Ecclo 7,8); compárese con ésta la frase “a pocos días dobla”; véanse, además, Ecclo 23,3; 47,29, etc.

Espiritual. El adjetivo *spiritalis/spiritualis* aparece en la época postclásica usado esporádicamente por algunos escritores profanos en el sentido de “relativo al aire o a la respiración” de acuerdo con el significado original de *spiritus*, “aire”, “respiración” (61). En la Itala (62) y en la Vulgata *spiritalis* suele ser la traducción del adjetivo griego *πνευματικός*, término propio del NT. *Spiritalis* es una forma secundaria más reciente (63). *Spiritalis/spiritualis* aparece 26 veces en la Vulgata, de las cuales 23 pertenecen a las Epístolas de San Pablo y las tres restantes a Os 9,7 y 1 Pe 2,5 (dos veces). En cuanto a su significado baste decir que *spiritalis* se opone generalmente a *carnalis* (así en Rom 7,14; 15,27; 1 Cor 3,1; 9,11) y a *animalis* (así en 1 Cor 2,13,14,15; 15,44,46).

Nuestro autor usa tres veces el adjetivo *spirital/espirtal* refiriéndose siempre a Dios:

¡Guárdenos de tal cuita el Señor Spirital! (110d).

Echólos su ventura e el rey spirital
en villa que Tarsiana pasaba mucho mal (456cd).

Comiendólos a todos al Rey Espirtal,
dexólos a la gracia del señor celestial (638ab).

Las expresiones *señor spirital* y *Rey Espirtal* en cuanto tales no aparecen en la Biblia, pero es fácil intuir que hayan podido formarse a partir de frases como *Spiritus est Deus* (Jn 4,24), *Deum nemo vidit unquam* (Jn 1,18), *(Deus) quem nullus hominum vidit, sed nec videre potest* (1 Tim 6,16), etc.

Fe. Fides aparece en el AT unas 50 veces y significa ordinariamente, como en el latín clásico y profano, “fidelidad”, “lealtad”, “confianza” (64). En el NT, en cambio, *fides*, que aparece en la Vulgata más de 254 veces (65), es un término fundamental de la religión cristiana. Además de las acepciones profanas, significa fundamentalmente dos cosas: 1) fe, en cuanto adhesión a las verdades sobrenaturales reveladas por Dios (Rom 1,17; Gal 3,26; Mat 9,22; 15,28; 17,19; 21,21; Mar 5,34, etc.). b) fe, en cuanto conjunto de verdades reveladas por Dios, es decir, doctrina cristiana (Gal 1,23; 3,25; Act 6,7; 1 Tim 5,8,12; Apoc 2,13; 14,12, etc.).

El autor de *Apolonio* usa una vez la palabra *fe* en sentido profano (454c) y otra en el sentido bíblico de “doctrina cristiana”:

Del homne perjurado es la fe enemiga,
esto que yo vos digo, la ley lo pedriga (53cd).

Gloria. El concepto de *gloria* ocupa en la Biblia latina un lugar muy destacado, pues esa palabra aparece en la Vulgata más de 490 veces (66). Además de las acepciones usuales, comunes con las de la lengua clásica, como “gloria”, “renombre”, “orgullo”, etc., *gloria* en la Biblia latina incorpora los significados del hebreo *kābōd*, “peso”, “dignidad” y del griego *δόξα*, “gloria”, “esplendor”, “majestad”. Prescindiendo ahora de otros significados religiosos, como “felicidad eterna del cielo” (Rom 8,18; 2 Cor 3,18; 4,17; Ef 1,18, etc.) y “alabanza o glorificación” de Dios o de Cristo (Sal 67,35; 28,9; Rom 11,36; Fil 4,20, etc.), interesa destacar aquí únicamente la acepción de “magnificencia”, “majestad” de Dios (Ex 16,7,10; 24,16; Sal 144,5; Act 7,2; Rom 6,4; Mat 16,27, etc.).

Nuestro autor usa una vez la palabra *gloria* en esta última acepción bíblica:

“Plogo al Rey de gloria” (114a).

La frase corresponde al texto bíblico *rex gloriae* (Sal 23,7,8,9,10). En la estrofa 589c: “amos uno con otro viéronse en gran gloria”, la palabra tiene sentido clásico.

Gracia. La Biblia latina incorpora la mayor parte de las acepciones clásicas y profanas de la palabra *gratia* (67). Pero *gratia* en la Biblia tiene además la acepción específicamente cristiana de “don de Dios”, principio de santificación y salvación para el hombre. La importancia de esta idea se pone de manifiesto por los más de 366 textos de la Vulgata que mencionan la *gratia* (68).

Para aclarar los textos del *Libro de Apolonio* bastará recordar las siguientes expresiones bíblicas que hablan de la *gratia*:

gratia Dei (Luc 2,40; Act 11,23; 13,43; 14,25; 15,40, etc.) o *gratia Domini* (2 Pe 3,18; Act 15,11; Rom 16,20,24, etc.). Nuestro autor habla de la “gracia del cielo” (535a) (69) y de la “gracia del señor celestial” (638b). La Biblia dice que “la gracia de Dios se da” —*gratia Dei data*— (Rom 12,3,6; 15,15; Ef 4,7; 1 Cor 1,4; 3,10, etc.). El autor de Apolonio dice a este respecto:

Habiéles Dios dado gracia (70) e grant victoria (589d).
El nos dé la su gracia e nos deñe guiar (656b).

La Biblia, además, emplea por lo menos 57 veces (71) la expresión *agere gratias* (*Deo, Domino*) y nuestro autor la reproduce en las frases siguientes:

Rendián grandes e chicos gracias al Criador (30c).
Rendián a Dios gracias que eran escapados (457d).

Heredar. El verbo *hereditare*, antecesor del español *heredar*, es un término

bíblico, usado principalmente por la *Vetus Latina*, pero presente también en la *Vulgata* con unos 30 textos. En la *Vulgata*, lo mismo que en la *Vetus Latina* significa: a) heredar, recibir en herencia, poseer (Sal 24,13; 36,9,11,22, 29; Eccl 36,13; 44,23; Is 14,21, etc.); b) dejar en herencia (Hebr 6,12; Eccl 20,27; 17,9; 4,17; 6,1; 10,13, etc.).

Nuestro autor conoce este verbo y lo emplea dos veces; una, en sentido figurado:

Ca la fija hereda la depda caronal (25c),

y otra en sentido propio:

Dióle grandes haberes e casa que morase,
una villa entera en la cual heredase (634ab).

Humilitat. Para los romanos la *humilitas* o era una idea peyorativa o indiferente. Para los autores bíblicos, y en especial para los del NT, la *humilitas* es una virtud fundamental del cristiano, querida e impuesta por Cristo, "manso y humilde de corazón" (Mat 11,29; cf. Act 20,19; Fil 2,3; Col 3,12; Ef 4,2; 1 Pe 5,5, etc.) (72).

Nuestro autor conoce el significado bíblico cristiano de la palabra *humilitat*:

Trobamos buenas gentes, llenas de caridat,
fazien contra nos toda humilitat (128ab).

Idolo. La palabra latina *idolum*, tomada del griego, significa, en los pocos autores profanos que la usan, "imagen", "espectro", "fantasma" (73). Los autores cristianos concretan más el significado: *idolum* es una imagen o simulacro de los dioses destinado a la adoración. La Biblia latina con sus más de 144 textos sobre los "ídolos" (74) ha contribuido a la fijación de este significado y a su difusión en el área latina cristiana de Occidente (75).

El *Libro de Apolonio* usa dos veces la palabra *ídolo*, dándole evidentemente la acepción bíblica que acabamos de señalar, aunque en realidad no se trata de un "ídolo" en sentido estricto, sino de una "estatua" —el texto latino emplea la palabra *statua* y no *idolum*— de Apolonio:

Tanto querían las gentes de honra le buscar,
ficeron en su nombre un ídolo labrar (96ab).

Mandaron fer un ídolo al su mismo estado,
de oro fino era, de oreuce labrado (571ab).

El cambio de *estatua* por *ídolo* por parte del autor medieval indica hasta qué punto transformaba el texto latino para darle un aspecto cristiano.

Iniquitat. En latín clásico y profano la palabra *iniquitas* no encierra nunca un matiz claramente religioso. Significa simplemente "desigualdad", "dificultad", "desgracia", y en algunas ocasiones "ilegalidad". En la Biblia latina, por el contrario, *iniquitas* —término, por lo demás, frecuentísimo, pues apa-

rece en la Vulgata más de 470 veces (76)— presenta siempre un matiz religioso. Es la “violación de la ley de Dios” y por tanto un “pecado” (77).

Esta acepción ha sobrevivido en el español medieval, como podemos constatar por el siguiente texto de *Apolonio*:

Maguer por encobrir la su iniquitat,
dixo a Apolonio que l' dixo falsedat (27ab).

La correspondencia “iniquitat = pecado” puede comprobarse por el contexto —estrofas 22-27— en donde aparece tres veces la palabra “pecado”.

Lapidar. *Lapidare* aparece ya como verbo impersonal en Livio (43,13; 27,37) con la acepción de “llover (caer) piedras del cielo”. Después, en los primeros siglos cristianos, se usó también como verbo transitivo con el significado de “atacar con piedras” (Suet. *Cal.* 5; Flor. 1,22) y “recubrir con piedras” (Macr. *Sat.* 2,114,11). La Vulgata emplea 32 veces este verbo (78) en las dos acepciones de “atacar con piedras”, “apedrear” y “matar a pedradas”, “lapidar”, siendo esta última acepción propia de la Biblia (79).

Nuestro autor usa una vez el verbo *lapidar* con la acepción bíblica de “matar a pedradas”:

Por esto Tarsiana non era segurada...
si el traidor falso que la habiá comprada
non fuesse lapidado o muerto a espada (559acd).

En otro pasaje, nuestro autor no emplea “lapidar”, sino “matar a pedradas” (567d).

Ley. *Lex* en la Biblia latina designa fundamentalmente dos cosas: a) la ley de Moisés o conjunto de prescripciones de la religión judía del AT (Jn 1,17; 7, 23; Act 13,15; 15,5; Rom 3,20, etc.); b) la ley de Cristo o conjunto de prescripciones promulgadas por Cristo, en contraposición a la ley del AT (Gal 6,2 y *passim*) (80). En la lengua clásica *lex* significa “precepto”, “ordenanza”, “ley”, en general.

Nuestro autor usa tres veces la palabra *ley*. Dos de ellas se refieren a un “precepto” u “ordenanza” particular del rey, de acuerdo con el concepto clásico (50a y 462b). La tercera vez, en cambio, se refiere a la “ley de Dios”, de acuerdo con el concepto bíblico:

Del homne perjurado es la fe enemiga,
esto que yo vos digo, la ley lo pedriga (53cd).

Según hemos dicho en otro lugar —véase *escriptura*—, todo el fragmento formado por las estrofas 51-54 nos sitúa en un contexto claramente bíblico. Baste recordar que en la propia estrofa 53 se habla de la *fe* y se menciona el verbo *pedrigar/predicar*, otra palabra bíblica, como veremos. Por lo demás, la “ley de Cristo” afirma: *non periurabis* (Mat 5,33; cf. 1 Tim 1,10; Lev 19, 12).

Limosna. La palabra latina *eleemosyna*, que ha dado la española *limosna*, es

un término típicamente bíblico, tomado del griego por los primeros traductores latinos de la Biblia. Como en griego, *eleemosyna* significa en la Biblia; a) "compasión", "misericordia", "obra de misericordia", en general (Tob 4, 11; 12,8,9; 14,11; Act 9,36; Dan 4,24, etc.); b) "obra concreta de beneficencia", "limosna", en sentido estricto (Luc 11,41; 12,33; Eccl 12,3; Act 3,2,3, etc.) (81).

El autor de *Apolonio* emplea una vez la palabra *limosna* en la segunda acepción bíblica:

Mas cuando Dios me quiso a esto aduzir,
que las limosnas haya sin grado a pedir... (132ab).

Maldezir. En la Itala, en los escritores cristianos primitivos y sobre todo en la Vulgata, con sus más de 140 textos (82), el verbo *maledicere* tiene el significado religioso de "imprecar", "echar maldiciones contra una persona o cosa", significado que aún no tenía en la lengua clásica, pues *maledicere* significaba simplemente "injuriar", "decir mal" de uno y los dos componentes del verbo solían estar todavía separados, *male dicere*. Los matices que este verbo tiene en la Biblia pueden reducirse a dos: a) el hombre "maldice" a Dios, a otro hombre o a una cosa (Lev 19,14; 20,9; Gen 9,25; 27,29; Mat 15, 4; Mar 7,10, etc.); b) Dios "maldice" al hombre. En este caso, La Biblia suele emplear el participio *maledictus* (Mat 25,41; Deut 27,15-26; Sal 118,21, etc.).

Nuestro autor usa una vez el verbo *maldezir* en la primera acepción bíblica:

La compañía rascada e el rey descasado,
tovieron su carrera maldiziendo su fado (327ab).

Maldición. Lo que acabamos de decir a propósito de *maldezir* vale también para el sustantivo *maledictio*. El término adquiere el significado religioso de "imprecación", "maldición" en la Itala, en los escritores cristianos primitivos y sobre todo en la Vulgata en donde esta palabra aparece unas 54 veces (83). Según la Biblia, el autor de la "maldición" puede ser: a) el hombre (Gen 24,41; 27,12,13; 1 Re 2,8; Sal 10,7; 13,3, etc.); b) Dios (Bar 1,20; Dan 8,19; 9,11; Jer 25,18; 26,6; 29,18, etc.).

El autor de *Apolonio* emplea una vez la palabra *maldición*, y se trata de una "maldición de Dios:

Tórnate al aldeya, piensa de tu labor,
si no habrás luego la maldición (84) del Criador (389ab).

Malo. Véase *diablo*.

Merced/mercet. Tanto en el latín clásico como bíblico *merces* significa "paga", "recompensa", en general. Pero sólo la Biblia latina y los autores cristianos han utilizado ese término para significar la "recompensa en el otro mundo" (Mat 5,12; Rom 1,27; Hebr 2,2; Sab 5,16; 2 Mac 8,3, etc.). De esta acepción bíblica, los escritores eclesiásticos a partir del siglo VI derivaron los

significados de “compasión”, “misericordia”, favor”, “gracia”, significados desconocidos igualmente por el latín clásico (85). Ahora bien, aunque estas acepciones son propiamente cristianas y no bíblicas, no obstante, el camino para ellas estaba ya preparado por la Biblia en el sentido de que “la recompensa de las buenas obras en el otro mundo” —concepto bíblico— depende esencialmente de la “misericordia, favor, o gracia de Cristo” —concepto cristiano— (86).

Nuestro autor conoce esta acepción bíblico-cristiana de la palabra *merced*:

El Señor que los vientos e la mar ha por mandar,
él nos dé la su gracia e nos deñe guiar;
nos dexé tales cosas comedir e obrar
que por la su merced podamos escapar (656).

Otras cuatro veces *merced/mercet* tiene sentido profano, pero significa también “favor”, “gracia”, en general (76b; 290b; 407b; 552a).

Mundo. En la Biblia latina la palabra *mundus*, además de los significados profanos, comunes con los de la lengua clásica, como “universo”, “tierra habitada”, “globo terráqueo”, “género humano”, etc., tiene también una acepción religiosa: el “mundo” es con frecuencia “el conjunto de hombres que resisten a Dios y persiguen a Cristo y a sus discípulos con su odio”. La contraposición bíblica entre “este mundo” y el “otro mundo” subraya esta idea (cf. Jn 1,9; 8,23; 9,39; 11,27; 12,25; 13,1; 14,30; 16,11; 18,36; Rom 3,6; 5,12, etc.).

Nuestro autor usa 9 veces la palabra *mundo*. En 4 de ellas la acepción no parece superar el campo semántico clásico (4c; 322b; 363d; 483d). En los otros 5 textos puede apreciarse una resonancia bíblica, pues el autor habla de *este mundo* (134a; 241d; 399a; 364a) dando por supuesto que hay “otro mundo” o menciona el *fin del mundo* (97c) de acuerdo con la conocida enseñanza bíblica sobre el tema (Mat 24,6,13; Mar 13,7,13; Luc 21,9; 1 Cor 15, 24, etc.).

Nombre. Aunque ciertos aspectos de la noción bíblica de *nomen* coinciden con los de la lengua clásica y sobreviven en el español medieval y actual, como, por ejemplo, el uso del nombre para designar a una persona o cosa y la equiparación del nombre con la fama o reputación de una persona, sin embargo, hay otros que son nuevos y exclusivamente bíblicos, como, por ejemplo, la equivalencia del nombre con la esencia de la cosa nombrada: conocer el “nombre” es conocer la “esencia” o personalidad de alguien o de algo. De ahí la importancia de la revelación del “nombre” de Dios (cf. Ex 3,13, 14, 15, etc.) (87).

El autor de *Apolonio* menciona dos veces el “nombre de Dios”. La primera vez en la conocida fórmula bíblica “en el nombre de Dios” (1a), con cuyas palabras empieza la obra. “En el nombre” es una construcción de origen hebreo, pasada a casi todas las lenguas de Occidente, románicas y no románicas, que significa “con la ayuda, protección”, etc. (Véase, además, la palabra *Dios*). La segunda vez aparece en la frase: “Dios a todo cristiano que

su nombre toviere..." (77a), que puede documentarse con varios textos bíblicos, como, (*gentes*) *super quas invocatum est nomen meum* (Act 15,17), *et tenes nomen meum* (Apoc 2,13), *quattuor millia, habentes nomen eius* (Apoc 14,1), etc.

Las demás veces –21 en total– “nombre” significa lo mismo que en la lengua clásica.

Oración. *Oratio* en la lengua clásica significa “facultad de hablar”, “lengua”, “palabra”, “discurso”, “estilo”. En la Vulgata el término aparece unas 165 veces (88) y tiene siempre la acepción religiosa de “plegaria”, “oración a Dios”, significado desconocido del latín clásico y que se ha perpetuado en las lenguas romances (89).

El *Libro de Apolonio* emplea 5 veces la palabra *oración* y siempre tiene la acepción de “plegaria a Dios”. Según el autor, los pueblos “hacían oraciones” por los santos lugares (42d); Tarsiana “estaba en esta oración”, Dios tuvo compasión de ella y “oyó su petición” (384a). En las bodas de Tarsiana todos los de la ciudad hacían por ella “preces y oraciones” (558b). El rey dió a Teófilo “espacio de hacer oración” (612b). Todo el pueblo hacía diariamente “oración” para que Apolonio tuviera descendencia (626a).

Orar. En la lengua clásica *orare* significa “hablar”, “rogar”. En la Biblia adquiere el significado técnico de “orar” (a Dios) (90). Esta acepción se conserva en el verbo español *orar*.

El *Libro de Apolonio* lo usa una vez:

Díxole que mañana s’hobiése asechando,
cuando sobre Licórides se hobiése orando (374cd).

Pecado. En la lengua clásica *peccatum* significa “falta”, “error” y también “acción culpable”. En la Biblia latina *peccatum*, como sus correspondientes términos hebreos o griegos, significa: a) pecado en sentido propio, violación de la ley de Dios (Rom 5,13; Gen 4,7; Ecclo 25,33, etc.); b) pena del pecado, castigo, en sentido metonímico (Bar 3,8; Lev 24,15, etc.); c) sacrificio por el pecado, expiación, también en sentido metonímico (Os 4,8; Lev 4,3, 8,14,21,33, etc.) (91). De estas varias acepciones bíblicas el español sólo ha conservado la primera. Es evidente que el concepto cristiano del “pecado” se deriva de la Biblia y no de la literatura pagana.

Nuestro autor menciona 31 veces el término *pecado* y su idea del mismo es la idea bíblica. Habla de “pecados” en plural (54a; 94b; 100c; 130d; 208c; 379d; 441b; 479a; 491b; 534a; 538a) y de “pecado” en singular (6a; 11a; 13b; 22c; 25b; 26c; 51b; 52a; 55b; 56c; 75a; 118a; 248b; 409b; 422c; 433b; 445b; 493b; 500b; 569c); de “pecado(s) mortal(es)” (25b; 409a) y de “malo(s) pecado(s)” (11a; 100c; 130d; 208c); de “pecado(s) grave(s)” (491b; 538a) y de “sucio pecado” (22c); de “gran pecado” (500b); de “vivir en pecado” (51b) y de “perecer por el pecado” (25b); de “facer el pecado” (55b) y de “caer en pecado” (409b); de “perder todo por el pecado” (130d; 441b) y de “salir del pecado” (569c). Este vocabulario y fraseología en torno al pecado acusa ya un desarrollo ulterior del concepto, propio de la teología católica. Así, por ejemplo, “pecado *grave*” y “pecado *mortal*” no

son términos bíblicos. La Biblia habla de *peccatum magnum* (2 Re 17,24), *peccatum grande* (Gen 20,9; 26,10; 1 Sam 2,17; 2 Cro 28,13), *peccatum maximum* (Ex 32,21,30,31; Eccle 10,4) y una vez de *peccatum mortiferum* (Num 18,22). Las demás expresiones pueden encontrarse todas de una y otra forma en la Biblia (92).

Pecar. El verbo *peccare* adquiere en el latín cristiano, a partir de la Itala y Tertuliano, la acepción religiosa de “cometer una falta contra Dios o contra la ley de Dios”. En la lengua clásica significa “errar”, “equivocarse”, “cometer una falta o hacer un mal a alguien” (93). En la Vulgata aparece unas 290 veces (94) y casi siempre con la acepción religiosa que acabamos de señalar.

El autor de *Apolonio* emplea 5 veces el verbo *pecar* y siempre se refiere a faltas contra la ley de Dios:

Podría yo por ello gravemiente pecar (75d).

Otro precio non puedes en la mi muert' ganar,
fuera tanto que puedes mortalmiente pecar (378cd).

Podemos aquí amos mortalmiente pecar (408b).

El precio que daría para con vos pecar
quíerovos en donado ofrecer e donar (416ab).

Tú habiés gran ganancia e yo non pecaría (423d).

Con respecto a los adverbios que acompañan al verbo “pecar”, hemos de decir que la Biblia habla de *peccare valde* (2 Sam 24,10), *peccare nimis* (1 Cro 21,8), *peccare graviter* (Esdr 9,7), *peccare vehementer* (Esdr 10,13) y *peccare profunde* (Os 9,9); pero no hemos encontrado “pecar mortalmente”.

Perdición. El sustantivo *perditio*, propio del latín cristiano, aparece en la Vulgata unas 60 veces con varios matices que pueden reducirse a los dos siguientes: a) “pérdida”, “ruina”, “desgracia” en sentido real o moral (Jer 49,8; Deut 32,25; Judit 11,12; Prov 24,22; Mat 26,8; Mar 14,4, etc.); b) “condenación”, “perdición eterna” (2 Pe 3,7; Mat 7,13, etc.) (95).

Nuestro autor emplea una vez la palabra *perdición* en la primera acepción bíblica señalada:

Razón no alonguemos, que sería perdición (584a) (96).

Predicar/pedrigar. En la Biblia latina el verbo *praedicare*, además de las acepciones clásicas de “proclamar”, “publicar”, “encomiar” (97), tiene ya el significado típicamente cristiano de “predicar” (Luc 3,3; 4,19; Act 8,5; Mar 1,4; 6,12; Mat 4,23; 9,35, etc.).

El autor de *Apolonio* emplea dos veces este verbo bajo las formas de *predicar* y *pedrigar*:

Esto que yo vos digo, la ley lo pedriga (53d) (98).
Nunca tanto le pudo dezir nin predicar (527a).

El significado del verbo parece ser en el primer caso "proclamar" y en el segundo "sermonear".

Profecía. El sustantivo *prophetia*, tomado del griego por los primeros cristianos, testimoniado ya desde la Itala y Tertuliano y desconocido de la latinidad pagana, aparece en la Vulgata unas 30 veces. Prescindiendo aquí de otras acepciones menos frecuentes (99), la predominante y podríamos decir técnica es la de "anuncio o manifestación de la voluntad de Dios", "profecía" (100).

El *Libro de Apolonio* usa una vez esta palabra:

Fue de la profecía el rey muy mal pagado (26a).

Naturalmente, en este pasaje "profecía" equivale más bien a "adivinanza", predicción o desciframiento de una cosa oculta y es sólo un matiz y no el más importante, aunque sí el más popular y difundido, del concepto bíblico de "profecía".

Rey. Véase *Dios*.

Rezar. En la lengua clásica el verbo *recitare* significa "leer en voz alta", "leer públicamente", "decir de memoria", es decir, *recitar* (101). El latín cristiano y la Vulgata (2 Cro 34,18; Bar 1,14) conservan generalmente estas acepciones (102). Pero ya la propia Vulgata contiene el germen de lo que en la Edad Media y hoy significa el verbo español *rezar*, "decir oraciones", "leer salmos, el oficio divino", etc., es decir, la especialización de su significado frente al significado más general del verbo *recitar*. El texto de Tob 3,25: "ut curaret ambos quorum uno tempore fuerat *oratio* in conspectu Domini *recitata*" (103), constituye sin lugar a dudas un buen punto de partida para este nuevo significado de *recitare* = *rezar*.

El autor de *Apolonio* emplea dos veces el verbo *rezar* en su acepción clásica de *recitar*, "decir en voz alta": "tornóles a rezar un romanz (428c); "rezó sus argumentos" (31c). Pero lo usa también cinco veces en la acepción bíblico-cristiana de *rezar*, "decir oraciones": "rezar el salterio" (585b; 291d; 325b); "rezar los salmos del salterio" (375d); "rezar con toda mansedumbre" (376d).

Salmo. La palabra latina *psalmus*, tomada del griego por los primeros escritores cristianos, y atestiguada ya desde Tertuliano, aparece en la Vulgata unas 99 veces (104) y designa una composición religiosa entonada con el acompañamiento de un instrumento de cuerda. El NT alude varias veces a estas composiciones (Luc 20,42; 24,44; Act 1,20; 13,33, etc.) (105).

Nuestro autor usa una vez esta palabra con la misma acepción general que tiene en la Biblia:

Aguzó su cuchiello por fer mal ministerio,
por matarla rezando los salmos del salterio (375cd).

Salterio. Los autores clásicos conocen ya la palabra *psalterium* incorporada

del griego, y designan con ella un instrumento musical, una especie de cítara (Cic. *Har.* 44; Quint. 1,10,31, etc.). La Vulgata la emplea también con frecuencia en el AT —26 veces (106)— y designa igualmente un instrumento musical de cuerda (Sal 32,2; 48,5; 56,9; 80,3; 1 Cro 13,8, etc). Los autores cristianos, por su parte, dieron a esa palabra el significado concreto y específico de “colección de salmos”, atribuida tradicionalmente a David. Se trata, pues, de una acepción nueva. Respecto a la primera cabe señalar que, aunque es común al latín clásico y bíblico, el paso al Occidente cristiano, tanto de la palabra como de su significado, se debe no a la lengua clásica sino a la Biblia (107).

Nuestro autor usa 4 veces la palabra *salterio* en la acepción cristiana evolucionada, es decir, como “colección de salmos”. Pero, además de “colección de salmos”, puede significar también “libro de rezos” en general, acepción que sería una evolución o ampliación de la anterior:

Rezarán más de grado los niños el salterio (291d).
 Sierva la su iglesia e reze su salterio (325b).
 Por matarla rezando los salmos del salterio (375d).
 Non pensaba Luciana de reçar el salterio (585b).

Salvar. El verbo *salvare* lo usa por primera vez en el latín profano Q. Gargilio Marcial —muerto hacia el 260 d.Cr.— con el significado de “curar” (108). El adjetivo *salvus*, en cambio, lo emplean ya Plauto y Terencio con la acepción de “sano”, “bien conservado”, “en buen estado de salud” (109). La acepción que hoy conocemos, y que ya conoció el español medieval, tanto del verbo *salvar* = “librar de un peligro”, como del adjetivo *salvo* = “liberado de un peligro”, “ileso”, “indemne” en sentido general, como la específicamente religiosa de “librar (o liberado) del pecado y de la condenación eterna”, se deben sin duda a la Biblia latina con sus más de 186 textos de *salvare* y sus más de 163 de *salvus* (110).

El *Libro de Apolonio* emplea 10 veces el verbo *salvar*. En 7 de ellas el verbo tiene el sentido general de “liberar de un peligro”, “poner a salvo” (18b; 163c; 329c; 425d; 436a; 485b; 551b). En las otras tres, aunque se trata de frases hechas, el verbo conserva claramente la acepción bíblica: “Dios te salve” (122c; 470a; 489c).

El adjetivo *salvo* aparece una vez con la acepción general de “liberado”, “libre de” (550d).

Salvo. Véase *salvar*.

Santi Spiritus. Véase *Dios*.

Santo. Ponemos entre las palabras bíblicas el término *santo*, porque, aunque *sanctus* ya pertenecía al lenguaje sacro de los romanos y los cristianos lo incorporaron a su lengua sin cambios semánticos sustanciales, es evidente que el concepto de “santidad”, aplicado a hombres y mujeres que alcanzaron un alto grado de perfección moral, depende de la Biblia —con sus más de 650 textos de *sanctus* en la Vulgata (111)— y de los escritores cristianos y no del concepto pagano y de los escritores clásicos o profanos (112).

En *Apolonio* encontramos la palabra *santo* cinco veces, prescindiendo de *Santi Spiritus* (327c). La aplica a "Santa María" (1a), a los "logares santos" (42d), a "un ermitaño santo" (55a), a "un santo diciplo" (320b) y a la "santa comienda" del Criador (84d).

Señor. Véase *Dios*.

Servir. En la Biblia latina el verbo *servire*, además de los significados ordinarios del latín clásico, como "ser esclavo", "prestar servicio", etc., tiene las acepciones religiosas de "dar culto a los ídolos" (Deut 11,16; 13,2,6; 13,13; 17,3; 28,36; Gal 4,8; Apoc 22,15, etc.), "estar sometido al pecado" (Rom 6,6,19; Tit 3,3, etc.), y sobre todo "servir a Dios o a Cristo" (Col 3,24; 1 Tes 1,9; Mat 4,10; 6,24; Luc 4,8; Act 20,19, etc.) (113).

El autor de *Apolonio* usa una vez el verbo *servir* en la acepción religiosa de "servir a Dios":

Con otras dueñas d'orden servié al Criador (324d).

Pero también puede considerarse de origen bíblico la expresión "servir a la iglesia" (114):

Sierva la su iglesia e reze su salterio (325b).

En otros pasajes *servir* tiene sentido profano (498a; 241d; 138b; 484b).

Además del verbo, nuestro autor emplea una vez el sustantivo *servicio* con el mismo significado religioso que tiene el verbo:

Mantenía mala vida, era de Dios airado,
ca no l' faciá servicio don'fuese su pagado (13cd).

Pero "servicio" con esta acepción no es un término bíblico, ya que en la Vulgata *servitium*, como en la lengua clásica, significa "servidumbre" propia de los esclavos (cf. Judit 3,6; 5,11; Tob 9,3). Adquiere la acepción religiosa de "servicio de Dios" en el latín cristiano (115), aunque esta acepción estaba preparada por el uso bíblico de *servire*. En los demás casos —9 en total— "servicio" tiene sentido profano (41d; 140d; 319b; 530d; 536b; 550a; 552c; 634c y 638c).

Siglo. En la lengua clásica *saeculum* significa "siglo" —período de cien años—, "generación", "edad", "época". En la Biblia latina, en cambio, *saeculum* no significa nunca un espacio de tiempo de "cien años", sino más bien un espacio de tiempo indeterminado y puede referirse lo mismo al pasado —"desde antiguo"— (Sal 142,3; Luc 1,70; Jn 9,32; Is 58,12, etc.) que al futuro —"para siempre"— (Judit 13,21; Dan 3,57; 7,18; Sal 144,1; Ex 21,6, etc.). Además, en el NT *saeculum* designa el "mundo actual" contemplado desde el punto de vista de su transitoriedad, inestabilidad, mentalidad terrena de los hombres y como algo contrapuesto al "mundo futuro" o eternidad (Mat 12,32; Mar 10,30; Luc 18,30, etc.). Esta acepción nueva, desconocida por el latín clásico, se pone de relieve en la Biblia a través del pronombre de-

mostrativo añadido a la palabra: *hoc saeculum* (Tit 2,12; Sant 1,27; Mat 13, 22; Rom 12,2; Luc 16,8; 20,34, etc.) (116).

En *Apolonio* encontramos 8 veces la palabra *sieglo* con resonancias bíblicas evidentes. Podemos señalar en primer lugar aquellos textos que hablan de “este siglo” en contraposición evidente con el “otro siglo”:

Quando fue el buen rey d'este siglo passado (629a).
Por ir d'est' siglo la hora fue venida (650c).

Después, los pasajes que mencionan la muerte como tránsito de “este siglo”:

Murió muert' sopitaña, es del siglo pasado (256b).

Al corazón le priso mortal enfermedat,
passada es del siglo, ésta es la verdat (438cd).

Luego, los textos que recuerdan el fin del mundo —“siglo”—:

Fasta la fin del mundo e el siglo pasado,
el don de Apolonio non fuese olvidado (97cd).

Quando el siglo dure fasta la fin complida,
será en Mitalena la su fama tenida (574cd).

Por último, “siglo” puede significar, como en la lengua clásica, “generación”, “gente de una época”:

Dios confonda tal siglo (59c).
Busco mester que pueda al siglo engañar (493d).

Solenpnidat/solenpnitat. Aunque la palabra *sollemnitas* aparece ya en el latín postclásico —cf. A.Gel. 2,24,15— con el significado de “fiesta solemne”, “solemnidad”, fueron los autores cristianos, a partir de la Itala y Tertuliano, (117) los que le dieron difusión en el mundo cristiano occidental, y sobre todo la Vulgata con sus más de 60 textos (118) alusivos a las “solemnidades” o fiestas de Israel.

En *Apolonio* aparece dos veces:

Dióle en casamiento muy gran solenpnidat (573c).
Fizieron con él todos muy grant solenpnitat (613b).

Spiritual. Véase *Espiritual*.

Temer. Con respecto al uso de *timere* en la lengua clásica y en la Biblia podemos establecer las siguientes comparaciones: 1ª) La lengua clásica lo emplea poco para expresar el temor ante los dioses (119); la Biblia lo usa con mucha frecuencia —más de 100 veces el verbo y más de 80 el sustantivo *timor* (120). 2ª) En la literatura pagana *timere* indica el “temor servil” y el “miedo” ante la divinidad; en la Biblia indica la “veneración” y la “adoración reverencial” de Dios. El AT identifica en gran medida el “temor de Dios” con la “verda-

dera religión" (Deut 6,13; 10,12,20; 14,23; 17,19; Prov 3,7; Ecclo 1,13,19, 20,25, etc.). El NT pone más énfasis en el "amor" que el hombre debe a Dios, porque a través de Cristo adquiere la "filiación divina" (Mat 10,28; Luc 12,5; Col 3,22; 1 Pe 2,17, etc.).

Nuestro autor usa una vez el verbo temer en esta acepción bíblica:

Da (Dios) cuitas a las hombres que se faga temer;
non cata sus pecados, viénelos acorrer (94ab).

Otras dos veces tiene sentido profano (393c y 593d).

Tribulación. *Tribulatio* es una palabra introducida en latín por los cristianos y testimoniada ya desde Tertuliano y la Itala (121). En la Vulgata aparece unas 145 veces (122), y puede indicar una "desgracia, aflicción o angustia" interna o externa (1 Sam 10,19; Act 14,21, etc.).

En *Apolonio* aparece tres veces. Con esa palabra el autor describe las "desgracias" que se abatieron sobre los protagonistas del Libro:

Díxole la historia e la tribulación
cóm' perdió en la mar toda su criazón (334cd).

Seyendo Tarsiana en esta oración,
rencurando su cuita e su tribulación (384ab).

Demandó que l' dixiesen por cual ocasión
cayó en tal tristicia, en tal tribulación (467ab).

Yermo. La palabra *eremus*, tomada del griego ἔρημος por los traductores latinos de la Biblia, aparece ya en la Itala para designar el "desierto" por el que peregrinaron 40 años los israelitas (123). Jerónimo en su versión del AT sustituye muchas veces *eremus* por *desertum*, pero aún conserva la palabra 5 veces (Deut 1,19; 1 Cro 5,9; 2 Cro 26,10; Sal 77,15 y Jer 52,7). *Eremus* fue un término muy usado por la literatura cristiana. A su conservación y difusión por el mundo cristiano occidental contribuyó sin duda, además de la Biblia, el movimiento religioso conocido por anacoretismo o monaquismo.

Nuestro autor usa dos veces esta palabra:

Mas, si me lo defiende poblado nin yermo (39c).
Que de mí lo defienda yermo nin poblado (49d) (123^a).

El autor conoce además la palabra derivada, no bíblica sino cristiana, *ermitaño* (55a).

Yerro. Véase *error*.

Además de las *palabras* bíblicas anteriormente reseñadas y de frases enteras que hemos comentado, podemos ampliar aún esta investigación a otras *frases* o incluso *temas* que tienen resonancias bíblicas evidentes, aunque los términos que las expresan ya no sean típicamente bíblicos. He aquí, esquemáticamente, algunos de estos temas.

1. “El (Dios) que de los cuitados es carrera e puerto” (73d). Cristo dice de sí mismo: *Ego sum via* (Jn 14,6) y la Biblia habla con frecuencia del “camino” —*carrera*— por donde Dios guía a los buenos: *novit Dominus viam iustorum* (Sal 1,6); *docebit mites vias suas* (Sal 24,9) y *passim*.

2. “Fazién tan grandes gozos e tan grandes misiones,
que non podrían contarlas loquelas nin sermones (558cd).

El último verso de esta estrofa parece una adaptación literal del texto del Salmo 18,4: *non sunt loquelae neque sermones, quorum non audiantur voces eorum*.

3. Da cuitas a los hombres que se faga temer;
non cata sus pecados, viénelos acorrer;
trebeja con los hombres a todo su placer” (94abd).

a) Que Dios castiga, aflige, prueba al hombre para hacerse *temer* —venerar, adorar, reverenciar, según el pensamiento bíblico—: “da cuitas a los hombres que se faga temer” (94a), es una verdad que el propio Dios revela y que los autores bíblicos conocen: *Ego quos amo, arguo, et castigo* (Apoc 3,19); (a las cosas que Dios hizo) *non possumus eis quidquam addere nec auferre, quae fecit Deus ut timeatur* (Eccle 3,14; cf. Jer 32,29); ... *ut audiant sermones meos et discant timere me* (Deut 4,10; cf. Deut 5,29; 6,2; 17,19; 31,12, 13); *lapidibus obrutus necabitur... ut omnis Israel audiens timeat* (Deut 13, 10-11); ...*ut discas timere Dominum Deum tuum* (Deut 14,22-23; cf. 1 Re 8, 40,43; 2 Cro 6,31,33, etc.).

b) La misericordia de Dios con el pecador, expresada tan brillantemente por nuestro autor: “non cata sus pecados, viénelos acorrer” (94b), es uno de los grandes temas de la Biblia. Bastará recordar frases como éstas: *dissimulas peccata hominum propter paenitentiam* (Sab 11,24); ...*et peccati eorum non memorabor amplius* (Jer 31,34); cf. Ex 20,6; 34,7; Deut 5,10; 1 Sam 12,7; Tob 3,13, y *passim*.

c) La frase de nuestro autor: “trebeja con los hombres a todo su placer” (94d), podría compararse con frases como la de la Sabiduría personificada: *ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum* (Prov 8, 31).

4. Nuestro autor describe así el nacimiento de un hijo de Apolonio:

“Fazía el pueblo todo cada día oración,
que al rey Apolonio naciesse criazón;
plogo a Dios del cielo e a su devoción,
concibió Luciana, parió fijo varón.
El pueblo con el niño, que Dios les habié dado,
andaba much' alegre e much' assegurado” (626 y 627ab).

Este relato consta de los siguientes elementos: a) hecho que provoca la oración del pueblo: esterilidad de Luciana; b) oración del pueblo para que Dios les conceda descendencia; c) acogida favorable por parte de Dios de la oración; d) concepción del hijo; e) nacimiento de un varón; f) alegría del pueblo por el acontecimiento. Examinado de cerca el relato, coincide en todas

sus partes con la narración bíblica del nacimiento de Samuel (1 Sam 1,1-2, 26), a veces incluso literalmente. He aquí los puntos más salientes del relato bíblico: a) esterilidad de Ana, la futura madre de Samuel: *Annae autem non erant liberi* (1,2); *Dominus autem concluserat vulvam eius* (1,5); b) oración de Ana: *Anna...oravit ad Dominum, flens largiter* (1,10); *cum illa multiplicaret preces coram Domino...* (1,12); c) acogida favorable de la oración: *et recordatus est eius Dominus* (1,19); *pro puero isto oravi, et dedit mihi Dominus petitionem meam, quam postulavi eum* (1,27); d) concepción del hijo: *concepit Anna* (1,20); e) nacimiento de un varón: *et peperit filium* (1, 20); f) alegría del pueblo: *Puer autem Samuel proficiebat, atque crescebat, et placebat tam Domino quam hominibus* (2,26).

5. Cuando pasemos de este mundo al otro, ¿qué vestido llevaremos para presentarnos al banquete de Dios? (655cd). La idea del vestido —*ropa*— y del banquete —*convivio*— está tomada sin duda de la parábola de las bodas del hijo del rey (Mat 22,1-14). Allí se habla de un hombre que no llevaba “vestido nupcial” y que fue expulsado del banquete: *intravit autem rex ut videret discumbentes, et vidit ibi hominem non vestitum veste nuptiali, et ait illi: Amice, quomodo huc intrasti non habens vestem nuptialem?* (Mat 22,11-12). Por otra parte, el Apocalipsis habla con frecuencia de las “vestiduras blancas” que deben llevar y que llevan los que se presentan ante Dios (Apoc 3,5, 18; 16,15, etc.) y San Pablo recuerda el “vestido” de las buenas obras que hay que llevar al otro mundo (2 Cor 5,2-3).

6. Dios, que manda sobre los vientos y el mar, nos permita realizar con su gracia obras tales que nos obtengan la salvación eterna (656). El primer verso ya se comentó en otro lugar. La idea expresada por los otros tres versos es una verdad fundamental del NT. Bastará recordar un texto: *non ex operibus iustitiae, quae fecimus nos, sed secundum suam misericordiam salvos nos fecit..., ut iustificati gratia ipsius, haeredes simus secundum spem vitae aeternae* (Tit 3,5), cf. 2 Pe 1,10; 2 Cor 4,7; Jn 15,5, y *passim*.

7. El verso final: “El que hobiere seso responda e diga Amen” (657), parece una imitación de la frase evangélica: *qui habet aures audiendi audiat* (Mat 11,15; 13,9,43; Mar 4,9,23; 7,16, etc.). Literalmente “el que hobiere seso” corresponde a *qui habet intellectum* (Apoc 13,18), o algo parecido. En la Biblia se encuentra muchas veces la frase: *respondebit et dicet: Amen* (Deut 27,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26; Jer 11,5, etc.).

2. Léxico cristiano

En este léxico vamos a recoger únicamente las palabras de origen cristiano. Quedan excluidos naturalmente los términos bíblicos estudiados en la primera parte de este trabajo. Consideramos como palabras cristianas las usadas por primera vez por los cristianos y que han pasado en cuanto tales al español medieval y también las palabras anteriores al cristianismo que han adquirido en la lengua cristiana significados nuevos desconocidos de la lengua clásica. Estas palabras, a nuestro juicio, son las siguientes:

Abadessa. Derivándola del arameo *abba*, “padre”, a través del griego *ἄββας*,

el latín cristiano formó la palabra *abbas*, “abad”, y la derivada *abbatissa*, “abadesa” —en español medieval *abadessa*—, que ya aparece en Cesáreo de Arlés, Gregorio de Tours y Gregorio Magno (124). Nuestro autor la usa un par de veces con la acepción de “superiora de un monasterio” (581a y 594b).

Arca (consagrada). Consignamos entre los términos cristianos esta palabra, pero sólo por el contexto, ya que ni *arca* ni *consecratus -a* en latín son términos propiamente cristianos, sino clásicos. Solamente puede hablarse de acepciones bíblicas cuando se trata del “arca de la alianza” o del “arca de Noé”, condiciones que no se dan en el *Libro de Apolonio*. El contexto de la obra, no obstante, nos indica claramente que se trata de un *arca consagrada* por la autoridad eclesiástica, destinada a contener *reliquias* (581c), y tanto el término *reliquia* como el uso de conservarlas en arcas o relicarios son de origen cristiano.

Candela. Aunque *candela* aparece ya en Plinio (16,178; 33,122) y Vitrubio (7,9,3) con la acepción de “cirio”, no cabe duda de que esta palabra pasó a la lengua vulgar a través de la lengua cristiana y no de la lengua pagana. El término aparece ya en la *Peregrinatio Aeth.* (15,5), y el Sacramentario Gregoriano del siglo X menciona los “cirios” o “candelas” de la iglesia. El autor de *Apolonio* habla de la “candela e oblada” (364d) que se mantiene diariamente en la sepultura como obsequio a un difunto (125).

Cimiterio/ciminterio. *Coemeterium* es un vocablo introducido del griego *κοιμητήριον*, “dormitorio”, por los primeros cristianos y que aparece ya en las inscripciones cristianas, en Tertuliano (*An.* 51), Cipriano (*Ep.* 80,11) y otros autores antiguos. El autor de *Apolonio* conserva esta palabra bajo la forma *cimiterio* (291c) y *ciminterio* (375b; 376b; 538b); el autor latino, en cambio, usa dos veces el término clásico *monumentum* (XXXI).

Clérigo. El término *clericus*, sustantivo y adjetivo, tomado del griego *κληρικός* por la lengua cristiana y usado ya por Cipriano (*Ep.* 1,1; 29,1), Jerónimo (*Ep.* 60,10 (126)), Ambrosio (*Ep.* 18,15), Agustín (*Psal.* 67,19), etc., designa a un “miembro del clero” en general o al “sacerdote” en particular o “al que ha recibido una ordenación eclesiástica cualquiera” (127). Nuestro autor menciona dos veces la palabra *clérigo*. La primera (291c) se refiere o a los “sacerdotes” en concreto o a otros “miembros del clero” encargados de llevar a un muerto al cementerio. La segunda vez (510b) “clérigo” significa “hombre letrado y culto”, y esta acepción, derivada, se sale ya del campo estrictamente cristiano y es propia de la lengua latina (128) y castellana medieval.

Cobertura. El sustantivo *coopertura*, que ha dado origen a la palabra española *cobertura*, es un término del léxico cristiano usado por Rufino con el significado, metafórico, de “velo” o ropaje con que se oculta una cosa: *coopertura verbi* (*Orig.* 4,1,6) (129). El autor de *Apolonio* lo usa una vez para indicar la “montura” o conjunto de arreos que se ponen a un caballo (546c).

Compasión. El sustantivo *compassio*, de origen cristiano como el verbo *com-*

patior, aparece ya en Tertuliano (*Pud.* 3; *Res.* 40) y en otros autores cristianos antiguos con el significado de "sentimiento de lástima" motivado por el dolor o desgracia ajenos (130). Nuestro autor emplea una vez esta palabra aplicándola a Dios: "Hobo Dios de la huérfana duelo e compasión" (384c).

Conortar. Véase *conortar* en *Léxico bíblico*.

Conorte. Véase *conortar* en *Léxico bíblico*.

Conuerto. Véase *conortar* en *Léxico bíblico*.

Creença/creyença. Véase *creer* en *Léxico bíblico*.

Descomulgado. El verbo *excommunicare*, propio de la lengua cristiana, significa ya desde Cipriano "cesar las relaciones eclesiásticas con alguien" y posteriormente, desde Jerónimo (*Tit.* 1,8) y Agustín (*Ep.* 87,4), "expulsar de la comunión de la Iglesia" (131). En la época del autor de *Apolonio* era común la forma vulgar "descomulgar", aunque también comenzaba a usarse la forma latinizada "excomulgar" (132). Nuestro autor emplea la forma "descomulgado": "echáronlo a canes como a descomulgado" (568c).

Descreído. *Discredo ere* es un verbo usado por los autores cristianos desde Comodiano (*Apol.* 552) con las acepciones de "no creer", "rehusar creer", "no tener fe" (133). El adjetivo *descreído* significa "incrédulo" o "falto de fe" (134). Nuestro autor usa una vez este adjetivo en la acepción de "falto de fe", "sin fe": "amos falsos e descreídos" (410d).

Devoción. *Devotio* es un sustantivo usado ya por el latín clásico con las acepciones de "acción de entregarse o sacrificarse", "sacrificio", "voto" por medio del cual uno se consagra a los dioses infernales; y, en sentido figurado, "entrega generosa de sí mismo". También puede significar "maldición o imprecación" (135). Los autores cristianos, a partir de Lactancio, dieron al término el significado de "piedad", "religiosidad", "fervor religioso", "devoción" (136). El autor de *Apolonio* conoce esta acepción cristiana:

"El bendito homne con grant devoción,
prisol' la una mano sobre el su corazón" (300bc).

"Plogo a Dios del cielo e a su devoción" (626c).

Dolor (del pecado). La expresión "dolor del pecado" como sinónima de "arrepentimiento" es sin duda de origen cristiano, al igual que el término "pecado". Nuestro autor la emplea una vez: "del pecado primero, si hoviese dolor / de demandar tal cosa, non habriá sabor" (56cd).

Eglesia. Véase *eglesia* en *Léxico bíblico*.

Endiablado. Adjetivo de origen cristiano, derivado del término bíblico "*diabolus*", "diablo". Nuestro autor lo emplea una vez: "cosa endiablada" (445a). Véase *diablo* en *Léxico bíblico*.

Ermitaño. Véase *yerma* en *Léxico bíblico*.

Laude. El *Libro de Apolonio* usa dos veces esta palabra: “comenzó (a cantar) una Laude” (178d); (ruego) “que cantes una laude en rota o en giga” (184c). El término latino *laus* en cuanto tal no es un término cristiano. En el latín de la Iglesia, no obstante, *laus* —y sobre todo el plural *laudes*— adquiere los significados siguientes, desconocidos naturalmente de la lengua clásica: a) culto divino en general: *laudes Dei*, *laudes divinae*; b) himno religioso cantado en la iglesia; c) conclusión del oficio divino: “laudes”; d) maitines: *matutinae* (*nocturnae*) *laudes*; e) vísperas: *vespertinae laudes*; f) breviario, libro de oraciones (137). Para nosotros no resulta claro que “laude” tenga aquí alguno de estos significados, aunque Devoto considera esta palabra relacionada con el canto religioso (138).

Loa en *Apolonio* 77d tiene evidentemente sentido profano.

Mandación. *Mandatio* es un término cristiano, usado por el Concilio de Cartago del año 411 con el significado de “instrucción” (139). En la Edad Media *mandatio* significaba “patronato/patrocinio” y “señorío” (140). En el autor de *Apolonio* “mandación” equivale a “mandato”, “orden”: “entró luego en ello, cumplió la mandación” (584c).

Martiriada. A partir del sustantivo *martyr*, término bíblico tomado del griego *μάρτυς* la Edad Media latina derivó el verbo *martyriare/marturiare* en concurrencia con el verbo cristiano *martyrizare* y con el mismo significado de “torturar”, “martirizar” (141). Nuestro autor conoce esta palabra: “Yo, mal no mereciendo, he a ser martiriada” (382c).

Matinada. Esta palabra aparece en la siguiente frase de *Apolonio*:

“Mientras la buena dueña leyé su matinada,
salió el traidor falso luego de la celada” (377ab).

Como en la estrofa anterior el autor dice que Tarsiana “comenzó de rezar con toda mansedumbre” (376d), es lógico suponer que “leer la matinada” es una explicación de “rezar con mansedumbre”. Efectivamente “matinada” son los “maitines”, es decir, la oración que se rezaba al amanecer (142). En la Regla de San Benito se menciona ya el *matutinus* (*cursus*) (Reg. 8), en plural *matutini*, y Gregorio de Tours habla de la *matutina* (*hora*) (143). De *matutina* se derivó *mattina* / *matina* y luego *matinada* (144).

Merced. Véase *merced* en *Léxico bíblico*.

Monesterio. Del griego *μοναστήριον*, “habitación de un solo monje”, “celda”, el latín cristiano derivó la palabra *monasterium*, “monasterio”, “cenobio”, atestiguada desde la *Peregrinatio Aeth.*, Jerónimo, Agustín, Casiano, etc. (145). El autor de *Apolonio* utiliza cuatro veces la palabra *monesterio* en la acepción normal que conserva aún en la actualidad (291b; 324b; 325a; 585d).

Monjía. La Edad Media latina derivó la palabra *monachia*, "bienes dados a un monasterio", "estado de monje", "monasterio" (146), del sustantivo *monachus*, "monje", "anacoreta". Nuestro autor utiliza una vez el término *monjía* con el mismo significado que "monasterio": "mas lloraban las dueñas dentro en la monjía" (593c).

Mortal (pecado). Como ya dijimos al exponer el término *pecado*, nuestro autor emplea dos veces la expresión "pecado mortal" (25b y 409b). Ahora bien, esta expresión es propia de la lengua cristiana y ya la conocen Tertuliano y Cipriano (147). El adjetivo *mortalis* en cuanto tal, y en sentido real, ya fue conocido y usado por la lengua clásica. El mismo origen cristiano tiene igualmente la otra expresión, utilizada dos veces por nuestro autor, "pecar mortalmiente" (378d y 408b).

Nigromancia. El sustantivo latino *necromantia*, del griego *νεκρομαντεία*, "adivinación por medio de los muertos", aunque ya aparece en Plinio (35, 132) con el significado de "evocación de las sombras", es probable que haya pasado al Occidente cristiano a través de la lengua de los cristianos (148). La forma española *nigromancia* se relaciona con la palabra latina *niger*, "negro" a causa de la "magia negra" (149). Nuestro autor la usa una vez y le da el calificativo de "mala"; "por mala nigromancia perdió buena salud" (19d).

Oblada. La palabra *oblata*, usada por la literatura cristiana a partir del V Concilio de Arlés del año 554 y del *Ordo Romanus* de finales del siglo VII, significa: a) el pan que ofrecían los creyentes para servir de hostias; b) la hostia no consagrada; c) una torta pequeña de pan; d) una comida (150). El autor de Apolonio la usa una vez, aludiendo a una "ofrenda de pan" —"pan votivo"— que se hacía en honor de un difunto: "manteniéle cutiano candela e oblada" (364d) (151).

Primicia. El sustantivo *primitia*, en singular, aparece en textos de la Itala (Num 18,12 varias veces) con el mismo significado que *primitiae*, en plural, que es la forma normal del latín clásico y de la Vulgata —más de 80 textos—, y significa "primicias", "primeros frutos", etc., y aparece también en singular en el latín cristiano (cf. Commodiano, *Instr.* 1,11,8), pero con la acepción de "primera juventud".

El *Libro de Apolonio* usa una vez esta palabra:

Hobo esta primicia el príncep otorgada,
la huérfana mesquina, sobre gent' adobada (405ab).

"Primicia" en este caso significa el sacrificio de la virginidad que esperaba obtener de Tarsiana su comprador. La acepción no está lejos de "primera juventud".

Priora. Nuestro autor menciona esta palabra a propósito de una visita que hizo Apolonio al templo —"monasterio"— donde moraba Luciana: "cuando a la puerta fueres, si vieres que es hora /, fiere con el armella e saldrá la priora" (580ab). La "priora" parece ser la misma que en la estrofa siguiente se llama "abadessa" (581a). *Prior* en latín significa, como es sabido, "el primero"; pe-

ro ya en la Regla de San Benito (*Reg.* 8) se da este apelativo al “abad” o “superior” de un monasterio. El femenino *prior* significa generalmente “abadesa o priora”, aunque hay documentos medievales que distinguen entre “priora” y “abadesa” (152).

Reliquias. El latín cristiano, a partir de Jerónimo (*Ep.* 109,1) y Agustín (*Serm.* 318,1) dió al término clásico *reliquiae*, “restos”, “despojos mortales”, la acepción específica de “reliquias”, “partes del cuerpo de un santo” (153). *Apolonio* emplea dos veces esta palabra. La primera vez pudiera tener sentido clásico:

“Fue él al monumento, su ventura plorar,
por algunas reliquias del sepulcro tomar” (447cd).

La segunda vez tiene claramente sentido cristiano:

“Demandal’ que te muestre el arca consagrada,
do yazen las reliquias en su casa hondrada” (581cd).

Responso. En el *Libro de Apolonio* aparece una vez esta palabra:

“Recibieron al rey como a su señor,
cantando responsos de libro e de cor” (597ab).

En esta época “responso” significaba simplemente “respuesta” (154). Según Corominas (155), la acepción de “palabra o verso que se repite muchas veces” dataría del 1490, y de época muy posterior —hacia el 1600— la de “responso que se dice por los difuntos”. Según esto, “cantando los responsos” equivaldría a cantando cánticos, y en este supuesto la palabra puede no pertenecer al vocabulario propiamente cristiano.

Salterio. Véase *salterio* en *Léxico bíblico*.

Seror. El término latino clásico *soror*, “hermana”, empieza a usarse con la acepción de “monja” entre los escritores cristianos a partir de Gregorio Magno y se mantiene luego a través de toda la Edad Media (156), conservándose en el español medieval y actual bajo la forma de *sor*. Nuestro autor emplea una vez esta palabra: “fizieron un monesterio do visquiese seror” (324b).

Servicio. Véase *servicio* en *Léxico bíblico*.

3. *Léxico bíblico cristiano de la “Historia Apollonii”.*

Para completar el presente estudio sobre el léxico bíblico y cristiano del *Libro de Apolonio* vamos a consignar también en una síntesis muy breve las palabras bíblicocristianas de la obra latina. En este apartado no hacemos ya distinción entre términos bíblicos y términos cristianos, primero, porque

de lo expuesto anteriormente se deduce con suficiente claridad qué palabras pertenecen a cada una de esas clases, y, segundo, porque se trata en realidad de pocas palabras, resultando innecesaria la separación. Estos serían, a nuestro juicio, los términos cristianos de la *Historia Apollonii*:

Angelicus. Adjetivo tomado del griego *αγγελικός* por los autores cristianos y usado ya desde Tertuliano (157). La Vulgata lo usa una vez (Jue 13,6). En la *Historia* aparece una vez: *angelico habitu* (XLVIII), refiriéndose al "vestido angélico" que llevaba la persona aparecida a Apolonio.

Angelus. Aparece una vez: *angelo admonente* (XLVIII). Véase *ángel* en *Léxico bíblico*.

Caro. Se encuentra dos veces la expresión: *maternam carnem vescor* (IV). Véase *carne* en *Léxico bíblico*.

Concupiscentia. Término bíblico, utilizado ya por la Italia y Tertuliano en el sentido de "deseo ardiente", que puede ser bueno o malo. Si se trata de un "deseo malo", *concupiscentia* designa habitualmente un "deseo carnal", "concupiscencia" (158), como sucede muchas veces en la Vulgata (159). La *Historia* lo emplea una vez: *flamma concupiscentiae* (I), refiriéndose a un "deseo carnal".

Confundere. El autor de la *Historia* emplea varias veces este verbo (XIV; XXXIV (dos veces); XL; L) con la acepción de "avergonzar(se)", "sentir rubor y confusión". Véase *confonder* en *Léxico bíblico*.

Creator. El autor latino emplea una vez esta palabra en la frase de origen bíblico: *deus creator omnium* (XLI) (cf. Eccló 24,12; 2 Mac 1,24). Véase *Criador* en *Léxico bíblico*.

Deus. Véase *Dios* en *Léxico bíblico*. La *Historia* menciona muchas veces a Dios (cf. XVII; XXIX (dos veces); XXXII (dos veces); XXXV; XXXIX; XL; XLI; XLII; XLIII; XLV, etc.). El concepto de Dios que tiene el autor es evidentemente el concepto cristiano. Hay, además, varios datos que nos remiten sin duda a textos de la Biblia. Las siguientes expresiones tienen sus correspondientes paralelismos bíblicos:

a) *Per deum vivum te adiuro* (XLV); cf. *adiuro te per Deum vivum* (Mat 26, 63). La expresión *Deus vivus* es frecuente en la Biblia; cf. Sal 41,3; 83,3; 2 Mac 15,4; Act 14,14; Rom 9,26; 2 Cor 3,3; 6,1,6, etc.

b) Dionisa recibe el apelativo de *inimica dei* (XXXII). Esta expresión se encuentra también en la Biblia: *sapientia carnis inimica est Deo* (Rom 8,7); *amicitia huius mundi inimica est Dei* (Sant 4,4); *inimicus Dei constituitur* (Sant 4,4).

c) Tarsiana, en cambio, recibe el título de *dulcis amica dei* (XLII), y también la Biblia conoce el título de *amicus Dei*: *amicus Dei appellatus est* (Abraham) (Sant 2,23); *semen Abraham, amici Dei* (Is 41,8); *amicos Dei et prophetas constituit* (Sab 7,27), y el Cantar llama constantemente a la esposa *amica mea* (Can 1,8,14; 2,2,10,13; 4,1,7; 5,2; 6,3).

d) Las palabras de Estránguilo, al ser descubierto el crimen de su mujer, *deus, tu scis, quia purus sum a sanguine Tharsiae* (XXXII), pueden compararse con las que dijo Daniel, cuando los jueces condenaron injustamente a Susana: *mundus ego sum a sanguine huius* (Dan 13,46), o con las de David, cuando supo la muerte de Abner: *mundus ego sum... a sanguine Abner* (2 Sam 3,28), o con las de Pablo a los jefes de la iglesia de Efeso: *quia mundus sum a sanguine omnium* (Act 20,26).

e) Las palabras de Teófilo, proclamando su inocencia de no haber cometido el crimen de matar a Tarsiana: *tu scis, deus, quod non feci scelus* (XXXII), pueden compararse con las de Susana, proclamando su inocencia: *Deus... tu scis, quoniam falsum testimonium tulerunt contra me* (Dan 13,43).

f) El castigo y la muerte del impío Antíoco se describen con estas palabras: *dei fulmine percussus est* (XXIV); *a deo percussus est* (XXIV), que tienen sus correspondientes paralelismos bíblicos: *percussit eum Dominus* (Gen 38,10); *quasi leprosum et percussum a Deo* (Is 53,4); *percutiet te, Deus, paries dealbate* (Act 23,3); cf. Ex 12,29; 2 Sam 12,15; 2 Cro 13,20; 21,14,18; Sal 104,33,36, etc., etc.

g) La expresión *agere gratias deo*, que nuestro autor emplea algunas veces (XVII; IX), aunque también es normal en la lengua clásica, es muy frecuente en la Biblia, cf. Tob 2,14; Mat 15,36; Mar 8,6; Luc 18,11; Act 27,35, y *passim*.

h) Otras menciones de Dios, como *deo adnuente* (XII), *quod a deo est, sit* (XXII), *quamdiu vult deus* (XXXV), *per deum te obtestor* (XLIII), aunque no tienen paralelismos bíblicos expresos, pueden igualmente considerarse de origen bíblico. A *fortiori*, frases como *deum rogare* (XXXIX), cf. Ex 10,17; Esdr 8,23; Ecclo 50,21; Dan 9,3, y *passim* y *sperare de deo* (XL), cf. *sperare in Deo*: Sal 41,6,12; 42,5; 55, 5,11, y *passim*, pueden perfectamente haberse inspirado en la Biblia.

Devotus. El participio pasivo de *deveveo*, usado como adjetivo y sustantivo, tiene en los autores cristianos, por lo menos a partir de Jerónimo (*Ep.* 108, 31), Ambrosio (*Virgin.* 56), Hilario (*Mat.* 23,2) y otros, el significado propiamente cristiano de “piadoso”, “sometido a Dios”, “devoto” (160). Véase, además, *devoción* en *Léxico cristiano*. El autor de la *Historia* utiliza una vez esta palabra refiriéndose a la actitud espiritual o conducta moral de Tarsiana: *si enim hoc potueris facere, XXX dies a lenone te redimam, ut devotae, virginitati tuae vacare possis* (XL). En cambio, *devotus*, en *regnum devotum* (XXIV) tiene sin duda sentido clásico, “consagrado” o “dedicado”.

Dilectio. Nuestro autor emplea una vez la expresión: *incomparabilis dilectio* (XXIII). Sobre este término véase *dilección* en *Léxico bíblico*.

Dominus. Véase Señor en *Léxico bíblico*. Es evidente que la *Historia* utiliza esta palabra en el sentido que tiene en la Biblia y en los autores cristianos. Además, hay frases que pueden fácilmente compararse con textos de la Biblia. Así, por ejemplo, las siguientes:

a) *cum dominum deprecatur* (XXXII), cf. *et deprecabatur Dominum* (Est 14, 3); *ego deprecabor Dominum* (Job 5,8); *ut deprecemur Dominum* (2 Re 3, 11), cf. Gen 25,21; Num 31,50, etc., etc.

b) *miserere mei, domine* (XXXIII), cf. *miserere mei, Domine* (Sal 6,3; cf. Sal 30,10; 40,5,11; 85,3; Mat 15,22, etc., etc.).

c) *dominus hominibus fit propitius* (XL), cf. *propitius erit eis Dominus* (Lev 4,20); *propitius fiet* (Dominus) *peccatis eorum* (Sal 77, 38); *propitius erit ei Dominus* (Num 30,9, cf. Num 30,13; 1 Sam 24,7, 1 Re 21,3, y *passim*).

Exerrare. Este verbo, usado por Estacio (*Theb.* 6,444) en el sentido propio de "salirse del camino", lo emplea ya la Itala (Sab 12,2; 2 Mac 2,2) y otros autores cristianos, como Cipriano (*Eccl. unit.* 23; *Ep.* 70,2) y Pseudo-Agustín (*Quaest. Vet. et Nov. Testam.* 126,1), en el sentido figurado de "caer en un error", "pecar" (161). En la *Historia* aparece una vez, evidentemente en sentido figurado: *in qua* (la hija de Antíoco) *nihil rerum natura exerraverat* (I).

Generositas. Este sustantivo, usado por Plinio (8,198) y Columela (1,3) en el sentido de "bondad de la raza" (de los animales) o "buena calidad", y sólo esporádicamente en el sentido figurado de "magnanimidad" (Plinio, 8,50), adquiere en el latín cristiano, a partir de la Itala (cf. Sab 8,3), Tertuliano, Cipriano y otros la acepción figurada de "generosidad moral", "magnanimidad", "nobleza" (de alma, de carácter) (162). En la *Historia* aparece un par de veces en este sentido figurado: *generositas autem tuam nobilitatem ostendit* (XV); ...*Tharsiam integrae virginitatis et generositatis* (XXXVI).

Iniquus. Este adjetivo, usado en el latín clásico con las acepciones de "desigual", "desfavorable", "excesivo", "injusto", "hostil", adquiere en el latín cristiano la acepción moral de "contrario a la ley divina", "impío", "malo", "pecador" (163). Véase *iniquitat* en *Léxico bíblico*. La *Historia* lo emplea varias veces en la acepción moral señalada: *iniqua cupiditate* (I); *iniquam coniugem* (XXXII); *iniquissimis hominibus* (XLVIII). Tiene, en cambio, sentido clásico en *gladio ferientes iniquo* (XLI).

Loculus. La *Historia* emplea varias veces esta palabra en la acepción concreta de "féretro" o "ataúd" donde se depositan los muertos para llevarlos a enterrar (XXV (tres veces); XXVI (cinco veces); XXIX; XLVIII). Esta acepción, rara en latín clásico (Plinio, 7,76), la conocen y desarrollan los autores cristianos, como Jerónimo en la Vulgata (Gen 50,25; Luc 7,14), Isidoro (*Or.* 20,9), Gregorio de Tours (*Mirac.* 4,33), etc. (164). Otras acepciones, como "cofre pequeño", "bolsa" (cf. Jn 12,6; 13,29), "caja con varios compartimentos", etc., son comunes a la lengua clásica y cristiana.

Maledicere. Véase *maldezir* en *Léxico bíblico*. La *Historia* emplea una vez este verbo: (Apollonius) *maledixit oculos suos* (XXXVIII).

Parabola. Algunos autores postclásicos, como Séneca (*Ep.* 59,6) y Quintiliano (8,3,77), usan ya esta palabra, aunque casi siempre en su forma griega *parabole* -es, en el sentido de "comparación", "semejanza". Los autores cristianos a partir de Tertuliano (*Pud.* 7,11; *Adv. Marc.* 3,5), y sobre todo la Vulgata con sus más de 77 testimonios de esta palabra bajo la forma de *parabola* -ae, han contribuido a la creación y difusión de las acepciones de

“metáfora, comparación”, “proverbio, máxima”, y finalmente “palabra” (165). La *Historia* usa una vez este término en el sentido probable de “palabra”: *si enim paraboliarum mearum nodos absolveris, vadam* (XLI).

Paranymphus. Término cristiano, tomado del griego *παράνυμφος* y usado ya por Ambrosio (*Ep.* 19,18) y Agustín (*Civ.Dei* 6,9,3; *Quaest. Hept.* 1,75) y otros autores de la época en el sentido de “padrino de bodas”, “mancebo” (166). Nuestro autor lo emplea una vez en la acepción de “mancebo”, “acompañante”: *hic est paranymphus meus, qui mihi opem tribuit et ut ad te venirem iter ostendit* (LI).

Pax. El término clásico *pax*, “paz” –ausencia de guerra– tiene en el latín bíblico y después en el latín cristiano la acepción mucho más amplia y más profunda de “reconciliación del hombre con Dios” y de “bienaventuranza eterna en el cielo”. La expresión “morir en paz”, refiriéndose a los muertos que mueren en el Señor, se encuentra ya en la Biblia y en Tertuliano y es frecuente en las inscripciones funerarias cristianas (167). La *Historia* conoce esta acepción y la aplica a la muerte de Apolonio y su esposa: *in pace atque senectute bona sepulti sunt* (LI).

Peccare. Véase *pecar* en *Léxico bíblico*. La *Historia* emplea varias veces este verbo en sentido bíblico cristiano: *Villicus ait: “quid enim peccavit virgo innocens?”* (XXXI); *ait ad eum puella: “Theophile, quid peccavi, ut manu tua innocens virgo moriar?”*. *Cui Villicus ait: “tu nihil peccasti* (XXXI). Pero también lo usa en el sentido clásico de “equivocarse, cometer un error, hacer mal”; *pater tuus peccavit Apollonius, qui te cum magna pecunia et vestimentis regalibus reliquit Stranguillioni et Dyonisiadi* (XXXI), es decir, Apolonio “cometió un error” al dejar a su hija en manos de aquellas personas sin escrúpulos. El mismo sentido en el texto siguiente: *nata dulcis, peccasti* –has hecho mal, has cometido un error– *quod dum eius nomen et casus adolescentis agnosceres, veteres ei renovasti dolores* (XVI).

Profectoria. Incluimos esta palabra en el léxico cristiano de la *Historia Apollonii* haciendo observar que es la primera vez que aparece este término en la literatura latina. Gaffiot en su diccionario (p. 1247) dice a este respecto: “*profectoria*, festin d’adieu: Hist. Apol. 25”. El autor castellano lo traduce probablemente por *conducho* (258b), “comida” en general, no “banquete de despedida” en concreto.

Salutatorium. *Salutatorium -ii*, como sustantivo, aparece ya en Casiodoro (*Hist.* 9,30) con la acepción de “sala de recepción o sala de audiencia”, y en Arnobio el Joven (s.V) (*Gregor.* 19), Gregorio Magno (*Ep.* 4,54) y otros en el sentido de “sacristía o sala donde el obispo recibe el saludo de los fieles” y también “locutorio” de un monasterio (168). Como adjetivo lo usa ya Plinio (15,38) y *salutatorium cubiculum* es la “habitación de dormir” donde además se recibe en audiencia. La *Historia Apollonii* usa dos veces esta palabra: *addicitur virgo lenoni, a quo introducitur in salutatorio, ubi habebat Priapum in salutatorio* (XXXIII). Se trata evidentemente de una “habitación para dormir” o para recibir a los clientes de las prostitutas. Así entiende tam-

bién la palabra el autor castellano:

"Aguisóse la ciella para el mal menester,
escribió en la puerta el precio del haber" (400cd).

Tribulatio. Véase *tribulación* en *Léxico bíblico*. La *Historia* menciona una vez esta palabra: *et tu respicias tribulationem paupertatis meae* (XII).

Tribunarium. Esta palabra no la hemos encontrado en los diccionarios latinos usuales. La *Historia Apollonii* la emplea varias veces y el autor castellano del *Libro de Apolonio* la traduce unas veces por "mantiello": "menbról, del pescador, que l'habié acogido/ el que hobo con él el mantiello partido" (630cd) = *qui ei medium suum dedit tribunarium* (LI), *cui tu dedisti dimidium tuum tribunarium* (LI), y otras por "vestido": "un vestido he sólo, flaco e muy delgado,/ partir lo he contigo, tente por mí pagado./ Fendió el su vestido luego con su espada,/ dióle al rey el medio, levól' a su posada" (138cd y 139ab) = *exuens se tribunarium suum, scindit eum in duas partes aequaliter et dedit unam iuvent* (XII).

Además de estas palabras de origen bíblico o cristiano, el autor de la *Historia Apollonii* aduce frases enteras que pueden fácilmente compararse con textos de la Biblia. Algunas ya las hemos comentado. Otras podrían ser las siguientes:

1) La expresión *stimulante furore libidinis* (I) puede compararse con *incredibili furore libidinis* de Jue 20,5.

2) La frase *scidit a pectore vestes unguibus* (XXV) reproduce la costumbre hebrea, atestiguada infinidad de veces en la Biblia, de manifestar un profundo dolor rasgando las vestiduras (cf. *scissis vestibus*: Gen 37,30,34; 44,13; 1 Sam 4,12; 2 Sam 14,30, y *passim*; *scidit vestimenta sua*: Jos 7,6; Jue 11,35; 2 Sam 1,11; 13,31; 21,27; Job 1,20, y *passim*).

3) Las expresiones *levare oculos in caelum* (XXXII) o *elevare oculos ad caelum* (XXXII) son frases bíblicas bien conocidas (cf. Deut 4,19; Is 51,6; Luc 18,13; Sal 122,1, etc.).

4) Las palabras con que el autor describe la muerte de Estránguilo y Dionisa, que vamos a agrupar en tres puntos: a) *tulerunt extra civitatem et lapidibus eos occiderunt*; b) *et ad bestias terrae et volucres caeli in campo iactaverunt*; c) *ut etiam corpora eorum terrae sepulturae negarentur* (L), tienen numerosas correspondencias bíblicas. En cuanto al punto a), podemos aducir pasajes como los siguientes: *eduxerunt eum extra civitatem, et lapidibus interfecerunt* (1 Re 21,13); *ecientes eum extra civitatem lapidabant* (Act 7,57); cf. Lev 24,23; Act 14,18, etc. Con respecto al punto b), citamos las siguientes frases equivalentes: *erit cadaver eorum in escam volatilibus caeli et bestiis terrae* (Jer 16,4); *dabo carnes tuas volatilibus caeli et bestiis terrae* (1 Sam 17,44); *bestiis terrae et volatilibus caeli dedi te* (Ez 29,5); cf. 1 Re 16,4; 21,24; Jer 7,33; 19,7; 1 Sam 17,46, etc. La idea expresada en el punto c) podemos confirmarla con textos como: *non inferetur cadaver tuum in sepulcrum* (1 Re 13,22); *...quos nec sepultura quidem dignos habiturum, sed avibus ac feris diripiendos traditurum* (2 Mac 9,15; cf. 2 Mac 5,10, etc.).

5) La alegría por las bodas de Apolonio y Luciana, que el autor describe con estas palabras: *fit magnum gaudium in citharis, lyris et canticis et orga-*

nis modulatis cum vocibus (XXIII), podemos compararla con el regocijo en fiestas parecidas mencionadas por la Biblia, en donde aparecen varios o todos los instrumentos citados por nuestro autor: *...ut prosequeretur te cum gaudio et canticis et tympanis et citharis?* (Gen 31,27); *in omnibus lignis fabrefactis et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis* (2 Sam 6,5); *et facerent... laetitiam in gratiarum actione et cantico, cymbalis, psalteriis et citharis* (Neh 12,27); cf. 1 Re 10,12; 1 Cro 13,8; Judit 15,15; Is 5,12, etc.

6) La frase con que el villano Teófilo intenta descargar su conciencia: *tu scis, deus, quod non feci scelus. Esto iudex inter nos* (XXXII), tiene igualmente paralelismos bíblicos. Ya hemos comentado antes la primera parte de la frase. La segunda, en donde se apela al juicio de Dios: *esto iudex inter nos*, puede compararse con apelaciones semejantes de la Biblia: *sit Dominus iudex, et iudicet inter me et te* (1 Sam 24,16); *iudicet Dominus inter nos* (Gen 31,49); cf. Judit 7,13; Jer 42,5; Ez 34,20,22; Gen 16,5, etc.

7) La frase con que el autor cierra su obra: *in pace et senectute bona defuncti sunt* (LI, final), tiene también correspondencias bíblicas en sus dos elementos constitutivos, la "paz" y la "buena senectud". En cuanto a la idea de "paz", véanse textos como éstos: *corpora ipsorum in pace sepulta sunt* (Ecclo 44,14); *et infereris in sepulcrum tuum in pace* (2 Cro 34,28); cf. 2 Re 22,20; Sab 3,3, etc. En cuanto a la idea de "buena senectud", confróntense textos como los siguientes: *mortuus est in senectute bona* (Gen 25,8; cf. Jue 8,32; 1 Cro 29,28, etc.). Las dos ideas juntas en: *Tu autem ibis ad patres tuos in pace, sepultus in senectute bona* (Gen 15,15). Además, ya se sabe que así terminaban con frecuencia las inscripciones sepulcrales cristianas.

Llegados al final de nuestro estudio, podemos afirmar que tanto la *Historia Apollonii* como el *Libro de Apolonio* han experimentado una profunda transformación en el sentido cristiano del argumento. El autor latino, además conocía la Biblia y nos ha dejado suficientes muestras de ello en su obra. El autor castellano también la conocía y nos ha dejado aún más pruebas de su contacto con la Biblia que el propio autor latino. Y así se confirma una vez más la gran influencia de la Biblia en las obras medievales.

NOTAS

- (1) Para el presente estudio nos basamos en la reciente y exhaustiva obra de M. Alvar, *Libro de Apolonio*, 3 vols., Madrid 1976. La cita en vol. I, p. 96.
- (2) Cf. M. Alvar, *o.c.*, I, p. 35.
- (3) *O.c.*, I, p. 119.
- (4) A. Riese, *Historia Apollonii Regis Tyri*, Leipzig 1893², p. 119a.
- (5) H.H.Glunz, *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters: Wolfram, Rosenroman, Chaucer, Dante*, Bochum 1937.
- (6) Orientación bibliográfica en M. Morreale, "Apuntes bibliográficos para la iniciación al estudio de las traducciones bíblicas medievales en castellano", en *Sefarad* 20(1960) 66-109.
- (7) Cf. T. Montgomery - S.W.Baldwin, *El Nuevo Testamento según el manuscrito escurialense I-I-6*. Desde el Evangelio de San Marcos hasta el Apocalipsis [Anejos del Bol. de la Real Academia Española, XXII], Madrid 1970, p. 5. De este manuscrito, que contiene desde Proverbios hasta Apocalipsis, se han editado ya las siguientes partes: el Cantar, Daniel, los libros de los Macabeos, y el Evangelio de San Mateo: J. Cornu, "Das Hohelied in castilianischer Sprache des XIII. Jahrhunderts nach den Handschrift des Escorial I-I-6", en *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie*, Festgabe für W. Foerster (Halle 1902), pp. 121-128; J. Llamas, "Muestrario inédito de prosa bíblica en romance castellano", en *La Ciudad de Dios* 162 (1950) 123-170 (el libro de Daniel, pp. 134-170); L. Weise, "Los libros de los Macabeos nach den Cod. I-I-6 des Escorial", en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Münster 1930, pp. 300-360; T. Montgomery, *El Evangelio de San Mateo según el Manuscrito Escurialense I-I-6* [Anejos del Bol. de la Real Academia Española, VII], Madrid 1962.
- (8) Cf. S. Berger, "Les Bibles castillanes", en *Romania* 28(1899) 360-408; 508-542, en la p. 389-90; de este manuscrito se han publicado las partes siguientes: Pentateuco y Salmos 1-36: cf. A. Castro -A. Millares Carlo - A.J. Battistessa, *Biblia Medieval romanceda según los manuscritos escurialenses I-I-3, I-I-8 e I-I-6, Pentateuco*, Buenos Aires 1927; J. Llamas, "La versión bíblica castellana más antigua. Primera sobre el texto original", en *La Ciudad de Dios* 159(1947) 547-598 (Salmos 1-36).
- (9) Cf. F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid 1974³, p. 157 s.
- (10) Cf. O. García de la Fuente, "Anima en la Biblia latina", en *Helmantica* 29(1978)5-23; P. Zürcher, *Der Einfluss der lateinischen Bibel auf den Wortschatz der italienischen Literatursprache vor 1300*, Berna 1970, p. 48; E. Dalpane, *Nuovo lessico della Bibbia Volgata*, Florencia 1911, p. 17.
- (11) Cf. P. Zürcher, *o.c.* p. 42; F. Dalpane, *o.c.*, p. 15; H. Rönsch, *Itala und Vulgata*, Marburg 1875² [reimpr. Munich 1965], p. 257.
- (12) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 44; F. Dalpane, *o.c.*, p. 16; F. Kaulen, *Sprachliches Handbuch zur biblischen Vulgata*, Freiburg 1904² [reimpr. Hildesheim 1973], p. 99; J. Trénel, *L'Ancien Testament et la langue française du moyen âge*, Paris 1904, p. 73 y 106.
- (13) F. P. Dutripon, *Bibliorum sacrorum concordantiae*, París 1880⁸ [reimpr. Hildesheim 1976], s.v. *angelus*.
- (14) Cf. F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *benedico*.
- (15) H. Ludtke, *Historia del léxico románico*, Madrid 1974, p. 62.
- (16) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 62; F. Kaulen, *o.c.*, p. 262; F. Dalpane, *o.c.*, p. 33; J. Trénel, *o.c.*, p. 140; G. Koffmane, *Geschichte des Kirchenlateins*, Breslau 1879 [reimpr. Hildesheim 1966], p. 72.
- (17) Cf. F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *benedictio*.

- (18) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 64; F. Kaulen, *o.c.*, p. 63; F. Dalpane, *o.c.*, p. 33.
- (19) Véanse, entre otros, los siguientes textos: 1 Jn 2,5; 5,3; 4,17; Fil 1,9; 2,2; 1 Tes 3,12; 2 Tes 1,3; etc.; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 73; H. Pétré, *Caritas. Etude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, París-Louvain 1948, pp. 78, 96 ss.
- (20) P. Zürcher, *o.c.*, p. 76; F. Kaulen, *o.c.*, p. 133; F. Dalpane, *o.c.*, p. 42; Ch. Mohrmann, *Die altchristliche Sondersprache in den Sermones des hl. Augustin*, Nimega 1932, p. 88.
- (21) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *carnalis*.
- (22) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s. v. *caro*.
- (23) P. Zürcher, *o.c.*, p. 77; F. Dalpane, *o.c.*, p. 42; J. Trénel, *o.c.*, p. 226; G. Koffmane, *o.c.*, p. 72.
- (24) Cf. *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig 1900, 4.262.8-45; 51-53; cf. Liv 34,50,1; 45,42,1; Tac. *Hist.* 1,44; Plin. *Ep.* 5,5,1, etc.
- (25) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *confundo*; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 91; F. Kaulen, *o.c.*, p. 178 y 194; F. Dalpane, *o.c.*, p. 56.
- (26) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *conforto*; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 89; F. Kaulen, *o.c.*, p. 206; F. Dalpane, *o.c.*, p. 55; J. Trénel, *o.c.*, p. 144.
- (27) M. Alvar, *o.c.*, vol. II, escribe siempre con *h* este verbo —*conhortar* (252d), *conhuerta* (302d)—, lo mismo que los sustantivos *conhorte* (200c) y *conhuerto* (458d). En la estrofa 73c corrige el original *esfuérço* en *conhuerto*.
- (28) Así lo sostienen J. Cejador, *Vocabulario medieval castellano*, Nueva York 1968 (1ª ed. 1929), p. 108 (*conortar*) y *conorte/conuerte* (*ibid.*) y R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, vol. II, Madrid 1969⁴, p. 589 (*conortar*), que remite además a Covarrubias.
- (29) Como parece suponer la Academia, que escribe *conhortar*; cf. R. Menéndez Pidal, *o.c.*, p. 589. M. Alvar, como hemos dicho, escribe también *conhortar*, lo cual nos hace suponer que lo equi-para a *confortar*, ya que, de acuerdo con los criterios que adopta en su edición, “no se elimina absolutamente nada que puede tener —por ejemplo— valor fonético”, cf. *o.c.*, vol. II, p. 13.
- (30) Cf. T. Montgomery—S.W. Baldwin, *o.c.*, en los versículos correspondientes; J. Llamas, en *La Ciudad de Dios* 162(1950), p. 160 (= Daniel 10,18).
- (31) Cf. T. Montgomery—S.W. Baldwin, *o.c.*, en los versículos correspondientes.
- (32) Cf. *ibidem*, p. 515: confortar véase conortar.
- (33) Cf. *ibidem*, p. 516 (*conorte*).
- (34) M. Alvar, *o.c.*, vol. II, p. 45.
- (35) Cf. T. Montgomery—S.W. Baldwin, *o.c.*, en los versículos correspondientes.
- (36) P. Zürcher, *o.c.*, p. 97; F. Kaulen, *o.c.*, p. 186; F. Dalpane, *o.c.*, p. 59; K.F. Freudentahl, *Gloria, temptatio, conversio*, Göteborg 1959.
- (37) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *convertio*.
- (38) *Thesaurus* 4.1148.32; Séneca, por ejemplo, dice: *primus est deorum cultus, deos credere*, y Plinio: *innumeros quidem credere deos*, (*ibidem*).
- (39) Cf. F. P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *credo*.
- (40) P. Zürcher, *o.c.*, p. 104; F. Kaulen, *o.c.*, p. 264; F. Dalpane, *o.c.*, p. 61; Th. Camelot, “Credere Deo, credere Deum, credere in Deum”, en *Les sc.phil. et théol.* 1(1941) 149 ss.
- (41) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *Creator*.
- (42) P. Zürcher, *o.c.*, p. 102; F. Kaulen, *o.c.*, p. 92; Dalpane, *o.c.*, p. 61; *Thesaurus* 4.1116.
- 11.
- (43) P. Zürcher, *o.c.*, p. 79; B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Ginebra 1927, p. 326.
- (44) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 109.

- (45) P. Zürcher, *o.c.*, p. 114; F. Kaulen, *o.c.*, p. 102; F. Dalpane, *o.c.*, p. 70; J. Trénel, *o.c.*, p. 96 ss.
- (46) M. Alvar, *o.c.*, vol. II, p. 103, sustituye *del diablo* por *endiablado*, en cuyo caso este texto no entraría en consideración.
- (47) P. Zürcher, *o.c.*, p. 117; F. Dalpane, *o.c.*, p. 71; H. Pétré, *o.c.*, p. 96 s.
- (48) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, pp. 110-113; F. Dalpane, *o.c.*, p. 69.
- (49) Los textos en M. Alvar, *o.c.*, vol. III, pp. 128-129.
- (50) A. Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Turnhout 1966, pp. 147; 290; 365 (*vivit et regnat*); pp. 353 y 150 ss. (*trinus et unus*).
- (51) *Dominus* aplicado a Dios: Gen 2,4; 21,33; Ex 15,26, y *passim*; aplicado a Jesucristo: Luc 2,11; Act 4,10; 9,34; 10,48, y *passim*, cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 111.
- (52) *Conhuerto* es una corrección del editor, M. Alvar, *o.c.*, vol. II, p. 45, en vez de *esfuerzo*. Véase lo que hemos dicho a propósito de *conortar*.
- (53) Cf. F. Dalpane, *o.c.*, p. 75; F. Kaulen, *o.c.*, p. 58; H. Rönsch, *o.c.*, p. 63; cf. Tertuliano, *Adv.Marc.* 3,5: *montes legimus* (Joel 3,18) *destillaturos dulcorem*; la Vulgata en Joel 3,18 tiene *dulcedinem*.
- (54) P. Zürcher, *o.c.*, p. 119; F. Kaulen, *o.c.*, p. 103; F. Dalpane, *o.c.*, p. 77. El sentido profano es muy raro en el NT; pueden citarse, por ejemplo, los textos de Act 19,32,39,40; cf. *Thesaurus*, s. *v. ecclesia*.
- (55) Cf. Ch. Mohrmann, *o.c.*, p. 105 s. Según C. Tagliavini, *Storia di parole pagane e cristiane*, Brescia 1963, p. 271 ss. ya Clemente de Alejandria (s. II) y Eusebio de Cesarea (s. III) usan el término griego con esta acepción.
- (56) P. Zürcher, *o.c.*, p. 172; F. Kaulen, *o.c.*, p. 42; F. Dalpane, *o.c.*, p. 120.
- (57) P. Zürcher, *o.c.*, p. 125.
- (58) P. Zürcher, *o.c.*, p. 125.
- (59) Cf. 2 Cro 36,22; Esdr 1,1; 2,62; Neh 7,64; Tob 8,24; Est 9,27; Dan 5,7,8,15,16,25, etc.; cfr. P. Zürcher, *o.c.*, p. 277; F. Dalpane, *o.c.*, p. 209; J. Trénel, *o.c.*, p. 125.
- (60) Para M. Alvar, en cambio, *escritura* significa "libros" en general. Explicando el texto que nos ocupa, dice: "Muchos ejemplos de ello hay en los libros", *o.c.*, vol. II, p. 284.
- (61) Cf. Vitrubio 10,1,1: *machina spiritalis*, "máquina movida por el viento"; Vegecio 5,75,1: *spiritalis partis pulmonis*.
- (62) H. Rönsch, *o.c.*, p. 104.
- (63) Ch. Mohrmann, *o.c.*, p. 155; P. Zürcher, *o.c.*, p. 285; F. Kaulen, *o.c.*, p. 133; F. Dalpane, *o.c.*, p. 217; J. Leclercq, "Spiritualitas", en *Studi Medievali*, Serie III, a. III (1962) 279 ss.
- (64) Cf. por ejemplo: Gen 39,16; 44,32; Lev 6,2; 1 Sam 26,23, etc; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 134; F. Kaulen, *o.c.*, p. 19; F. Dalpane, *o.c.*, p. 90.
- (65) Los textos pueden verse en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *fides*.
- (66) Los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *gloria*; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 147; F. Dalpane, *o.c.*, p. 101; K.F. Freudenthal, *Gloria, temptatio, conversio*, Göteborg 1959.
- (67) P. Zürcher, *o.c.*, p. 153; F. Dalpane, *o.c.*, p. 103; *Thesaurus* 6 altera 2226.53 ss., 2227, 44 ss.
- (68) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *gratia*.
- (69) La palabra *cielo* (*caelum*) aparece muchas veces en la Biblia como sustitutivo de *Dios*; cf. Luc 15,18,21: *Pater, peccavi in caelum et coram te*, y la expresión de San Mateo: *regnum caelorum* (Mat 3,2; 4,17; 5,10,19,20, etc.), que corresponde en otros evangelistas a *regnum Dei* (Mar 1,14,15; 4, 11,26,30, etc.).
- (70) El texto original tiene aquí *grant gracia*; pero M. Alvar elimina el adjetivo "grant", porque, según él, "la gracia de Dios no puede ser ni grande ni chica; simplemente es"; cf. *o.c.*, vol. II, p.

213. Dejando de lado posibles razones de métrica para eliminar uno de los dos "grant" ("grant gracia e grant victoria"), creemos que la lectura "grant gracia" admite la misma posibilidad que "grant victoria". La Biblia, por ejemplo, habla de *gratia magna* (Act 4,33), *eminens gratia* (2 Cor 9,14), *maior gratia* (Sant 4,6; 2 Jn 4), *gratia abundans* (Rom 5,17; 2 Cor 4,15), etc., suponiendo que la gracia de Dios puede ser grande o pequeña. Berceo, por otra parte, habla también de "grand gracia" (*Milagros* 450a: 261c), "gracia tamaña" (*Millán* 252a; *Domingo* 120a), y el propio *Libro de Apolonio* repite la expresión *grant gracia* (645d), aunque en este último lugar no se refiere a la "gracia de Dios".

- (71) Cf. F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *gratia*.
- (72) P. Zürcher, *o.c.*, p. 164; F. Kaulen, *o.c.*, p. 53; F. Dalpane, *o.c.*, p. 111.
- (73) Por ejemplo Plinio, *Ep.* 7,27,5; cf. *Thesaurus* 7.1226.27.
- (74) Véanse los textos en F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *idolum*.
- (75) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 168; F. Dalpane, *o.c.*, p. 112.
- (76) Cf. F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *iniquitas*.
- (77) P. Zürcher, *o.c.*, p. 177; F.Kaulen, *o.c.*, p. 54; F. Dalpane, *o.c.*, p. 124; J. Trénel, *o.c.*, p. 169.
- (78) Cf. F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *lapido*.
- (79) P. Zürcher, *o.c.*, p. 180; J. Trénel, *o.c.*, p. 175.
- (80) P. Zürcher, *o.c.*, p. 181; F. Dalpane, *o.c.*, p. 138; J. Trénel, *o.c.*, p. 232 (para la ley mosaica).
- (81) P. Zürcher, *o.c.*, p. 121; F. Kaulen, *o.c.*, p. 103; F. Dalpane, *o.c.*, p. 78; H. Pétré, *o.c.*, pp. 222-239.
- (82) Los textos en F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *maledico*; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 186; F. Dalpane, *o.c.*, p. 144; G. Koffmane, *o.c.*, p. 78.
- (83) Los textos en F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *maledictio*; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 186; F. Dalpane, *o.c.*, p. 144.
- (84) M. Alvar, *o.c.*, vol. II, p. 147, cambia "maldición" por "ira". Dejando de lado razones de orden métrico, creemos que la corrección no se impone, teniendo en cuenta sobre todo la profunda transformación del texto latino llevada a cabo por el autor castellano. Para nosotros ya no se trata de la *ira regis* (cf. M. Alvar, *o.c.*, vol. I, p. 165 ss.) —el texto latino habla evidentemente de *ne iratos dominum et dominam sentias*—, sino de no caer en la "maldición de Dios", y "maldición" es mucho más fuerte que "ira". Otra transformación semejante podría verse en el término latino *statua*, cambiado por nuestro autor en *ídolo*. Véase *ídolo*.
- (85) Cf. *Thesaurus* 8.797.36-89; P. Zürcher, *o.c.*, p. 194 s.; A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout 1954, p. 527 (*merces*).
- (86) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 195 s.
- (87) P. Zürcher, *o.c.*, p. 207; F. Dalpane, *o.c.*, p. 162; E. Löfstedt, "Nomen", en *Coniectanea*, Estocolmo 1950, p. 44 ss.
- (88) Los textos en F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *oratio*.
- (89) P. Zürcher, *o.c.*, p. 219; F. Kaulen, *o.c.*, p. 25; F. Dalpane, *o.c.*, p. 168; E. Löfstedt, *Philologischer Kommentar zur Peregrinatio Aetherae*, Uppsala-Leipzig 1911, p. 41.
- (90) P. Zürcher, *o.c.*, p. 218; F. Kaulen, *o.c.*, p. 269; F. Dalpane, *o.c.*, p. 168; E. Löfstedt, *o.c.*, p. 41.
- (91) P. Zürcher, *o.c.*, p. 232; F. Kaulen, *o.c.*, p. 25; F. Dalpane, *o.c.*, 173; J. Trénel, *o.c.*, p. 186; O. García de la Fuente, *El misterio del pecado*, Madrid 1963, pp. 49 ss.
- (92) La expresión "ministra del pecado" (445b) puede compararse con la frase bíblica: *Numquid Christus minister peccati est? Absit* (Gal 2,17).
- (93) P. Zürcher, *o.c.*, p. 231; F. Dalpane, *o.c.*, p. 173; J. Trénel, *o.c.*, p. 186; O. García de la Fuente, *o.c.*, pp. 49 ss., 56 ss.
- (94) Los textos en F.P.Dutripon, *o.c.*, s.v. *pecco*.

- (95) P. Zürcher, *o.c.*, p. 233; F. Kaulen, *o.c.*, p. 75; F. Dalpane, *o.c.* p. 174.
- (96) Este significado de "perdición" puede verse en la traducción del NT según el manuscrito :scorialense I-L-6, cf. T. Montgomery-S.W. Baldwin, *o.c.*, texto de Marcos 14,4.
- (97) Cf., por ejemplo, Jue 7,3; X 2 Cro 30,6; 36,22; Neh 8,15, etc.; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 241; G. Koffmane, *o.c.*, p. 81; Ch. Mohrmann, "Praedicare -tractare- sermo". Essai sur la terminologie de la predication paléochrétienne", en *La Maison-Dieu* 39 (1954) 97-107.
- (98) La misma frase en Berceo, *Milagros* 185c: "Non tomó penitencia como la ley prediga". La Biblia dice que la *sapientia praedicat* (Prov 1,20).
- (99) Por ejemplo, "cargo u oficio de profeta": Prov 29,18; "canto profético": 1 Cro 15,22, 27; los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *prophetia*.
- (100) Mat 13,14; Dan 9,24; 2 Pe 1,20,21; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 246; F. Dalpane, *o.c.*, p. 187; F. Kaulen, *o.c.*, p. 107.
- (101) E. Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, Padua 1940⁴, s.v.
- (102) A. Blaise, *Dictionnaire*, s.v. *recito*.
- (103) Y quizá haya que arrancar ya de la Itala, pues el texto del libro de Tobías fue revisado por Jerónimo muy someramente. Otros manuscritos de la Vulgata tienen: *sunt orationes in conspectu Domini recitatae*.
- (104) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *psalmus*.
- (105) P. Zürcher, *o.c.*, p. 249; F. Kaulen, *o.c.*, p. 107; F. Dalpane, *o.c.*, p. 189.
- (106) Los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *psalterium*.
- (107) P. Zürcher, *o.c.*, p. 249; F. Dalpane, *o.c.*, p. 189; F. Kaulen, *o.c.*, p. 107.
- (108) E. Forcellini, *o.c.*, s.v. *salvo*; A. Ernout A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, París 1967⁴, s.v. *salvus*.
- (109) E. Forcellini, *ibidem*; A. Ernout A. Meillet, *ibidem*.
- (110) Los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *salvo* y *salvus*; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 268; F. Kaulen, *o.c.*, p. 183; F. Dalpane, *o.c.*, p. 204; W. Matzkow, *De vocabulis quibusdam Italiae et Vulgatae Christianis quaestiones lexicographiae*, Berlín 1933, pp. 20-25.
- (111) Los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *sanctus*.
- (112) P. Zürcher, *o.c.*, p. 272; F. Dalpane, *o.c.*, p. 206; J. Trénel, *o.c.*, pp. 238-39.
- (113) P. Zürcher, *o.c.*, p. 278; J. Trénel, *o.c.*, p. 204.
- (114) Véanse, por ejemplo, textos como los siguientes: *quia in sanctuario serviunt* (Num 7,9); *quo servitis in tabernaculo* (Num 18,31)); *et serviunt ei die ac nocte in templo eius* (Apoc 7,15), etc.
- (115) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 756 (*servitium*).
- (116) P. Zürcher, *o.c.*, p. 265; F. Kaulen, *o.c.*, p. 27; F. Dalpane, *o.c.*, p. 203; G. Koffmane, *o.c.*, p. 46; J. Barr, *Biblical Words for Time*, Londres 1962.
- (117) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 765 (*sollemnitas*).
- (118) Cf. F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *sollemnitas*.
- (119) Cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 297, nota 1.
- (120) Los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *timeo* y *timor*.
- (121) P. Zürcher, *o.c.*, p. 302; F. Kaulen, *o.c.*, p. 81; F. Dalpane, *o.c.*, p. 233; G. Koffmane, *o.c.*, p. 48 y 96; J. Trénel, *o.c.*, p. 217.
- (122) Los textos en F.P. Dutripon, *o.c.*, s.v. *tribulatio*.
- (123) Los ejemplos en los textos siguientes de la *Vetus Latina* no revisados por Jerónimo: Sab 5,24; 18,20; Ecclo 6,3; 13,23; cf. P. Zürcher, *o.c.*, p. 124; F. Dalpane, p. 82.
- (123^a) En ambos casos, M. Alvar, *o.c.*, vol. II, pp. 33 y 37, sustituye *yermo* por *desierto*.

- (124) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 34 (*abbatissa*); J.F.Niermeyer, *Mediae latinitatis lexicon minus*, Leiden 1954-1976, p. 4 (*abbatissa*).
- (125) Sobre el uso de la "candela" en la época del autor de Apolonio, cf. M. Alvar, *o.c.*, vol. I, p.158 s.
- (126) Cf. Jerónimo, *Ep.* 52,5: *si enim κλήρος graece, sors latine appellatur, propterea vocantur clerici, vel quia de sorte sunt Domini, vel quia ipse Dominus sors, id est, pars clericorum est.*
- (127) W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1953³, s.v. *clericus*; F.J.Niermeyer, *o.c.* p. 190 (*clericus*).
- (128) Cf. F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 190 (*clericus*, 6).
- (129) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 222 (*coopertura*); F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 272: en el s.XIII significaba "arnés".
- (130) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 180; A. Ernout A. Meillet, *o.c.*, p. 488 (*patior*).
- (131) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 325.
- (132) La versión bíblica del manuscrito escurialense I-I-6, del s.XIII, usa "descomulgar" (Apoc 21,8), y "descomulgamiento" (1 Cor 12,3), cf. T. Montgomery —S.W.Baldwin, *o.c.*, en los versículos correspondientes. Cf. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid 1954, I, p. 874 (*comulgar*).
- (133) A. Blaise, *Dictionnaire*, p. 278.
- (134) La versión bíblica del manuscrito escurialense I-I-6 usa *descreyent* para traducir a *incredulus* (Luc 1,17; Apoc 21,8) y a *incredibilis* (Tit 1,16), cf. T. Montgomery —S.W. Baldwin, *o.c.*, en los versículos correspondientes.
- (135) A. Ernout —A. Meillet, *o.c.*, p. 754 (*voveo*).
- (136) A. Blaise, *o.c.*, p. 266.
- (137) F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 587 ss. (*laus*).
- (138) D. Devoto, "Dos notas sobre el "Libro de Apolonio" ", en *Bulletin Hispanique LXXIV* (1972) 299-300.
- (139) A. Blaise, *o.c.*, p. 511.
- (140) F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 635.
- (141) F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 657.
- (142) Cf. Berceo, *Sacrificio* 30d: "Rezar las matinadas antes de los alvares" —las rezan los "sacerdotes"—; *Oria* 107d: "Torna a tu casiella, reza tu matinada"; cf. R. Menéndez Pidal *Cantar de Mio Cid*, Madrid 1964⁴, vol. II, p. 752 (*matines*); J. Cejador, *o.c.*, p. 269 (*matinada*).
- (143) F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 664 (*matutinus*).
- (144) J. Corominas, *o.c.*, vol. III, p. 250 (*mañana*), no menciona la forma "matinada".
- (145) A. Blaise, *o.c.*, p. 538.
- (146) F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 701 (*monachia*).
- (147) A. Blaise, *o.c.*, p. 541 (*mortalis*); F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 706.
- (148) Usan este término, entre otros, Lactancio, Jerónimo, Agustín, Gregorio de Tours, etc., cf. A. Blaise, *o.c.*, p. 552.
- (149) Cf. J. Corominas, *o.c.*, vol. III, p. 412 (*necrología*).
- (150) A. Blaise, *o.c.*, p. 564; F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 727.
- (151) M. Alvar, *o.c.*, vol. I, p. 159 s. explica bien en qué consistía esta "oblada" en tiempo del autor.
- (152) A. Blaise, *o.c.*, p. 664 (*prior*); F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 852 (*prior*).

- (153) A. Blaise, *o.c.*, p. 710.
- (154) Cf. J. Cejador, *o.c.*, p. 348.
- (155) J. Corominas, *o.c.*, vol. III, p. 1099 (*responder*): responso ["respuesta" Apol. 23].
- (156) A. Blaise, *o.c.*, p. 767; F.J.Niermeyer, *o.c.*, p. 980.
- (157) Cf. A. Blaise, *o.c.*, p. 81.
- (158) A. Blaise, *o.c.*, p. 190; F. Kaulen, *o.c.*, p. 58; P. Zürcher, *o.c.*, p. 84; F. Dalpane, *o.c.*, p. 54.
- (159) Los textos en F.P.Dutripion, *o.c.*, s.v. *concupiscentia*.
- (160) A. Blaise, *o.c.*, p. 267.
- (161) A. Blaise, *o.c.*, p. 328; H. Rönsch, *o.c.*, p. 191; F. Dalpane, *o.c.*, p. 86.
- (162) A. Blaise, *o.c.*, p. 373.
- (163) A. Blaise, *o.c.*, p. 448; F. Dalpane, *o.c.*, p. 124.
- (164) A. Blaise, *o.c.*, p. 500; F. Dalpane, *o.c.*, p. 140.
- (165) A. Blaise, *o.c.*, p. 592; P. Zürcher, *o.c.*, p. 222; F. Dalpane, *o.c.*, p. 171.
- (166) A. Blaise, *o.c.*, p. 593; F. J. Niermeyer, *o.c.*, p. 761.
- (167) A. Blaise, *o.c.*, p. 602; P. Zürcher, *o.c.*, p. 229.
- (168) A. Blaise, *o.c.*, p. 735.

LO DE LA 'ABUELA CON EL XIMIO':
¿OTRA EXPRESION HUMANISTICA Y CABALLERESCA
(DE LA CELESTINA)?

Por Erich von Richthofen
Universidad de Toronto

En un famoso diálogo del primer acto de *La Celestina*, Sempronio pregunta a Calisto: “¿Pues qué? ¿toda tu vida auías de llorar?” [Calisto: “Sí”.] “¿Porqué?” [Calisto: “Porque amo a aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcanzar.”] Y luego Sempronio reprocha a Calisto: “Dixe que tú, que tienes más coraçón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcanzar vna muger, muchas de las quales en grandes estados constituýdas se sometieron a los pechos e resollos de viles azemileros e otras a brutos animales. ¿No has leýdo de Pasifé con el toro, de Minerua con el can?” [Calisto: “No lo creo; hablillas son”.] “Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fué? Testigo es el cuchillo de tu abuelo”. [Calisto: “¡Maldito sea este necio! ¡E qué porradas dize!”] (1).

Es correcta la observación del criado concerniente Pasifé con el Minotauro, mientras la referente a Minerva con “el can” [en realidad, con “Vulcán”] ha sido esclarecida por la crítica (2). Parecidas faltas en la fuente utilizada (probablemente estropeada) o errores de lectura por parte del autor —del primer acto— son “Eras y Crato” [= Erasítrato] (3) y “dí como mayor” [= dí como “Marón”, a saber Virgilio] (4). ¿Habrá que añadir a esta lista de ejemplos clásicos, en gran parte confundidos por el primitivo autor, también “lo de tu abuela con el ximio”? El mismo crítico que solucionó el problema de “Minerua con el can” (5) dice que no (cuando alega un sinfín de pruebas secundarias o ejemplos marginales), pero la maestra (6) que en el primer caso estuvo de acuerdo en el segundo prefirió callarse.

Quiero en este punto simplemente señalar la posibilidad que por “ximio” acaso hay que entender “eximio” (en latín y español) (7). Si fuera así, la abuela que como el mismo Calisto pertenecía a una categoría de nobleza baja se había vuelto la concubina de un representante —privilegiado y excelente— de la alta aristocracia. Ello tiene más sentido que liarse con un simio—idea (Calisto dice “porrada”) casi tan incomprensible como la de “Minerva con el can”. Teniendo en cuenta el hecho de que la mayoría de las fuentes utilizadas en los discursos doctos del primer acto de *La Celestina* estaba escrita en latín, hago seguir algunos ejemplos para el uso de “eximius” en la literatura latina de la Antigüedad Clásica y la temprana Edad Media.

Livius, *Ab urbe condita*, IX, 34,11: “Tu unus eximius es ...”?; ibídem,

VII, 12,13: "eximium imperatorem"; Cicero, *In C. Verrem actio prima*, V, 3: "propter hanc eximiam virtutem" (E. Forcellini (8): "eximius, a, um, adject. ab eximo, ... 1. strictu sensu est egregius, exemptus, extra ceteros positus, exceptus... 2. universim et lato uso accipitur pro excellenti, insigni, singulari, praestanti..."); Cicero, *Pro A. Licinio Archia Poeta oratio ad iudices*, IX, 20: "Marius ... eximie L. Plotium dilexit" (Forcellini (9): "eximie, adverb. excellenter, egregie"; cfr. D. Du Cange (10): "eximietas, sublimitas, in Gloss. Isid, et apud Papiam. Gloss. gr. lat. ..., excellentia, eximietas, eminentia. Titulus honorarius, et compellatorius, qui occurrit non semel apud S. Augustin. Epist. 82. 129. 133. 135. 158.").

NOTAS

- (1) Cit. de la ed. de J. Cejador y Frauca (Madrid, "Clásicos castellanos", vol. 20), p. 45 s.
- (2) O. H. Green, "Celestina, auto I: 'Minerua con el can' ", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), p. 470 ss.
- (3) Compárese con "argumento lulista, remonista" [de los seguidores de Ramón Llull] en el *Corbacho*, IV, 1 del Arcipreste de Talavera (quien pudiera haber sido el primer autor de *La Celestina*; ver mi *Tradicionalismo épico-novelesco*, Barcelona, 1972, p. 241 ss., capítulo sobre "El *Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de *La Celestina*").
- (4) Para estos dos casos (el primero ya corregido por R. Menéndez Pidal), véase M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, 1962), p. 18 nota. Cfr. ahora también el artículo de M. Garci-Gómez, "¿Amor imperuio o Amor improuo?", publ. en *Celestinesca*, IV (1980), fasc. 2, p. 3 ss.
- (5) O. H. Green, "Lo de tu abuela con el ximio (*Celestina*, auto I)", en *Hispanic Review*, XXIV (1956), p. 1 ss.
- (6) M. R. Lida de Malkiel, loc. cit.
- (7) Desde 1438, según J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Madrid, 1954).
- (8) *Lexicon totius Latinitatis*, II (Patavii, 1940), p. 356.
- (9) *Ibidem*.
- (10) *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, III (Niort, 1884), p. 363. Según el *Thesaurus Linguae Latinae*, V, 2 (Lipsiae, 1937), cols. 1491 - 1496, "eximius" se usaba especialmente "in allocutione honorifica" y "de summae dignitatis viris" (1492). Era sinónimo de "clarissimus, egregius, excellens, maximus, praecipuus, praecclarus, praestans, primus, singularis, unicus" (1495); también "magnificus, nobilis, pulcher" (1492).

ALGUNAS VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA CEGUERA EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Por Enrique Ruiz-Fornells
Universidad de Alabama

Después de la guerra civil española de 1936-1939 el género dramático no vuelve a resurgir del desánimo en que había caído a causa del conflicto armado hasta la temporada teatral de 1949-1950 (1). Es el momento en que aparecen en escena obras como *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo; *Celos del aire* de José López Rubio; *El landó de seis caballos* y *El gran minué* de Víctor Ruiz Iriarte; y *La visita que no tocó el timbre* de Joaquín Calvo-Sotelo. Estos estrenos en los teatros madrileños supusieron como el despertar repentino de una actividad que volvía a reanudar los impresionantes éxitos de Jacinto Benavente, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Enrique Jardiel Poncela, Federico García Lorca, Alejandro Casona (2) y de los no menos loables intentos escénicos, aunque en un tono más recogido e intelectual, de Miguel de Unamuno y Azorín. Los teatros se iluminaron de nuevo y el entusiasmo de público y autores se dejó sentir a través del mundo de la carátula. Una nueva época empezaba con un teatro de tonos poéticos, evasionistas, sociales, realistas y de humor que le dió, en esos años, una configuración especial. En ese teatro hizo su aparición, asimismo, un aspecto de preocupación humana intensa que continuó la trayectoria ya presente en la literatura española desde siglos antes: la ceguera.

El ciego y su imposibilidad física no es recurso nuevo en la literatura española ni invento de las letras hispánicas contemporáneas. Recordemos que ya en el *Quijote* este tema aparece repetidamente (3), para ser exactos, en los capítulos 9, 14, 16, 18, 28, 34, 35, 50, 51 y "Al libro de don Quijote de la Mancha" de la primera parte y 1, 6, 8, 13, 17, 19, 22, 34, 42, 43, 51, 56, 58 y 63 de la segunda. Retrocediendo unos años cronológicamente no se puede olvidar el Tratado Primero de *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (4) y, en tiempos más cercanos, no hay que dejar de mencionar la famosa novela de Benito Pérez Galdós, *Marianela*, en que la ceguera del principal personaje masculino, Pablo, tiene unas consecuencias trágicas para Nela, su guía y acompañante, cuando el primero recobra la vista (5). También en el siglo XIX Gustavo Adolfo Bécquer hace uso del término ciego y ciega, cuatro y una vez respectivamente, tanto en las *Rimas* como en los *Poemas* (6). En la poesía de Leopoldo Panero, ya en plena mitad de nuestro siglo XX, la idea está representada en diferentes formas y con cierta frecuencia. En el texto de sus composiciones aparecen vocablos como cegada, cega-

doramente, cegando, ceguera, ciega, ciegamente, ciegas y ciego (7). Asimismo, a principios de este siglo, Miguel de Unamuno, en el teatro, empezó a concebir hacia 1899 *La venda*, que inicialmente pensó titular *La ciega*. La obra se estrenó en 1921, aunque en contra de la costumbre del escritor, fue publicada antes de su aparición en el escenario, el 17 de junio de 1913 en *El libro popular* (8). Angel Valbuena Prat recoge en su *Historia del teatro español* el resumen que hace de *La venda* Manuel García Blanco:

Drama en un acto y dos cuadros, plantea el caso de aquella ciega, que, operada de su ceguera ve mejor, cuando la angustia de saber que su padre se muere, la hiere, volviendo a vendarse los ojos enfermos y apoyándose en el bastón que la guió cuando nada veía con sus propios ojos (9).

Andrés Franco en su libro *El teatro de Unamuno* comenta que en esta obra “volvemos a encontrarnos ante una proyección del drama personal de Unamuno” y añade “el recurso de la venda corresponde a su anhelo de volver a la fe de la infancia” (10). Es decir, continúa Andrés Franco, “*La venda* corresponde a la crisis unamuniana de 1897... La obra girará en torno al conflicto entre la razón y fe, motor de la angustia religiosa de Unamuno” (11). Sin embargo, lo que es importante apuntar en estas líneas es que este autor empleó la idea de la ceguera en su obra teatral, lo que nos hace recordar también, aunque no sea más que de pasada, al “ciego cantador de romances”, el gran hallazgo de Federico García Lorca en *La Zapatera prodigiosa* (1930).

Después de la guerra civil y concretamente a los cuatro años de su fin en 1939, Joaquín Calvo-Sotelo usa el tema de la ceguera, enlazando con la línea iniciada en la literatura española hace siglos, al estrenar el 25 de enero de 1943, en el teatro Reina Victoria de Madrid, por la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada, *Cuando llegue la noche*. Más tarde, en 1951, dentro ya del teatro de los años cincuenta, Calvo-Sotelo volvió a desarrollar el tema de la ceguera, con un enfoque diferente, en una obra breve, *Cuando llegue el día*. Dos años antes Antonio Buero Vallejo había estrenado *En la ardiente oscuridad* (1949) seguida en 1962 de *El concierto de San Ovidio*. Y en este período se encuentran también las variaciones a que nos referimos aquí que consisten en que la ceguera, sin constituir un impedimento físico, puede convertirse en una situación especial, mental y espiritualmente, representada de diferentes maneras en el teatro de esa década.

Según el *Diccionario de la lengua española* (12) la ceguera, además de por efectos físicos, puede también producirse por “afecto que ofusca la razón”, “ofuscar el entendimiento”, “turbar o extinguir la luz de la razón como suelen hacer los afectos o pasiones desordenadas”, “poseído con vehemencia de alguna pasión, ofuscado, alucinado”.

De acuerdo con estas definiciones del *Diccionario* el tema de la ceguera se manifiesta indistintamente en el teatro español de la época a que nos referimos. En algunos casos la ceguera tiene un alcance muy concreto que conduce a la tragedia personal y física de los individuos y, al mismo tiempo, es el símbolo espiritual y mental de la existencia humana. En otros la ceguera aparece como un problema más relativo dentro siempre de su propio conteni-

do dramático. Por último, en otros y en determinadas circunstancias se trata de una clase única de ceguera causada por la incomunicación, directa o indirecta, que afecta a distintos personajes y que a veces se transforma en videnencia en el tránsito entre la vida y la muerte y la vida real.

Un precedente cercano al tema de los invidentes durante esa década, como ya se ha señalado, después de 1939, se encuentra en la obra de Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche*. De ella sabemos por los datos que aparecen en la edición de la colección Alfil, que aparte de lo ya expuesto sobre su estreno en el Teatro Reina Victoria de Madrid, fue, posteriormente, por necesidades de programación, repuesta y cambiada al teatro Infanta Isabel. Llegó a ser centenaria y a beneficio de la Asociación de la Prensa de la capital de España los críticos teatrales desempeñaron los papeles másculinos (13).

Aunque las fechas que figuran en el tomito de la colección Alfil ya mencionada parecen confusas, *Cuando llegue la noche* empieza en enero de 1935 para terminar a mediados de 1937. Es decir, en gran parte se desarrolla en plena guerra civil española. El argumento trata de un grupo de pasajeros obligados a buscar refugio en un parador de turismo al no haber podido el tren en que viajan de Madrid a Barcelona continuar su recorrido debido a un temporal de nieve. Desde el principio el espectador se familiariza rápidamente con algunos de los componentes del grupo de viajeros entre los que destaca la figura de Magda Layón, mujer joven, agradable y que causa cierto asombro al anunciar que ha alquilado un avión que llegará desde Madrid para poder embarcar a tiempo en Barcelona en el "Augustus" en el que dará la vuelta al mundo. Sin embargo, además de mostrar con estas declaraciones cierta excentricidad, en las conversaciones con sus compañeros aparecen ciertas preguntas o actos extraños como, por ejemplo, no saber la forma o el color de las rosas, su ilusión por ver nevar o, simplemente, su dificultad al escribir. Estas condiciones la rodean de un nebuloso misterio que las personas junto a ella notan y que sube de tono cuando llega la policía en busca de María Cristina Larra, que, en realidad, es Magda Layón, nombre falso con el que trata de huir de su padastro, oftalmólogo que le ha devuelto la vista y de la que está enamorado. Una vez descubierto el drama de Cristina, la ceguera física que la aqueja desde su niñez, comprendemos su tragedia que se agrava después de su matrimonio y el anuncio de un hijo por venir, al saberse, al final de la obra, que su vuelta a la invidencia es inevitable. Esta condición es llevadera para María Cristina sólo por su profunda fe religiosa que la hace exclamar en las últimas escenas del tercer acto:

Jesús mío; yo sé que lo que te voy a pedir
me lo has de dar, ¡me lo has de dar! Para
Silbo, que tan fundido está en mí, la vida...
Para mí, después de que me dejéis ver lo
que espero, lo que dispongáis..., sea lo
que sea... Y para nuestro hijo, Jesús mío,
el corazón fuerte... y en los ojos la luz,
la luz, la luz... (14)

Este monólogo final resume la intención de Calvo-Sotelo al exponer el problema de la ceguera, en especial, en una persona casada, amante de su mari-

do, y próxima a tener un hijo. En primer lugar se aprecia el drama íntimo y de gran intensidad que vive la propia protagonista envuelto en su profunda voluntad de que los que la rodean no sufran a causa de su situación personal. Es, asimismo, la angustia de saber que poco a poco la oscuridad volverá a sus ojos y con ello desaparecerá la visión de los seres queridos a los que sólo podrá recordar en su memoria. En segundo término se debe destacar su extraordinaria fe en Dios que la hace sobrellevar su desgracia con resignación y que, al saber que ésta es irremediable y permanente, la lleva a pedir con fervor no por ella misma, resignada al destino que la espera, sino por los miembros actuales y futuros de su familia.

Calvo-Sotelo continúa el tema en otra de sus obras, *Cuando llegue el día*, pero con una orientación distinta basada en el amor no hacia Dios pero sí en su aspecto humano. La trama se basa en la aceptación de la ceguera, aún siendo la vista recuperable, en nombre de la felicidad conyugal. Marta, la protagonista, es un personaje heroico al renunciar expresamente a la vista ante la imposibilidad de no poder hacerlo su marido, también ciego. La felicidad matrimonial es mucho más importante para ella que poder ver el "gran teatro" de la vida: el mundo. Además, añade Marta, en conversaciones con el doctor Lanuza que ofrece operarla con éxito, su renunciación se debe a que "mi marido y yo nos entendemos en un lenguaje de sombras. Yo no quiero aprender un idioma en que él no entienda" (15). La pérdida de esa felicidad es un peligro que no desea correr porque "la felicidad suele encontrarse cómoda en los pequeños rincones". Y con una combinación de temor, miedo, heroicidad y sobre todo amor renuncia a cambiar la "luz" de su mundo de "sombras" por las "sombras" del mundo de "luz" de los videntes.

La acción de *Cuando llegue el día* tiene lugar en 1949 y a finales de ese año se estrenó *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo que, al igual que Calvo-Sotelo, continuó el tema en otra de sus obras, *El concierto de San Ovidio*, con un enfoque también diferente, en 1962.

En la ardiente oscuridad aparece el matrimonio de doña Pepita y don Pablo que presenta una variación, ya que se trata de la unión entre una vidente y un invidente, mientras que en las obras anteriores la relación es entre una invidente-vidente y entre dos invidente. El sacrificio y dedicación entre la pareja de *En la ardiente oscuridad* y el de Marta y Patricio en *Cuando llegue el día* tiene la misma intensidad. Sin embargo, en el primer caso el matrimonio no renuncia al mundo ni a vivir en él. Esto hace de la ceguera una condición mucho más cercana a la sociedad y por ello de mayor comprensión. La versión de Buero Vallejo esta más unida a la lucha del individuo por la vida desde un punto de vista social, así como por el derecho de buscar su propio camino en un ambiente que les aparta y aleja de la vida misma al recluírseles en un asilo o institución moderna para ciegos. El ciego lucha por encontrar su lugar debatiéndose por situar su existencia dentro del mundo material de los videntes, o, soñando que puede realizar las mismas actividades que ellos.

Aparte de este teatro lleno de dramatismo y humanidad en que la ceguera se estudia con hondura, es aparente, que pueden encontrarse otros casos de invidencia en el teatro español de los años cincuenta. Estas variaciones, que constituyen momentos de ceguera, voluntaria o involuntaria, se producen con cierta frecuencia y fácilmente se pueden citar algunos ejem-

plos. Así la situación de los matrimonios en *Celos del aire*, y la de los distintos personajes de *La venda en los ojos* y *En la otra orilla*, obras de José López Rubio, o en *Madrugada* de Antonio Buero Vallejo.

López Rubio es el autor en cuyo teatro se encuentra el mayor número de estas interpretaciones especiales. Ya en *Celos del aire* Bernardo, al explicar a Enrique el curioso comportamiento de los dos matrimonios, le informa que para poder coexistir en la misma casa “a la señora se le ocurrió una solución brillantísima” consiste en

Que nos ignorásemos mutuamente. Que no existiéramos los unos para los otros. Que nos negásemos. Decidimos no vernos ni oírnos. Hacer nuestras vidas como si ellos y nosotros estuviésemos solos en la casa. Somos recíprocamente invisibles. Cristina y yo hemos alquilado una casa vacía. ¿Comprendes ya? (16)

El siguiente diálogo confirma aun más la existencia de una ceguera voluntaria a la que hace referencia Bernardo cuando Enrique muestra su sorpresa por el ambiente de la casa:

Bernardo — (Tranquilamente) ¿Cómo qué?
 Enrique — Pero ¿no ves?
 Bernardo — No.
 Enrique — Pero, ¿no has visto de verdad?
 Bernardo — Sí. Son los dueños de la casa.
 Enrique — ¿Vienen todas las tardes?
 Bernardo — Todas.
 Enrique — ¿Cuándo se han muerto?
 Bernardo — Todavía no se han muerto nunca. (17)

Es la clarificación de que los personajes por razones personales y de convivencia renuncian, de común acuerdo y bajo un plan preconcebido, a reconocer la presencia de otros seres junto a ellos. Es como si no existieran, como si no se vieran, como si en realidad estuvieran los unos para los otros ciegos, es, en definitiva, “... esa pareja de ancianos, Doña Aurelia y Don Pedro, que contemplan y comentan la farsa que se desarrolla ante sus ojos ligados a la acción por un ardid originalísimo que, en apariencia, les hace ser poco menos que invisibles” (18).

El título del segundo ejemplo, *La venda en los ojos*, es todavía más significativo desde el punto de vista de la ceguera ya que en él se hace referencia directa al tema. De nuevo aparece la ceguera voluntaria. La protagonista para resolver su conflicto conyugal decide “... poner una venda en los ojos y detener el tiempo en una voluntaria ausencia de realidades, afectos y convencionalismos” (19), que la sirven para, otra vez, “en una atmósfera de pura y noble ilusión: ponerse una venda en los ojos...” (20) como si el pasado fuera presente. Este artificio que de hecho convierte a Beatriz en ciega frente al marido que vuelve enfermo y derrotado junto a ella, le permite rechazarlo en función de las relaciones anteriores entre ambos esposos y salvar, al mismo tiempo, su conciencia. El rechazo final por parte de la esposa resulta casi la contestación normal a su problema justificada bajo esa persistente “venda en

los ojos” que no la permite ver realidades del pasado hechas presente y, por lo tanto, reconocer a la persona que tiene delante y con la que aún está casada. Esto hace decir a tía Carolina “Me di cuenta en seguida de mi error... Vamos, que se me cayó de los ojos la venda...” (21).

El tercer ejemplo, y quizá el más original dentro de la producción dramática de López Rubio, es el de *La otra orilla*. Dentro del humor con que están escritas estas obras, elemento que imprime a su teatro un sello y características sobresalientes de gran ingenio, se desenvuelven los personajes de esta comedia. Elías Gómez Picazo escribió el día de su estreno que era “una valiosa lección sobre la ficción y la ceguera que parecen envolver y determinar las acciones y reacciones humanas” (22), y Adolfo Prego, también con motivo de la crítica de su estreno, publicó que se trataba de “la vida misma vista desde la otra orilla... Cara y cruz, luz y sombra, rosa y goce estético han sido encerrados en *La otra orilla*” (23).

Martín, uno de los personajes principales, justifica el estado en que se encuentran él y sus compañeros de la siguiente manera:

He leído no sé donde, que en casos de
accidente violento, como los nuestros,
la vida se prolonga, subsiste, latente,
por un plazo, a veces, hasta horas...
Tarda en llegar la muerte verdadera. Con
los que acaban de enfermedad, poco a poco,
parece que es otra cosa. Todo llega pronto.
Nosotros, hace una hora, estábamos sanos... (24)

Sin embargo, la nota interesante es que mientras llega la “muerte verdadera”, el grupo de “moribundos”, ya muertos completamente para los vivos, puede ver y observar lo que hacen los que se quedaron atrás, que se han convertido en ciegos y no pueden ver ni oír a los primeros. Por tanto, los videntes muestran su ceguera y sin saberlo pueden ser vistos por aquellos que han dejado ya este mundo y que están en tránsito para el otro. Esta ignorancia o falta de sospecha de poder ser observados hace exclamar a Jaime “¡Si hubiéramos sabido que hay alguien que nos puede estar viendo!” (25).

En *Madrugada* los personajes buscan la luz deseando escapar a su angustia al no saber con exactitud la posición en que les dejó su pariente ya muerto. Para unos es el sentimiento vital de reivindicar el pasado y para otros es el averiguar los efectos económicos que esa muerte puede tener en sus vidas. *Madrugada* es “el temblor apasionado de querer ver, sentir y pensar” (26) porque

Amalia, la figura principal de *Madrugada*,
no puede vivir sin cerciorarse de que fue
amada y no despreciada por el que ella amó.
Su pretensión es legítima y humana, siente
la necesidad de conservar la estimación
propia y la seguridad del cariño del hombre
que se la hizo recobrar (27).

Amalia necesita salir de la sombra en que ha vivido durante “seis meses horribles de silencio”. Y angustiosamente necesita, asimismo, salir de su duda, de

su ceguera; necesita convencerse de lo que su marido pensaba de ella y

por ese amor, cuyo objeto acaba de morir
para siempre, no se resigna a la renuncia de
una sombra que lo estorba y de la que nadie,
nadie, puede pedirle cuentas. Pero su
afección puede más que todas las conveniencias
personales o de la sociedad, y para despejar
esa sombra idea una farsa, una farsa trágica,
y no es paradoja, que a su término ha de hacerla
más digna del hombre que acaba de perder (28)

pues para ella es imprescindible saber "... si veía, al fin, cuanto le he querido" (29).

En resumen, estos ejemplos son sólo una muestra de la ceguera y sus variaciones en el teatro español de los años cincuenta. El tema tiene un lugar concreto en la literatura española a través del tiempo y culmina en años cercanos en el teatro al presentarse en obras que lo tratan directa, indirecta o figurativamente después de la guerra civil de 1936-1939. Así Joaquín Calvo-Sotelo se sirve de la ceguera en dos de sus obras en donde hace resaltar la religión y el amor conyugal como ideas predominantes de sus argumentos. Estas ideas, sentidas profundamente por las principales figuras, justifican la aceptación de la invidencia y la renuncia a la desesperación causadas por la condición física en que se encuentran. Calvo-Sotelo con *Cuando llegue la noche* se sitúa como el precedente más próximo a este tema en el teatro contemporáneo. Incluso pertenece a este período al escribir *Cuando llegue el día* en 1951. Sin embargo, dentro de esta tendencia, ya en la temporada teatral 1949-1950, Antonio Buero Vallejo había estrenado *En la ardiente oscuridad*, uno de sus mayores éxitos. Paralelamente e igual que hizo Calvo-Sotelo, unos años más tarde, en 1962, enlazó el mundo de los invidentes de su primera obra con *El concierto de San Ovidio*, en que la ceguera se enfoca y sufre un cambio en su planteamiento. Buero Vallejo presenta el conflicto con un mayor dramatismo, con más intensidad, dividiendo a los ciegos en dos grupos: aquellos que ven sin ver y los que sin ver ven. Es la representación de la vida de individuos en conflicto simbolizando el problema del ser en su lucha por la existencia así como con su propia conciencia. Las posibilidades de solución dada la importancia del concepto son muy escasas. La rebeldía en el teatro de Buero Vallejo deja poca esperanza de solución aunque quizá podría llegarse a ella mediante la evasión de la realidad, actitud inconcebible para su protagonista, Ignacio.

Buero Vallejo en *Madrugada*, sin tratar el tema directamente, puede decirse que la roza al pensarse en la ceguera de la que los protagonistas tratan de librarse en su angustiada busca de la verdad o en la de sus intereses egoístas y personales. Amalia está ciega por la imperiosa necesidad que la domina, incluso por encima de su propia vida, de averiguar si el hombre con quien vivió y se casó después, realmente la amaba o sólo la aceptó en un momento de piedad. Ella vitalmente quiere salir de las sombras, de la oscuridad, que la envuelven para encontrar la luz que la va a hacer encontrar su propia estimación y la confianza en sí misma. Mientras ese momento llega, su vida transcurre sin saber, sin ver la verdad de una situación ya pasada pero que la

acongoja en lo más profundo de su ser. Los familiares de su marido, en su egoísmo personal por heredarle, también permanecen ciegos a la verdad, pues Amalia les hace creer durante horas que ya muerto todavía vive. Los personajes están ciegos en su afán de satisfacer sus deseos personales, legítimos o no, y en esa ceguera perduran hasta que averiguan la veracidad de los hechos pasados y la realidad presente en que se encuentran.

José López Rubio, en las tres obras citadas como ejemplo en este trabajo, muestra una ceguera voluntaria de conveniencias en *Celos del aire*, otra de alto valor sentimental y simbólica en *La venda en los ojos* y, por último, una ceguera involuntaria en *La otra orilla*. En los tres casos el concepto está unido a una nota de humor que, por otra parte, domina todo su teatro. Los recursos escénicos que surgen en este sentido a consecuencia del desarrollo de los respectivos argumentos los aprovecha al máximo con resultados altamente satisfactorios para conseguir sus propósitos.

En la primera de ellas las conveniencias sociales hacen que los dos matrimonios se ignoren y con ello pretendan no verse. Los resultados son múltiples y muchos de un humor intenso. La invidencia se usa también con fines aleccionadores cuando la pareja mayor recuerda ante los hechos que presencia, otros similares que les acaecieron a ellos mismos en el pasado. *La venda en los ojos*, dentro de la misma tónica y estilo que la anterior, marca el drama intenso de la protagonista, como esconde el sufrimiento de su pasada vida familiar mediante la imaginada "venda en los ojos", que le impide ver aquello que le resulta desagradable. El pasado significa tal desilusión, que ni aun convirtiéndose en presente y estando delante de él, Beatriz puede voluntariamente verlo. Finalmente, en *La otra orilla* tiene lugar el espectáculo curioso de que los vivos no pueden ver el alma de los muertos, pero éstos, en el paso entre la vida y la muerte, sí pueden ver a los primeros, lo que hace que los vivos se hayan convertido en invidentes y los muertos lo hayan hecho al revés, es decir, sean en ese punto los videntes.

Se encuentra, por tanto, en el teatro español de los años cincuenta un uso del concepto "ceguera" vario que se manifiesta en direcciones distintas, según la intención del escritor correspondiente. Este propósito consiste en transmitir un mensaje social, en teorizar sobre la libertad, en presentar situaciones de estamentos sociales frívolos pero que, en realidad, no lo son o, por último, mostrar la situación física real de los ciegos hoy día así como en acontecimientos históricos del pasado.

NOTAS

(1) Angel Balbuena Prat en su *Historia del teatro español* (Editorial Noguer, Barcelona, 1956), expresa, al referirse al teatro en el año 1950 que "La jornada del 49-50 fue significativa tanto por la fecha crucial de las dos mitades del siglo, como por las obras estrenadas". Pág. 659.

(2) Federico Carlos Sáinz de Robles (*Teatro español, 1954-1960*, Aguilar, Madrid, 1959), al referirse al gran éxito alcanzado por la obra de Joaquín Calvo-Sotelo *La muralla*, el día de su estreno, 6 de octubre de 1954, menciona entre otras aportaciones importantes las siguientes: "... *La malquerida* y *Los intereses creados*; por *La garra*, de Linares Rivas; por *El genio alegre*, de los Quintero; por *Canción de cuna*, de Martínez Sierra; por *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina; por *La venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca; por *Angelina, o el honor de un brigadier*, de Jardiel Poncela; por *Los árboles mueren de pie* y *La dama del alba*, de Alejandro Casona; por *El baile*, de Edgar Neville". Pág. 13.

(3) Este concepto de la ceguera aparece en el *Quijote* en sus diferentes acepciones veintisiete veces distribuido de la siguiente manera: cegara, 1; cegase, 1; ceguedad, 1; ceguera, 1; ceguezuelo, 2; ciega, 3; ciegan, 2; ciego, 11; ciegos, 3; ciegue, 1. Datos tomados de *Las concordancias de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, Vol. II, 1980.

(4) "La historia del mozo ciego aparece ya en un *fablaux* francés del siglo XIII "Le garçon et l'aveugle". (*Historia de la literatura española* de Angel Lacalle, Bosch, Casa Editorial, Vol. I, Barcelona, 1954). Pág. 231. Angel del Río añade en *Historia de la literatura española* (Holt, Rinehart and Winston, Vol. I, Nueva York, 1967) que "El ciego no será ya un ciego cualquiera, sino el ciego del *Lazarillo*, con su astucia, su buen humor, su hipocresía y sus mil tretas..." pág. 228.

(5) "Pablo Penáguila possesses a highly developed ability to think logically, but his blindness isolates him from much of reality". (*Benito Pérez Galdós* de Walter T. Pattison, Twayne Publishers, Boston, 1975). El profesor Pattison añade "Marianela must die when Pablo gains a complete contact with the real world, so imagination must give way to scientific thought..." pág. 58.

(6) Las *Rimas* en que se hace referencia a la ceguera son "Espíritu sin nombre" "Te vi un punto, y flotando ante mis ojos", "Cuando entre la sombra oscura", "Olas gigantes que os rompéis bramando" y el poema "Soneto". Datos tomados del libro *A Concordance to the Poetry of Gustavo Adolfo Bécquer*, University of Alabama Press, 1970.

(7) Los poemas en que esas palabras aparecen, siguiendo el orden de publicación de las distintas poesías en las *Obras completas*, a las que se les asignó un número de correspondencia, son 3, 15, 22, 31, 33, 39, 43, 45, 48, 53, 56, 59, 60, 65, 71, 79, 81, 83, 85, 93, 99, 105, 107, 126, 127, 129, 130, 141, 148, 150, 157, 163, 176, 181, y 199. Datos tomados del libro *A Concordance to the Poetry of Leopoldo Panero*, University of Alabama Press, 1978.

(8) Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel García Blanco. Aguilar, Madrid, 1959, 1202 págs. (Pág. 68).

(9) Angel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, pág. 591.

(10) Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, Insula, Madrid, 1971, 347 págs. (Pág. 87).

(11) Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, pág. 85.

(12) El *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española en su edición de 1939 contiene las siguientes referencias a la ceguera: *Ceguera* - Especie de oftalmía que suele dejar ciego al enfermo; *Ceguedad* - Total privación de la vista, afecto que ofusca la razón; *Cegar* - Perder enteramente la vista, ofuscar el entendimiento, turbar o extinguir la luz de la razón, como suelen hacer los afectos o pasiones desordenadas; *Ciego* - Privado de la vista, poseído con vehemencia de alguna pasión, ofuscado, alucinado.

(13) Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche ... y Cuando llegue el día*. Ediciones Alfíl, Colección Teatro, n. 15, Madrid, 1952, 100 págs. (Págs. 8-9).

- (14) Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche ... y Cuando llegue el día*, pág. 76.
- (15) Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche ... y Cuando llegue el día*, pág. 99.
- (16) José López Rubio, *Celos del aire*, Ediciones Alfil, cuarta edición, Madrid 1967, 91 págs. (Págs. 28-29).
- (17) José López Rubio, *Celos del aire*, págs. 27-28.
- (18) Alfredo Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1959, 230 págs. (Pág. 109).
- (19) Reseña del estreno de *La venda en los ojos* de Carlos Fernández Cuenca en *Teatro* (Madrid) reproducida en *Teatro español 1953-1954*. Aguilar, Madrid, 1955, pág. 262.
- (20) Federico Carlos Sáinz de Robles, *Teatro español 1953-1954* (Breve reseña de una temporada teatral, 1953-1954). Aguilar, Madrid, 1955, pág. XVI.
- (21) *Teatro español 1953-1954*, pág. 320.
- (22) Reseña del estreno de Elías Gómez Picazo en *Madrid* reproducida en *Teatro español 1954-1955*. Aguilar, Madrid, 1959, pág. 261.
- (23) Reseña del estreno de Adolfo Prego en *Informaciones* (Madrid) reproducida en *Teatro español 1954-1955*, pág. 262.
- (24) *En la otra orilla. Teatro español 1954-1955*, pág. 309.
- (25) *Teatro español 1954-1955*, pág. 319.
- (26) Alfredo Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1959, 220 pág. (Págs. 179-180).
- (27) *Veinte años de teatro en España*, pág. 185.
- (28) Reseña del estreno de Sergio Nerva en *España* (Tánger) reproducida en *Teatro español 1953-1954*. Aguilar, Madrid, 1955, págs. 148-149.
- (29) Antonio Buero Vallejo, *Madrugada, Teatro español 1953-1954*, Aguilar, Madrid, 1955, pág. 156.

CONFERENCIAS

LA ESPAÑOLIDAD DE LAS CULTURAS REGIONALES EN LA POESIA DEL SIGLO XIX

Por D. Luis Morales Oliver

*Conferencia pronunciada en las
I JORNADAS DE LITERATURA
en la Fundación Universitaria Es-
pañola, el día 14 de Abril de 1977*

Antes de desarrollar el tema de las literaturas regionales he de advertir, como nota previa, que mi presencia en este ciclo temático no se cobija a la sombra de un especialismo largamente trabajado, sino que tiene por misión, bien definida, el asumir la presencia de la Fundación Universitaria Española en un cursillo orientado a analizar una parcela tan entrañada en nuestras letras como es la de la cultura literaria regional.

Ya desde los comienzos de nuestro estudio hemos de enfrentarnos con un fenómeno histórico que se da al unísono en España y en Europa, sobre todo en la Europa meridional, y que se caracteriza, desde sus primeros balbuceos hacia la tercera década del siglo XIX, por el cultivo ejemplar y lingüístico de unas literaturas acunadas al arrullo de la propia región.

Es éste un hecho que se contrapone en todos sus ángulos a la normativa que había servido de pauta ideológica y artística a la segunda mitad del setecientos. Me refiero a la clasicidad. Una idealización a la antigua había absorbido todas las tendencias de aquella sociedad educada en la "ilustración". Imperaba la razón sobre el sentimiento, lo universal sobre lo cotidiano. El mundo grecolatino estaba de moda, si bien tamizado a través de Francia. Con él mostraba su fuerza la mitología. Se respiraba en un escenario de Dianas, de Martes, de Dánaes. Se metaforizaba el valor. Se elevaba a categoría mítica la belleza. Los "ilustrados" se movían ante un fondo de Olimpos, ante una naturaleza transmutada en visiones antropomórficas.

Pero llega un momento en que se impone la necesidad de cambiar. Por razones históricas. Por impulsos sentimentales. Por el flujo y reflejo de nuevas apetencias. Por el desgaste de las formas estéticas anteriores. Nace así el anhelo de acercarse a los propios horizontes nativos. Europa empieza a experimentar una sensación de independencia contra las normas venidas de Francia. Si de las tierras del Sena y del Garona habían irrumpido las influencias de claro signo clasicista y si, en lo político, se dejaba notar pesadamente el dominio de Napoleón, romper con lo uno era tanto como oponerse a lo otro. El estallido no se hizo esperar. Surgió, en consecuencia, un movimiento de

reacción tanto en lo histórico como en lo literario. Contra lo francés grecorromano alzóse lo solariego romántico. Frente a lo extranjero, lo autóctono. En contraposición al frío, aunque elegante, idealismo hiperclasicista, el calor de lo hogareño. Y en los antípodas de la antigüedad lejana, la tibia cercanía de la tierra circundante, pletórica de tradiciones y leyendas.

Debemos, sin embargo, precisar que ese nuevo orden romántico iba a apoyarse, como presintiendo en ello uno de los raros espectáculos de su estilo, en un hecho en apariencia contradictorio, cuya fermentación produciría una nueva manera de ser literaria. Tal fué el realismo.

No lo extrañemos. Es verdad que el mundo romántico se complace en soñar, persigue el hilo sutil de lo legendario y deja que vuele la fantasía. Pero no continúa más allá. No traspasa, en líneas generales, las fronteras de la imaginación. Antes al contrario bordea tan de cerca los procedimientos realistas, se aleja con tanta decisión de la universalidad clásica y de la técnica metafórica, que pone un especial esmero en reflejar la vida de su núcleo social, de su propio contorno, trayendo a cuenta las palabras más directas, los vocablos más representativos. De aquí el que los escritores románticos pusieran su meta en conocer el nombre de todas las cosas para aplicar a cada una de ellas su término exacto, ausente de circunloquios y de mitificaciones. Esto indica hasta qué extremo se sentían en condiciones de renovar una manera expresiva vitalizada con las más cálidas presencias de lo nacional.

Por estos caminos se ampliaban los horizontes lingüísticos y a su luz se desenvolvían imborrables descripciones de índole rural o localista que permitían el desfile de una entera galería de tipos autoctónos desgajados del fondo de la vida sin nieblas ni desfiguraciones, con portentosa nitidez, lo mismo en la Escocia presentada por Walter Scott, que en la Alemania de Tieck, de Luis Uhland o de Federico de Schlegel. ¿Cómo olvidar el canto de María Estuardo, en el drama de Schiller, a la vista de las montañas lejanas de su tierra natal?

Algo parecido acaeció en España. Cuando un artista se afanaba por diseñar la silueta del segador que bajaba a Castilla, del arriero trotacamino, de un pastor trashumante o de un vendedor sorprendido en su aguadicho, tipos todos que prestaban su relieve a nuestros pueblos y ciudades, siempre trataba de retratar la realidad en su pluma o en su cuadro. Así en el Duque de Rivas. Igualmente en Enrique Gil. Sus descripciones eran como un alucinante reflejo de figuras y personajes en cuyas apariencias se transparentaba la vida peninsular con sus tonalidades y penumbras.

El uso de la expresión realista llegó a tener tal entidad desde sus mismos inicios, aun sin salir del área romántica, que, transcurrido el tiempo y actuante ya la nueva moda alentada por el realismo, el tránsito estilístico de una a otra fué apenas perceptible en sus líneas maestras y de una suave adaptación en determinadas zonas del lenguaje. Hemos de tener presente para explicarlo que el proceso evolutivo venía preparado insensiblemente desde las mismas horas en que el romanticismo fijó la mirada en lo popular y en su manera de proceder en cuanto al estilo. Lo único que hizo la nueva moda realista fué armonizar, unificándolas en lo posible, las diferencias existentes entre una temática ambientada en épocas casi siempre pretéritas y otra más reciente anclada en lo actual. Pero en ambas se trataba de encontrar una expresión lingüística cada vez más directa y caracterizadora. El lenguaje de la remozada

escuela realista no hizo otra cosa, en suma, que universalizar su aplicación a todos los géneros literarios, intensificar la experiencia romántica en su vertiente más allegada al pueblo y ampliar su valor expresivo volcando en su seno los más variados matices de un vocabulario y de una fraseología fuertemente entrañada en el clima rural o pueblerino. El realismo se enriquecía en sus puntos neurálgicos buscando afanosamente tales metas.

Para poner de relieve la movilidad y viveza del lenguaje costumbrista, pueden traerse a punto dos ejemplos, a manera de paréntesis, aun a sabiendas de que su procedencia no se encuentra demasiado alejada de nosotros. El primero lo recoge, incorporándolo a su obra, el gran escritor navarro D. José María de Iribarren. Nos cuenta con agilidad narrativa que enfermo el sereno del pueblo de Larraga se planteó la urgencia de hallar sustituto. Elegido un mozo de la localidad, hubo de estrenarse en su función una noche de copiosa nevada diciendo con vozarrón de trueno y con toque coloreado de poesía: “¡Ave María Purísima ¡ ¡Las doce y... el cielo caéndose a pedacitos!”.

El segundo caso no deja de tener paralelamente su meollo, aunque distinto en espacio y tiempo. Sucedió a la entrada del Metro en el Madrid de Embajadores. Mientras una multitud bajaba por sus escaleras, subía un chico en dirección contraria con un canasto en cada brazo. El remolino causado fué de tal naturaleza que una mujer del barrio se vió impulsada a exclamar: “¡Esto ocurre por subir por su viceversa!” A tal punto llegan las “artesanías” del lenguaje.

Una vez cerrada esta intercalación, volvamos a seguir puntualmente nuestro camino. Si el estilo realista vino a beneficiarse de la herencia romántica en lo relativo a la utilización de tipos populares y en su acercamiento a las inflexiones estilísticas de esta clase, tan vivas de significado y tan punzantes de color, ¿cómo hemos de asombrarnos de que a fuerza de querer captar la realidad circundante, ensimismada morosa y amorosamente en el sentimiento de lo nacional, tratase de dar un paso más decisivo internándose en las bellezas, en las emociones, en los valores de la propia tierra solariega? ¿No era ésta como una pequeña patria, más minimizada, más circunscrita, mas allegada a nuestra sensibilidad? Resultaba lógico que sucediese así. El verse inmerso el poeta en sus limitados horizontes, equivalía a escuchar más íntimamente el latido del propio hogar.

En consecuencia, del nacionalismo propugnado por la literatura romántica se pasó sin esfuerzo, con ritmo gradual, al regionalismo que respiraba silenciosamente en el fondo de su ser. Es lo que ocurrió en la poesía, en la novela, en los artículos de costumbres mediado ya el siglo XIX. Diríamos que el desarrollo literario operó en aquellos lustros por círculos concéntricos cada vez más pequeños, trasladándose desde el idealismo dieciochesco, de atuendo clásico, hasta su concreción en lo nativo y regional durante el ochocientos. Con tales premisas empezaron a cobrar cada vez más importancia los movimientos literarios de alcance dialectal que bullían con sensibilización exquisita en la periferia o en el interior de la Península. El gallego, el catalán, el extremeño, el murciano, el bable, el montañés, el vasco o el andaluz se desvivieron por airear sus valores. Tras estos precedentes la literatura española proliferó con generosidad produciendo múltiples frutos de indudable importancia.

La marcha emprendida en nuestra Península fué algo así como un mo-

vimiento isócrono que se emparejaba con las tendencias literarias cuya germinación empezaba a ser perceptible en el interior de Europa. Allí como aquí pudo contemplarse un fenómeno de idéntica trascendencia. Veámoslo. Tomando por base lo más autónomo del lenguaje de sus respectivos países y lo más revelador de sus costumbres, Italia y Francia no se mostraron remisas en darnos a conocer algunas de las singularidades lingüístico-literarias encerradas dentro de sus fronteras. Fué como un renacer de alguna de sus formas idiomáticas más olvidada, más emotiva, más llena de color. Es lo que ocurrió en Sicilia con Meli, en Milán con Carlos Porta, en Agen con aquel delicado poeta llamado Jasmin, cuya obra dejaría su impronta en el decenio del año 1835. Con todo, sería el sur de Francia, aquella región conocida desde antiguo con el nombre de Provenza —primera *provincia* romana—, la que removería con su fama la inquietud poética de nuestro Continente. Bastó para ello el nombre de un poeta: Mistral. La poesía resplandeció desde entonces con una nueva luz. *Mireya* la coronó con su prestigio.

Digamos en principio que el gran poema provenzal, terminado en Mellana, junto al Ródano, en la festividad de la Candelaria de 1859, fué dedicado por su autor meses después a Lamartine, precisamente en otra conmemoración de la Virgen, la de su Natividad.

En el grandioso sedimento lírico de *Mireya* se contrabalancean, en un anhelo de equilibrio, las reminiscencias clásicas con el brote ineludible de los paisajes y costumbres de la estremecedora y bienamada tierra de Provenza. Si la división de la obra en doce cantos nos lleva de la mano a recordar la estructura de la Eneida y de la no pequeña serie de poesía épica o narrativa construída al arrimo de la inspiración latina, el aire refrescante del gran río marsellés imprime una tonalidad de signo muy distinto al mundo poético presentado en el trasfondo del poema mistraliano. Todo huele en sus versos a llanura costera provenzalizada. Su flora, su fauna, sus tamariseos y retamas, sus gusanos de seda, abejarucos y gaviotas dan la nota descollante.

La geografía física y humana se reviste análogamente en sus versos de una personalidad llena de nervio. Unas veces es el Vantur, el petrarquesco monte Ventoso, “que trabaja el rayo” y que yergue su blanca cabeza a manera de “un anciano mayoral de pastores”. Otras es el Vacarés con sus margales y lagunas. O la árida Crau y la misma Camarga, ceñida por el mar, poblada de espejismos y silencios. No falta, junto a esto, la presencia de ciudades tan romanizadas como Arlés, Nimes y Aviñón; o tan evocadoras como Aguas Muertas y aquella donde Santa Marta domó a la Tarasca.

Y, señoreándolo todo, el sol, con su potencia térmica, con su dominio de las inmensas soledades, con sus alucinationes y destellos que llegaron a imprimir su fuerza deslumbradora en la desvalida *Mireya* antes de morir.

Poema admirable, espejeante como el nombre de la protagonista. Poema que arroja un caudal riquísimo de costumbres aldeanas de canciones nostálgicas, de remembranzas ensoñadoras, de cuentos cuyas penumbras quedan flotando en el aire como lo atestiguan los relatos de la bruja de Baus, de la noche de San Medardo, de Juan del Oso, de las transformaciones de Magali o del nido de francolines amenazado por la invasión de las hormigas rojas. Tan escalofriante narración tuvo la virtualidad de despertar en la madre de *Mireya* un dinamismo de tal categoría que la impelió a correr más aprisa por la planicie en pos de las huellas de “su pajarito”. *Sunt lacrymae rerum*. Pudié-

ramos decir que se mece en el ambiente arlesiano una sensación musical impregnada de lejanías paisajísticas y de murmullos melódicos que en el correr de los años volvería a escucharse en las sinfonías regionales de Bizet.

El clima poetizador de Mireya se agranda en los tres últimos cantos, en el instante mismo en que el poeta de Mellana decide incorporar de lleno a su argumento, con afinada sensibilidad, la tradición de las Marías bíblicas, enlazada como pocas al ensueño religioso de Provenza. Son las Marías del mar, aquellas frente a cuyo santuario tuvo efecto un crucial episodio en la vida de Cervantes. Son las tres Marías —Magdalena, Salomé y Jacobé— cuya veneración y recuerdo se conservó, como criatura viva, en la llanura del Ródano. Ellas vienen a animar con su presencia alentadora, en los versos del escritor mediterráneo, las escenas alucinantes de Mireya en sus últimos minutos. Drama y lirismo se unen. Leyenda y poesía se funden en una nota de idéntico acorde.

Antes de empalmar ambas historias, Mistral nos refiere con no vulgar detalle la sorprendente descripción marítima de viaje de las Santas desde Palestina hasta el Ródano. No es fácil averiguar cuándo tuvo principio esta narración legendaria cuyos orígenes habría que rastrearlos probablemente con anterioridad al siglo X. Pero una vez admitida esta tradición poetizada, el autor de *Las Islas de Oro* la aprovecha para embellecer el horizonte de su patria con unas pinceladas de contenido *almífico*. El relato empieza en las orillas de la tierra bendecida por Nuestro Señor. Allí se ven obligados a embarcar las Santas y sus compañeros de destierro en un navío viejo y desvencijado, desnudo de velas y de remos. Era como emprender un viaje hacia la muerte. Pronto se pierden de vista las alturas del Carmelo. Pronto se ven inmersas en la soledad del mar. La leyenda asciende en tensión al irrumpir una tempestad que rebrama, que encrespa sus líneas, que pone a prueba el temple de aquellas almas. No obstante, todo se colorea con un hervor de esperanza al aparecer la débil silueta de una costa dismantelada de rocas y de escarpes. Es la Provenza, la región que los recibe para beneficiarse de su ejemplo y de su voz. Alcanzado este refugio, ¿quién no rememora aquí la borrasca que zarandó durante días la nave de San Pablo antes de acogerse a la isla de Malta?

Es ahora, ya en tierra firme, cuando la leyenda se provenzaliza. Es ahora cuando los personajes, viajeros de una embarcación providencialmente salvada, iban a dejar adscritos sus nombres, en calidad de bienhechores, a las poblaciones y lugares de aquel país previamente romanizado. Esta es la razón por la que San Lázaro quedaría vinculado a Marsella, Santa Marta a Tarascón, San Tróximo a Arlés, Eutropio a Orange, Marcial a la lejana Limoges y San Saturnino a Tolosa, sobreponiéndose en este último caso la leyenda a la historia.

De otro lado, el nombre de la sirvienta Sara sería recordado curiosamente en el Santuario de las Marías del mar y el de la Magdalena quedaría unido a aquella Santa Cueva situada en el departamento del Var, reproducida de modo ideal en la pintura y lugar de fluencia de un pequeño río cuyo nacimiento vino a atribuirse, con sentido poético, a las lágrimas penitentes de la Santa. Con éstos y otros recuerdos semejantes, la Provenza pareció rejuvenecerse en espíritu tomando un aire propicio para la meditación. Sobre la base de tan hermoso cuadro, nuestro poeta quiso recapitular en su obra lírica una

de las páginas de oro concerniente a la leyenda más entrañada en aquellas tierras del sur de Francia. De aquí que cuando las claridades del Empíreo se despliegan ante Mireya, al calor del Santuario, en sus versos finales, el poema parece deslizarse con una musicalidad añorante análoga a la de un órgano que modula a lo lejos.

Sin salir de la esfera literaria, la fama del Santuario provenzal ha continuado incommovible y siempre joven. Su presencia reaparece en un escritor contemporáneo, Carlos Richter, que se ha animado a situar en su entorno un nuevo brote narrativo, el de la Nochebuena de los patos salvajes, recamado de alas y ternuras. El mundo de estas aves, apiñadas reverentes junto al Santuario, y la despedida esperanzadora tribulada al pato que va a morir, confirman la perduración de un ciclo legendario digno de respeto y que continúa sin envejecer con el mismo vigor del primer día.

No podremos terminar nuestras referencias al egregio autor de *Mireya*, de *Calendal* y del *Tesoro del felibrige*, si no nos damos cuenta del pulimento que llevó a cabo en la lengua provenzal, cultivándola tan primorosamente que su labor despertó la admiración de Lamartine, obligándole a condensarla en las siguientes palabras: "Un poète qui cree une langue d'un idiome". Añadamos que el amor a su pequeño territorio no fué obstáculo para que Mistral siguiera amando a su tierra francesa. Ambos afectos resonaron como uno solo en su pensar. De esta fusión nació en el lírico de Mellana, que tan grabado llevaba en su vida el amor a Provenza, un concepto de la patria yaciado en el más perfecto molde de una unidad superior. Las palabras del poeta son en esto tan serenas de contenido, tan exactas de dimensión, tan sabias de equilibrio que su lectura tiene méritos para figurar como un emblema en todas las regiones del país vecino y para que puedan ostentarse con el mismo espíritu valiosísimo en todos los puntos claves de nuestro regionalismo peninsular. Mistral, como después Menéndez Pelayo, supo resumir con justeza una idea de patria congruente en todos sus aspectos. No puede pedirse nada mejor de lo que él piensa. Ni es susceptible de perfeccionarse su ritmo expresivo. He aquí su frase marmórea:

"Los provenzales pertenecen a la grande Francia y los catalanes a la magnánima España".

Juicio ambivalente y definición justísima que cada uno de nuestros pueblos debe conservar en su frontis como modelo de verdad y de sensatez.

Era éste un sentimiento plenamente nítido, que venía fermentando con toda su fuerza desde el estallido nacionalista del romanticismo y que rindió sus frutos más decisivos en la época de regionalismo ochocentista. La pequeña patria y la grande se confundieron en un solo ser y fueron amadas con un mismo amor. Lo contrario venía a transformarse en locura. Desde el enclave francés hasta el este de Europa la respuesta fué unánime. Discurriendo por semejantes derroteros, un poeta, Miguel Vorosmarti, supo transmitir lúcida-mente, junto al rumor del Danubio, el amor a la tierra de sus antepasados en términos conmovedores que recogió Barallat al frente de su traducción castellana de Mireya. Su modo de decir, su voz apasionada nos admira y atrae por la huella encendida de su afectividad al hogar paterno. Aprendamos a escuchar:

“A tu patria, hijo de Hungría, permanece fiel eternamente. Ella ha sido tu cuna: cualquiera que sea tu destino ven a buscar en ella un sepulcro.

Para tí en el mundo inmenso no existe mejor lugar de reposo. Sea maldita o bendecida tu suerte, aquí debes pasar tu vida; aquí y no en otra parte debes morir”.

Tales palabras necesitan repercutir de un modo bien sonante entre nosotros. ¿No es idéntico el anhelo de Nebrija al componer, en un arrebatado de inspiración vernácula, la portentosa poesía latina exaltadora de su hogar lebricense: *Salve parva domus*? ¿No es en sus versos donde los viejos recuerdos solariegos de su infancia al calor de la patria diminuta fluyen con renovada gracia? ¿No es aquí, entre la música de su lirismo, donde nos hace partícipes de su deseo de terminar en Lebrija sus días porque en su suelo están mezcladas las cenizas de todos los suyos? Percatémonos de la emotividad de este pensamiento expresado por el polígrafo en latín con frase estremecedora: *ubi permixto pulvere tota domus*.

¿No es el mismo también el acento de Sancho cuando lamenta, hundido en el fondo de una sima, la posibilidad incierta, pero temida, de morir lejos de los que le aman? La reiteración afectiva de este tema literario en el recogimiento de nuestras fronteras es demostrativa de que en el fondo del hombre hispánico alienta calladamente la nobleza de tan fino sentimiento.

Veamos ahora el legado de España a estas corrientes basadas en los valores regionales transidos de belleza y de emoción. Dos años antes que Jasmin en Agen y con una anterioridad a Mireya no inferior a cinco lustros, Cataluña vino a anticiparse a tales inquietudes, no por razones políticas, a la postre inconsistentes, sino por motivos sentimentales, es decir, por tradición ganada a pulso durante la Edad Media.

Su eco volvió a resonar, tras un mutismo de siglos, en la oda *A ma Patria* compuesta por Buenaventura Carlos Aribau. Los versos del poema sonaron como si fuesen el primer grito anunciador de lo que iba a ser la *Renai-xença*, grito que venía a reanudar aquella fecunda literatura que en toda la geografía catalana, mallorquina o del antiguo reino de Valencia había llenado de luz la medievalidad mediterránea. Lo sellaban con su fama los nombres de Ramón Lull, de Muntaner, de Eximenis, de Fernández de Heredia, de Bernardo Oliver, de Pedro el Ceremonioso guardador de la Acrópolis de Atenas, y de todos aquellos que como San Vicente Ferrer, Andreu Febrer, Bernat Metge y Jordi de San Jordi tuvieron vena suficiente para dar a conocer la “beneyta Catalunya” por los días en que Ausias March redactaba su *Pregaria a Deu* en cuyos renglones líricos daba salida al fervor de su alma:

“Catolic so...

Doncs, tu, Senyor, al foc de fe m'acorre,
tant que la parti que emporta fred abrase”

Autores Españoles, concentró en aquel poema a sus lares cuanto de amor patrio había permanecido soterrado en el alma catalana, tanto en la admiración por su paisaje como en lo relativo a la lengua patrimonial y a la gloria de su terruño. En sus versos evoca

“O serres desiguals que allí en la patria mia
dels núvols o del cel de lluny us distingía
per lo repós etern, per lo color més blau”.

Se siente envuelto en la misma nostalgia cuando rememora la *superbe front* del viejo Montseny y anatematiza al ingrato que al oír en región extraña *l'accent natíu, no plora*.

Pero cambiando de punto de vista, experimenta que su alma se estremece al recordar la lengua que llama lemosina. La ve entrañada en su vida.

“En llemosi sonà lo meu primer vagit...
en llemosí al Senyor pregava cada día,
e cántics llemosins somiava cada nit”.

¿No es esta lengua *més dolça que la mel* la que, al decir suyo, le hablaba a su espíritu en medio de la soledad y le servía

“... per expressar l'afecte més sagrat
que pugua d'home en cor gravar la mà del cel”?

Debe advertirse que Aribau usó en sus versos, como hemos podido comprobar, un término lingüístico corriente en sus días, aunque totalmente desafortunado: el de llamar lemosina a la lengua catalana. No era acertado el despersonalizarla de ese modo. La realidad es que andaba muy lejos de identificarse con el dialecto de Limoges. Menéndez Pelayo, en su discurso pronunciado en catalán con motivo de los Juegos Florales de Barcelona el año 1888, se alzó contra tal denominación elevando un monumento a aquel *bell catalanesch que En Munfaner parlava*. Las palabras del maestro son las de un artista enamorado de tan elocuente medio expresivo regional. Esa lengua —exclama—, *rebrot generós del tronc llatí*, yacía en triste postración. Hasta su nombre propio y genuino se le negaba. ¿Y quién le había de reconocer —añade— bajo el disfraz de *llemosina* y *provençal* con el que solían designarla *ils pochs erudits qu'es dignavan recordarse d'ella*? El polígrafo se exalta contemplando el renacer en su época de aquella lengua cuyo pasado le anima a pronunciar frases de tajante belleza:

“Es la mateixa parla arrogant que un día ressoná per tots les contorns del Mediterrani: la que sentiren sotsmesos de l'Etna fumejant y la gentil serena del Pansilipo, la que fue estremir les ruines de la sagrada Acrópolis y les afraus isardes de la Armenia: la llengua que com anell novial deixá'l Rey Conqueridor a Mallorca y a Valencia... llengua no forastera ni exótica, sino espanyola y neta de tota taca de bastardía...”

Desde este justo enfoque, la oda a la Patria de Aribau es para Cataluña como el germen de un desarrollo literario pródigo en promesas. Su aparición podemos considerarla como el primer destello nuevamente catalanizado de un cultivo de las letras nororientales de España dispuestas a beber, cada vez con más fruición, en las fuentes incontaminadas de lo autóctono. Dos revistas canalizaron estas tendencias.

Primeramente *El Europeo*, cuya finalidad más perceptible fué la de abrir la entrada en Barcelona, el año 1823, al romanticismo de tipo alemán con su cortejo de castillos, fantasmas y noches tenebrosas, empresa a la que se sumó en Valencia el editor Mariano Cabrerizo con su traducción de novelas románticas de distintas procedencias, y en Barcelona el egregio hele-

nista Bergnes de las Casas, patrocinador de una *Biblioteca Selecta* luego titulada *de las Damas*.

La segunda ladera de esta labor hondamente ensoñada la asumió la otra revista, *El Vapor*, diez años después, con una meta más circunscrita en lo territorial, más allegada a las aspiraciones de una región, la catalana, que empezaba a recobrar su personalidad literaria tras largos decenios de silencio. Es en sus páginas donde apareció, dedicada al banquero Gaspar de Remisa, la oda de Aribau el día veinticuatro de agosto de 1833, fecha de perenne recordación en los anales del renacimiento catalán décimonónico. El esfuerzo del poeta representó un hito en la marcha de la *Renaixença*.

Lo que a la poesía de Aribau le faltó, no en su contenido emocional, sino en la singularidad de ser un tributo casi solitario, un prelude aislado en el camino de la reminiscencia poética del renacimiento catalán, lo suplió con creces un escritor modesto en apariencia, sabio en realidad y lleno de nervio en su decisión de cultivar poéticamente la lengua vernácula. Me refiero a don Joaquín Rubió y Ors, padre de una generación admirable de investigadores. Sus poesías, inspiradas en el más entrañable acento de la catalanidad, fueron naciendo sin intercadencias desde el año 1839 hasta el final de su vida. Menéndez Pelayo destaca de un modo sagaz la *intencionalidad* terrígena que movió los pasos de nuestro autor, significativamente escondido bajo un seudónimo evocativo hasta el extremo: *Lo Gayter del Llobregat*.

Por todos los poros de la creación poética de *Lo Gayter* se filtra el amor a la tierra de sus antepasados. Es lo que ocurre cuando se siente movido a componer su poesía con un sentido moral arropado en las mejores tradiciones familiares del país que le vió nacer. A estos latidos de su alma se amoldan aquellas composiciones en las que se deja llevar por la nostalgia de su ámbito nativo, por la atracción de sus paisajes, por la melodía de sus viejos cantos y romances, por la ensoñación evanescente de su pasado o por el recuerdo doméstico y filial de todo lo suyo, de su ciudad, de su hogar florecido. Y para lograr tan hermosos resultados, unas veces compone con un equilibrio clásico muy del gusto de Cabanyes, y otras se inmerge en una nebulosidad romántica fuertemente trabada a las corrientes de su época. Pero sin abandonar nunca el norte de su intimismo. A dichas normas responden poesías tan sugeridoras en sus nombres como *Anyorament*, *Mos cantars*, *A unas ruinas*, *Sa mirada*, *Postas del sol* o su *Oda a Barcelona*, contitutivas todas ellas de un caudal de amores patrios engranados con lo más emotivo de su propia vida. Con razón se le pudo llamar *patriarca de las letras catalanas*.

La intervención en el palenque de Rubió, crítico y poeta de segura mano, resultó decisiva para el afianzamiento de las nuevas perspectivas lingüístico-solariegas de la catalanidad. La renovación iba ganando terreno a ojos vistas. Un consistente análisis de la tradición espiritualista de Cataluña resultaba cada vez más fructuoso. Sólo se necesitaba la presencia de una figura que con su saber, con la firme solera de sus conocimientos en la ciencia antigua, con su prestigio incólume diera el empuje definitivo para encontrar en el ayer lejano las propias raíces de lo popular, soterradas en sus canciones y *rondallas*. El nombre que vino a condensar tan nobilísimo estado de alma fué el de D. Manuel Milá y Fontanals.

Por su erudición sin penumbras, por su sondeo genial de la poesía romancesca y épica, por su penetración depurada del provenzalismo, por su

acendrado instinto de lo bello e incluso por su bondad sin fronteras, Milá estuvo dotado como pocos para adentrarse en los limpios hontanares que esclarecían la literatura de su tierra originaria, nunca opuesta a las letras hermanas de la Península. Al evocar tan egregia personalidad, Menéndez Pelayo traza un retrato de rasgos incomparables. Recuerda el conocimiento que Milá poseía de la literatura heroico-popular y deduce, en consecuencia, que su maestro y amigo fué el más preparado para tal estudio *por la ingenuidad patriarcal y robusta de su carácter*, así como por el *raro y hondo sentimiento que tenía de todas las cosas sencillas y rudas*. El dibujo se redondea con frases de impercedera belleza, propias del buril de un gran artista, cuando el polígrafo montañés perfila aún más su diseño valiéndose de estas palabras:

“Hasta físicamente parecía, en sus últimos años, un venerable viejo de “cantar de gesta”, “un *credo* redivino, que con su prócer estatura dominaba a las muchedumbres, y de cuyos labios, impregnados de bondad y sabiduría, parecía próximo a desatarse siempre el raudal del canto y de las sentencias de oro provechosas para la vida humana”.

Entre las grandes lecciones que nos dejó en herencia el renacer literario de Cataluña, sapiente de espíritu y que el alma de Milá y Fontanals asimiló a la perfección, ninguna más instructiva que la que se resume en la compenetración acoplada entre lo clásico y lo romántico, llevada a cabo sin menoscabo de ninguna de ambas tendencias. Las lecturas de Horacio y de Fray Luis de León sirvieron en Milá de contrapeso al deleite que experimentaba con el disfrute de las novelas y poesías de Walter Scott o de Manzoni. La serenidad intrínseca de los primeros operó como freno estilístico de la exaltación apasionada de los segundos. De aquí provino en el gran escritor catalán un equilibrio, una serenidad tan imbuída de armonía que le ayudó, con el mismo pulso que a la joven y ya sesuda escuela catalana, a remansarse en su propio pasado sentido plácidamente con amor. La intuición poética de Milá se trasladó a su propia obra, aunque estuviera escrita ya en prosa, ya en verso, o simplemente dominada por la cadencia única del ritmo.

Es así como embelesado por el encanto musical de lo nativo compuso poesías tan bellas como *La Font de Na Melior*, *La Complanta d'En Guillén* o *La Cansó de Pros Bernat*, impregnada esta última de un aroma épico de siglos. Y en la *Complanta*, sin desmerecer en nada de la trágica añoranza que se desprende de la dolorida historia de En Guillén, sus tercetos nos trasladan, con un hábil contraluz e hilvanados en el dramatismo de su tema, a la apacible presentación de la caritativa protagonista:

“Serventa de la Verge, Blanca d'Espill,
era conhort de pobres i pelegrins,
por tots anomenada la flor de lliur”.

En la mente de nuestro autor palpita un catalanismo de la mejor clase, trabajado en el más puro crisol. En realidad, el único valedero. Lo compone un cariño a su tierra y a su lengua que no impide, antes acentúa, el que vaya fundido con un amor extenso e intenso a toda la patria peninsular. Es lo que da color y calor a la *Renaixença* en todos aquellos excelsos escritores que supieron fijar con mirada de águila su ideología. En esta línea hay que colocar

en un primer plano a Milá. No podía darse una prueba más acertada de su talento. Unir la pequeña y la gran patria en un común abrazo era un signo clarividente de luminosidad intelectual. Es el misterioso trasfondo que bullía en el interior de su existir hasta hacerle exclamar fruitivamente: *¡Bona terra d'Espanya...!* De aquí surge aquel concepto suyo del idioma expresado en la Universidad de Barcelona con fina intuición: *La lengua castellana ha sido para nosotros la de un hermano que se ha sentado en nuestro hogar y con cuyos ensueños hemos mezclado los nuestros.*

¿No se encierra en este punto la más aquilatada respuesta a todo aquello que los grandes novelistas del siglo de oro español dejaron correr en elogio de las buenas cualidades de un país, como el catalán y levantino, rebosante de bellezas y virtudes? ¿Qué pluma más adecuada que la de Cervantes para dar abierta salida a su sentir, hacia la última década de su vida, en el preciso momento en que escribe *Las dos doncellas*? La llegada a Barcelona de algunos de sus personajes le da pie para redactar estas palabras:

“Admiróles el hermoso sitio de la ciudad y la estimaron por flor de las bellas ciudades del mundo, honra de España, temor y espanto de los circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de los extranjeros, escuela de la caballería, ejemplo de lealtad y satisfacción de todo aquello que de una grande, famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir un discreto y curioso deseo”

Aún ilustra más su pensamiento diciendo líneas adelante

“que es condición natural y propia de la nobleza catalana saber ser amigos y favorecer a los extranjeros que dellos tienen necesidad alguna”.

Y si de esta novela pasamos a Don Quijote [II,72], ¿no vemos flamear más la llama del encarecimiento en la conversación del héroe con D. Alvaro de Tarfe?

“... y así me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y belleza única. Y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella sólo por haberla visto”.

La referencia postrera al dolor de su vencimiento, en la playa barcelonesa, duplica la magnitud admirativa del caballero manchego hacia la capital catalana, ya que ni aquella desgracia pudo poner un velo en su mirada. Por dicha circunstancia vuelve a recordar con fino acento, ahora en el Persiles [III,12] a los *cortesés catalanes*.

¿Y qué más hemos de decir, relacionado con esta amable visión cervantina de la España mediterránea, sino que su alabanza, llega a extenderse, incluso lingüísticamente, hasta la misma Valencia, en cuyas cercanías coloca la oportuna alabanza al escribir el *Persiles*, su postrimera novela [III, 12]? La descripción de la ciudad fulgura sin contraluces atenuantes. Es por entero un conjunto de maravillas:

“... no faltó quien les dijo la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos y, finalmente, todo aquello que la hace hermosa y rica sobre todas las ciudades, no sólo de España, sino de toda Europa; y principalmente les alabaron la hermosura de las mujeres y su extremada limpieza y graciosa lengua, con quien sola la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable.

A través de estos juicios podemos considerar con razón al Príncipe de los Ingenios como al gran reconciliador de España. En él se unifican sus diversas regiones con un íntimo latido propenso al mejor entendimiento de los corazones. Pero Cervantes no está solo en este aspecto. A su lado puede situarse, con no menor compenetración con lo hispánico, en lo que cabe, un andaluz de Ronda, Vicente Espinel, novelista, músico y poeta. Dentro de los límites de su *Marcos de Obregón*, sitúa en la relación 3ª, descanso once de su novela, un puntual loor de Barcelona, no menos afectivo en su esfera que el del autor de *Don Quijote*. La ensalza llamándola

“ciudad hermosa en tierra y en mar, abundante de mantenimientos y regalos, que con oír hablar en lengua española parecían más suaves y sustanciosos; y aunque los vecinos tienen nombre de ser un poco ásperos, vi que a quien procede bien le son apacibles, liberales, acariciadores de los forasteros; que en todas las repúblicas quieren que el forastero con el buen proceder obligue a la amistad”.

Una nota de indudable importancia para la fijación estilística, cada vez más cuidada, de la literatura que se estaba elaborando en el cuadrante nor-oriental de la Península hay que rastrearla en la aparición de los *Recuerdos y bellezas de España*. La idea, proyectada con acierto por el excepcional dibujante Parcerisa y consultada con Milá y Fontanals, tuvo entidad bastante para que el maestro y poeta diera una prueba más de su agudo olfato artístico al proponer el nombre de Piferrer como colaborador. La designación fué en extremo inteligente. Pese a la brevedad de su vida, la preparación y el gusto del gran artista nacido en Barcelona tuvo espacio hábil para imprimir a su análisis de los monumentos de Cataluña y de Mallorca un sentido estético tan nuevo en su enfoque, tan saturado de intuición íntima del arte, al buscar su trabazón con el paisaje y la historia, que la *lectura* del lenguaje de las piedras adquirió en su transcripción impresa una luz y un brillo no vistos hasta entonces en su coloración total. Fué el triunfo de una manera de contemplar los monumentos ambientándolos a fondo en su clima más nutricional. El sistema llegaría a formar escuela. Era el romanticismo el que imponía con tales principios el dominio de una estética propicia al claro oscuro y al color. La arquitectura y el arte revivían en su plenitud a la sombra de estos postulados el aire peculiar de cada época.

El vacío dejado por Piferrer con su temprana muerte vino a llenarlo sin desdoro alguno un escritor de cuerpo entero, originario de Menorca y cuya actividad polifacética dejó uno de sus sellos indelebles, con la fuerza del genio, en la misma obra ideada por Parcerisa. Me refiero a Don José María Quadrado. Tanto en los tomos dedicados a Asturias y Aragón, como en aquellos otros cuyo plan se encaminó al estudio del arte de Segovia, de Avila, de León, sumado todo lo dicho al análisis de algún prodigioso monumento balear, luce la claridad de su estilo y aquel idealismo pleno de sugerencias que

brota de su pluma. Si a esto añadimos la solidez cristiana de su pensamiento, que se hace patente en su *Historia del Reino de Mallorca*, colocada al amparo de un designio providencialista tan firme como en San Agustín o en Paulo Orosio, podemos comprender la inmutabilidad de los criterios que fundamentaron su ciencia de historiador. Nada se presenta borroso en su camino. La diafanidad mental es una meta claramente conseguida.

Sin necesidad de seguir aquí el hilo de su producción generosamente multivariada y ciñéndonos a los límites señalados por la literatura y la estética, al reseñar la obra de Quadrado no debe darse al olvido su aptitud para la poesía, unida a su facilidad teatral, como lo demuestran su composición poética *Armadans y Espanyols* o su drama histórico titulado *Leovigildo*. Digamos, además, que su habilidad de traductor le incitó a refundir tres dramas de Shakespeare y a trasladar en metros rítmicos los *Himnos Sacros* de Manzoni. Muy en su punto anduvo el autor de las *Ideas estéticas* cuando en uno de sus escritos expresó su admiración diciendo que Quadrado fué el más eminente escritor balear desde Lull, alegrándose al mismo tiempo de que conservara “vivo en su alma el culto de la patria común, que no menoscaba, sino que engrandece y realza el amor a la patria pequeña”. Consideremos que este pensamiento de oro lo escribía un sabio, como Don Marcelino, encariñando hasta lo sumo con su tierra montañesa.

Mucho de la sabia ponderación estilística que caracteriza a la poesía catalana del ochocientos, debe asignarse, como ya vimos, a la asimilación del clasicismo, bebido en sus mismas fuentes y cultivado con templanza. Semejante directriz, que en Milá dejó excelentes sedimentos y que en Quadrado sofrenó las galas de su expresividad, le sirvió de inspiración cimera a un discípulo del autor de la *Complanta*, llamado Coll y Vehí, para encauzar el vuelo poemático de su manera de escribir. Mientras en su prosa prefiere en los momentos claves la forma del *diálogo* —al igual que en Platón, en Fernán Pérez de la Oliva o en Fr. Luis—, en sus versos siente la atracción leoniana de las *liras*, muy apropiadas en el instante en que se dispone a cantar la inusitada transparencia de *La belleza ideal*. Todo transpira esplendores en la siguiente estrofa de su encumbrada poesía:

“ ¡Oh lumbre soberana,
de la eterna verdad fiel compañera,
del bien supremo hermana!
¡Ay, quién feliz pudiera
con tus alas volar a la alta esfera!...”

Coll, discípulo destacado de Milá y de Piferrer y ameno traductor de los *Cuentos de Pernault*, sobresalió en la corriente catalanizante por su didáctica de la ciencia preceptiva y por la sobria cristalinidad de sus ideas.

El singular emplazamiento de las tierras que estudiamos, situadas en las orillas de un mar interior famoso por su cielo azul, por su potencia lumínica, por su reflejo marmóreo, fué el más indicado para una irrupción de poesía de trazos coloristas una vez promediado el siglo XIX. Se estaba germinando un potente sentido de belleza presidido por el sol, el agua y la huerta. El impulso renovador encontró líricamente su asiento en Valencia y en el archipiélago balear. Sus poetas tuvieron la virtud de aglutinar, bajo un común denominador de arte, un modo levantino de ver y de sensibilizar la naturale-

za que tenían ante sus ojos. Diríase que su mirada se abrigó valiéndose de una luz cálida y encendida. Color y paisaje fueron sus notas preeminentes. Buenos testigos de esta innovación visual en la poesía fueron los nombres de Llorente, de Alcover, de Costa y Llobera. Todos ellos, sin desfigurarse su personalidad, enriquecieron la paleta de aquel lirismo mediterráneo, aureolándolo con los tornasoles del mar de Grecia y con las bellas matizaciones de un renacimiento ya tamizado de colores blandos, siglos antes, en Gil Polo.

¿Y quién mejor para lograrlo en las auroras del realismo que aquel poeta cuyos ojos vieron la luz en Valencia y se acostumbraron desde los primeros días a recoger sus fulgores y a embriagarse con la fosforescencia de sus paisajes? Claro está que aludo con estas palabras a Teodoro Llorente. Su bilingüismo le facilitó el expresarse en su lengua materna con versos de primorosa factura. La dulce habla valenciana halló cauce para discurrir con efusiva sensibilidad en su *Llibret de versos*, bello jardín de valores patrimoniales. Lo que en Vicente Wenceslao Querol fué un empeño regionalista valioso, pero limitado en el tiempo, en Llorente se convirtió en insoslayable imperativo desde 1857. Su valencianismo fué triunfal. El hermoso equilibrio que supo conservar entre las dos lenguas le ayudó a cantar su patria, su infancia, su vejez, el ciclo entero de su vida aderezado con la sonriente presencia del mundo que le circundaba hablándole al oído con su íntima melodía. Dados los caracteres que motivaron su inspiración, podríamos decir que fué la suya una poesía digna de colocarse en el marco de un pintor. El colorido operaba por destellos.

Comparando su obra con la de su conterráneo Joaquín Sorolla, pocos años posterior, no sería difícil encontrar equivalencias muy valencianas entre las sensaciones estéticas del poeta y las pinceladas cromáticas del artista. Lo que en el uno es luz radiante, en el otro es color y atmósfera; lo que en el primero es un delirio de arenas doradas, en el segundo es naturaleza en flor; si en Sorolla las velas marinas esplenden en el horizonte, en Llorente no faltan ni naves, ni albuferas, ni descripciones terrícolas de luminosidad humanizada. ¿No es precisamente nuestro poeta el autor de una composición lírica dedicada a *La barca nova*? ¿No rebrillea, además, en su mirada el deslumbramiento con intensidad sorollesca cuando al describir el agua que anega los campos dice, en un verso jubiloso, que en sus espejos *relampaguea el sol*?:

“en sos espills lo sol llampega”.

Este estallido fulgurante lo recoge en su poema *Vora el barranc des Algadins*, repleto de dulces recuerdos de su *infantesa* y donde el perfume de las cañas es tan penetrante

“que, per omplir d'aroma l'aire,
no té lo món millors jardins”.

Si su poesía se nos muestra restallante de elegancia, su prosa no le va en zaga en los tomos en que se propone estudiar a Valencia y su engaste artístico. Sea prosa, sea verso, todo es fino en su estilo. Su delicadeza es el resultado de un alma lírica que sabe definir espléndidamente la poesía en *La Reyna de la Festa* y que recibe el privilegio de plasmar con arrebatadora inspiración

granados tesoros de espiritualidad! ¡Este joyel de poesía, espléndida y fundida en el mejor crisol, ha tenido temple para engrandecer a todo un siglo!

Los líricos mallorquines se dejaron ganar por parecidos ideales, así como por la belleza apasionante de sus costas, de sus montañas, de su mundo vegetal. Hemos de apreciar, sin embargo, que no fué sólo la poesía descriptiva la que tuvo la palabra, ni tampoco la arqueológica a la manera romántica la que iba a dar la norma como en los días de Piferrer. Ahora, por influjo de los nuevos tiempos, se injertaron entre sus contenidos las presencias vivas de aldeanos y labradores o la nostalgia sangrante del recuerdo hacia los que emigraban. La *pagesía* se hizo lugar.

Uno de estos poetas insulares, amigo de Don Antonio Maura, fué Juan Alcover. A sus versos escritos primeramente en castellano, sucedieron después, en el mismo pórtico de nuestro siglo, una serie de poemas baleares traspasados por el dolor o por el desgarramiento del alma. Acabadamente lo expresan algunos títulos: *Dol*; *Desolació*. El primero, compuesto en eneasílabos, nos presenta la estampa de una anciana atenazada por el amargor de que sus hijos la dejaron para correr tras el señuelo de la fortuna fabulosa escondida en la otra banda del mar. La pobre madre mira su honda soledad en espera del milagro que le retorne su bien perdido. El poeta se remonta viendo en ello la imagen de la vida con la que nuestro invierno vuelve a florecer en los hijos a través de una lumbre de recuerdos. No perdamos la esperanza. Hay una sombra divina protectora. Y en el templo que ilumina como una estrella la lámpara de oro, la eternidad se siente vecina halagando nuestro corazón.

Esta poesía sollozante, urgida de trascendencia, se viste de nuevas luces en el *Col-loqui* entre la Musa y el Poeta, donde éste, apetente de que un rayo de lirismo ilumine sus lágrimas, compara su anhelo con el entorno del violín que llora demandando caridad en nombre de Dios.

No creamos por esto que la poemática paisajística iba a dejar de aparecer en su temario. Hubiera sido imposible. Lo evidencia su poema *La serra*. En su desarrollo, Alcover canta la cadena de montañas gigantes que atraviesa la isla y la defiende de la tramontana. En el fondo de su ritmo poético pinta la *soleiada* ardiente que besa el pinar contrastando con su sombra esmeraldina. A punto de llegar al final, recuerda la *musa cançonera* de la *pagesía*

“son l'exquisitesa, son l'encantament
on l'ánima hi sent
de la patria mía”.

Al dulce arrimo del tema vernáculo, Alcover enriquece con nuevos toques pictóricos su visión de Mallorca al escribir el *Record de Sóller* en rememoración de su rico valle

“On totes les vivendes tenen un hort al fons”.

A renglón seguido, el poeta de Palma nos sorprende con un verso de inesperada silueta:

“Era senyor de casa el somni de la sesta”.

Y en el borboteo de sus imágenes, algunas de ellas juegan más de una vez con

el enfrentamiento entre los colores cálidos y templados:

“dansaven les corolles de fulla acarminada com baiaderes entre pilars smaragdins”.

Como refrendo del arte mediterráneo que embalsama los versos de Alcover, percatémonos de que en uno de sus poemas menciona a Esparta y al archipiélago griego y en otro, de tema bíblico, se refiere a Agar, *la rosa púdica del Nil*. Las huellas de lo helénico y lo palestinese llegan por estos caminos hasta las playas de Mallorca.

Con todo, ningún poeta como Mosé Costa y Llobera ha representado con el máximo decoro, en la época del *Renaixement*, el cielo poético de lo mallorquín. Nacido en Pollensa, al igual que Ramón Picó el autor de la poesía *A la mort d'En Ramón Llull*, Costa y Llobera nos transmite desde múltiples puntos de vista el encanto de su vergel isleño. Poeta por antonomasia, hasta el punto de emparejar con Maragall y Verdaguier, religioso por vivencia y sabio capaz de obtener el Doctorado de Teología en la Gregoriana Universidad Pontificia de Roma, Costa, como buen hijo de su isla, tuvo la discreción de armonizar, con diestra inteligente, el pasado clasicista de su tierra con el presente acariciante de su enclave ancestral.

En lo que se refiere al clasicismo, la memoria de la antigüedad se airea en varios de sus poemas. Luce, por ejemplo, en *Raixà* con sus olivares milenarios veneros de aquietamiento, con sus elegantes mármoles de Paros esculpidos por Grecia o con la augusta grandeza de Roma ostentada en urnas de alabastro y pórfido. Renace con nuevo despertar en los recuerdos a un poeta, donde las menciones de Tempé y de la Arcadia nos inmergen en un ayer remoto. Revive todavía tan sugeridor pasado en *Comiat* con la fuerza evocativa de sus armoniosas columnas o de los frontones y pórticos que irradian serenidad. Y dando un paso más, lo antiguo llega a identificarse en Costa y Llobera con la propia tierra de su nacimiento en los tercetos *Sobre les ruïnes del teatre romà de Pollentia*, henchidos de versos añorantes que plañen a la manera de Rodrigo Caro o baten sus alas para llorar un ayer perdido:

“Ai! d'aquel esplendor no en queda res”.

Por algo cierra su inspiración diciendo sentenciosamente:

“Sols dura una Ombra qui jamai retuda,
passa i diu: “Vanitat de vanitats!” ”.

Aun sin perder de vista lo dicho hasta aquí, debe reconocerse que donde la asimilación de la poesía latina se agiganta en Costa y Llobera es en las estrofas sáfico-adónicas dedicadas a Horacio:

“Princeps afable de la docta lira,
mestre i custodi de la forma bella”.

En la plácida consonancia de sus versos, se nos transmite un horacianismo de la mejor ley. Será difícil para el parnaso mallorquín sobrepasar una expresión poética de más grave módulo latino. Todo es nítido en su forma. Y

también en su fondo: Mosén Costa le pide al autor de tan medida poesía conceda su permiso para que una mano atrevida, la suya, traslade a su pueblo lo que él mismo transportó en sus días con fortuna desde la cítara griega al solar del Lacio. Y aunque sus finas cuerdas suenen ásperas en la lengua de su tierra dura, resonarán al menos con nobleza. La razón que le sustenta es de una arrogancia inapelable: *su patria es hija de Roma*:

“Filla de Roma per la sang, pel geni”.

Clara y robusta como su mar antigua, su tierra primigenia guarda en sus entrañas ceniza romana. En la médula de su isla, donde el sol de Grecia brilla purísimo, se engendra la *ática oliva*. Permítale, por lo tanto, al poeta de Mallorca que guste el vino rancio de Falerno guardado en sus odas como en ánforas bellas. Tenga en cuenta que no busca oro, ni armas, ni dominio frívolo. Sólo le apetece gustar el néctar poético transmisor de olímpica calma y sentir el efluvio de una alta ambrosía.

Jamás se había escuchado en el antiguo reino mallorquín una poesía de más terso pulimento. Costa y Llobera vino a ser el cincelador de tal prodigio. Con todo, debe reconocerse que, pese a la sin igual maestría demostrada en el manejo de este clasicismo perfectamente depurado de incrustaciones extrañas, el máximo hallazgo del poeta de Pollensa extiende sus alas en las composiciones descriptivas, descubridoras en su totalidad de las bellezas naturales de la isla y de la grandeza casi mítica de sus bosques. ¿Quién ha podido cantar como él *La gran alzina de Mossa*, patriarca que eleva sus brazos para bendecir extático su larga descendencia? ¿Quién ha sido capaz de descubrir más a fondo la dulce calma que se saborea en *El Gorg Blau*? ¿Quién ha vislumbrado con mirada más penetrante el célico colorido, la luz clara, los colores vivos de la *Cala gentil*, de “ritmo eólico”, nido inefable de sus cánticos y buen refugio de su callado consuelo? Todo invita a que enmudezcan ante el asombro de sus marmóreas estrofas las cuerdas del espíritu. Pero en cabeza contribuyen a ello los pinos. Tanto el pinar desierto que habla de lo abismal y eterno en una de sus poesías, como *El pí de Formentor*, más viejo que el olivo, más poderoso que el roble, más verde que el naranjo y que como un anciano profeta se alimenta de los amores del cielo.

Sus quintetos en alejandrinos, coronados con heptasílabos al final de sus estrofas, perdurarán siguiendo el ritmo de los siglos. Imponente es ya su comienzo, la presentación de su grandeza austera:

“Mon cor estima un arbre! Més vell que l’olivera,
més poderós que el roure, més verd que el taronger,
conserva de ses fulles l’eterna primavera,
i lluita amb les ventades que assalten la ribera,
com un gegant guerrer.

No guaita per ses fulles la flor enamorada,
no va la fontanella ses ombres a besar;
mes Deu ungi d’aroma sa testa consagrada
i li doná per terra l’esquerpa serralada,
per font la inmensa mar”.

Contemplando la apostura del pino, en cuyas ramas no canta el pájaro que puede ser cautivado, pero sí se escucha el grito del águila marina, el poe-

ta se deja arrebatarse. No puede reprimir su entusiasmo estereotipado en su clamor: *Arbre sublim!*. Su grandeza es tal que domina las montañas y otea el infinito. Lo poderoso de su naturaleza le obliga a luchar constantemente y a vencer; a reinar sobre la altura y a vivir de cielo y de pura luz. No sustenta su vida del limo de la tierra y se retuerce entre las rocas. Cuando braman a su placer los vendavales él ríe y canta más fuerte que las olas. Y, vencedor, expulsa de su cabellera real las *nuboladas*.

El poeta lo envidia. Quisiera guardar su recuerdo como el de una peña santa sobre la tierra impura. Por eso, ya en los tramos finales del poema, Mosén Costa y Llobera convierte en solemne admonición moral la enseñanza aprendida de un árbol tan entero. Sus palabras reavivan el espíritu:

“Amunt, ánima forta! Traspasa la barada...”

¡Arriba, ánima fuerte! Atraviesa la niebla y sube hasta lo alto como el árbol de los peñascos. Verás caer a tus plantas el mar del mundo airado y tus canciones tranquilas ascenderán por entre la ventolada como el ave de las tempestades.

Hasta aquí el pino de Formentor. La grandiosidad de sus encuadres coloca al poema entre las obras maestras de la poesía lírica por su mesurada condensación descriptiva, por la inusitada novedad de sus imágenes, por la sublimidad escalofriante de sus comparaciones alejadas de las impurezas terrestres.

Vengamos ahora a nuevos horizontes. Las tierras del interior de Cataluña alumbraron también un escogido venero de poetas. Lo corrobora Lérida, la *Lleida* catalana, señora de una feraz campiña fertilizada por el Segre. Ya se hizo emblemática desde antaño la frase de Muntaner según la cual Barcelona era cabeza de la catalanidad en la marina y *Lleida* en la *terra firme*. La ciudad de la Academia Bibliográfica Mariana, institución fundada en 1862, tuvo el honor de ser madre de músicos y poetas. En su recinto vivió Luis Roca y Florejachs, recopilador del *Cancionero del Segre*, autor de una monografía —*La Seo*— sobre la catedral vieja y suficientemente inspirado para escribir poesías tan empapadas de leridanismo como *La torre de las campanas* o como las *Glorias de Lleida*.

Entre los muros de la capitalidad ilderdense vió la luz Enrique Granados, captador como pocos de la emoción estética en la pintura, en la música y hasta en el arte arquitectónico. Sus paisajes al óleo de Sardañola lo atestiguan por un lado. Sus composiciones musicales, tan emparentadas con el andalucismo de Albéniz, lo proclaman por otro. Dotado con la fuera del genio para recoger la vibración sonora más delicada y sutil, sus *Danzas*, *Tonadillas*, *Goyescas*, y aun su *Allegro de concierto*, nos hablan a las claras de la finura de su oído en la interpretación de la música tanto de garbo popular como de aire culto.

En este clima halagador de finas composiciones, hemos de tener muy en cuenta que uno de los artistas leridanos de más presencia en la lírica por su estilo y por la efusividad de su expresión literaria es Magín Morera y Galicia, hermano del gran pintor Jaime. En el entramado de sus versos Lérida se desborda. Es su tema más exigente. Ya lo hace notar D. Ignacio María Sanuy con precisión muy meditada y lo puntualiza, apoyándose en sabias sugerencias, el catedrático D. José María Solá. Fluctuante Morera en el límite

de dos siglos, empieza su actividad lírica en lengua castellana, antes de terminar el XIX, para completarla en leridano, entrado ya el XX, pero sin abandonar del todo los dictados de la época anterior. Su afán narrativo cuaja en libros tan personales como *Hores lluminoses* o aquel otro que lleva el título de *Nou y vell*.

Como ya hemos señalado, los mayores aciertos del poeta quedan anclados en su tierra natal. Se parece a un prodigioso artista pictórico cuya mirada guardase su mejor potencia visiva para reflejar los paisajes más cercanos. Basta leer la serie ilerdense de sus poesías, entre ellas las centradas en la Catedral vieja, o en su campanario, para confirmar este asunto. Aun siendo admirables en su inspiración las obras líricas de Morena, es el soneto *Al campanar de Lleida* el que se lleva la palma de las perfecciones poéticas. Nada falta y nada sobra. Famoso más allá de sus circunstanciales límites provincianos, el Campanar y su poema exaltatorio se yerguen en su triunfo definitivo de la verticalidad. Es ésta una geometría de altitudes. Por encima de la colina sobre la que se asienta la Catedral, consagrada en 1278, su torre, de los siglos XIV al XV, refuerza y aun multiplica la sensación de altura, amonestándonos en las palabras del poeta, a subir hacia los cielos. Ella está ya a mitad de camino. ¿Por qué no emprender el vuelo? Si vemos que cuando la torre mira hacia abajo el agua del río le sirve de espejo y la huerta de encanto, reflexionemos que, cuando contempla hacia arriba, toca con las manos y conversa con la luna y la neblina. Subamos pues. El Campanar nos ayuda. Semeja a una escala que pende desde el cielo.

Para apreciar la elevación de cada una de las imágenes recreadas por Morera a la vista de la torre, para gustar la sublimidad de su inspiración, lo más conducente será presentar la totalidad de su breve poema en su lengua originaria. Oigamos, pues, la consonancia de sus versos dedicados *Al Campanar*:

“A dalt de la montanya que domina
la hermosura dels terres lleidatans,
s'axeca un campanar fet per titans
o per homens de rassa gegantina.

Quan guaita cap avall, l'aigua veïna
del riu li dona espill y l'horta encans;
y guaitant cap amunt, toca amb les mans
y conversa amb la lluna y la boirina.

Pughemi, donchs... L'escala cargolada,
qu'als ulls dona mareig y al cor neguit,
sembla qu'estigui desde'l cel penjada.

Y amunt, amunt, ja ets dalf! Ara, esperit,
si't sents d'aliga'l cor, pren revolada,
que ya ets a mitx camí del infinit.”

El esfuerzo ascensional de la poesía catalana, mantenido sin retrocesos durante el Renaixement, alcanza su más alta cota en los decenios finales del siglo XIX. Entonces se reviste de su máximo ser y personalidad. Dos figuras encuadran esta trascendencia *re-creadora*: Verdaguér y Maragall. Desde sus residencias habituales de Folgaroles, de la Plana de Vich y Barcelona, o ya en medio de sus viajes, ambos reaniman el rescoldo que alimenta el fuego de la catalanidad. Y hay que reconocer la seguridad creciente con que lo llevan a cabo. Todo medido. La brasa se convierte en sus obras en llamarada.

Mosén Jacinto es el primero en pulsar las cuerdas de un lirismo jugoso en sus distintas variantes. Arranca de un ruralismo encantador. Su apego a la tierra que le vió nacer lo amasa. Su vida en la alquería de Can Tona coadyunva a esta compenetración. Los juegos de bolos de su niñez le imprimen su sello. Y aquella carrera de su mocedad sobre un terreno recién segado, carrera culminada con el triunfo al llegar en cabeza y obtener un premio, que le permitió comprar la *Odisea*, es todo un poema vivo en el que se hermanan el buen temple de su naturaleza y una clasicidad que asoma entre sus apetencias poéticas.

Con Mosén Cinto empezaba ahora a amanecer, desde sus quince años, un nuevo lírico a la vez labrador y poeta, de quien él mismo hizo una autopresentación al decir que uno de sus poemas de juventud había “nacido y crecido como la rosa de pastor en un rincón de montaña sin jardinero alguno en... un verano en que estaba atento al cultivo de la tierra”. Entroncaba así Verdaguer desde sus comienzos con una gran estirpe, la de los poetas agrícolas de la nervatura de Mistral o de Francis Jammes. Parecía como si fuera a revivir la poesía de una época patriarcal. Desde su primera hora la inspiración verdagueriana nacía penetrada de un agradable olor campestre.

Muchos son los resortes de su lira que nos extasían con sus variadas modulaciones. El poeta de la Plana de Vich sabe descubrir los registros que van desde lo popular a lo intrincado, desde lo vernáculo hasta lo universal, de lo lírico a lo épico, desde la montaña al mar, de lo mediterráneo a lo atlántico. Apenas existen para él horizontes recónditos en poesía.

Unas veces se deslía en ternuras. Su voz llega a producir entonces, como en *Lo violí de Sant Francesc*, la más fina nota atiplada valiéndose de la *i*:

“De Greccio en lo pesebre
davant l’infant diví,
ronca la cornamusa,
sona lo tamborí,
la flauta hi espingueja,
la flauta i lo flautí.

En ocasiones son las rimas en *ía* las que ponen un toque de suavidad en el alma inundándola con su popular tonada. Es lo que nos ocurre en *La Rosa de Jericó* al vivir las escenas preparatorias de la Anunciación angélica:

“En la cambreta humil
pregant está María,
María está pregant
mente lo món dormía.

Con la aparición de la paloma extendiendo sus alas:

“Lo món s’omple de llum,
el cel de melodía”.

La vida y la obra de nuestro poeta, sacerdote del Señor desde 1870, transpira candor. Tiene fuerza y virtud para conducir hasta Dios las almas que lo necesitan. Su anecdotario es una clara delicia como la que rezuma

aquel viaje montado de Vich a Folgaroles en el que el balanceo le hizo meditar cómo mecería la Virgen al Niño, pensamiento que fué trocándose paso a paso en realidad poética. Todo se transfunde en él en poesía, en una poesía alada que trasmite dulzura. De la misma manera que en sus *Idilios y cantos místicos* se interroga sobre lo que dicen las abejas a las rosas, o con la misma ternura con que en otras composiciones nos enseña por qué cantan las madres o nos traduce poéticamente la música de los pajarillos, tiene también inspiración suficiente para transportarnos hasta el embeleso en alguna poesía que se aureola con la fina luz de la leyenda dorada. ¿No es éste el ambiente que circunda sus versos cuando trata de transmitirnos lo que atesora el canto o el lamento de un ruiseñor? Su dulcísima tonada le recuerda al poeta el Paraíso. Fué allí donde aprendió a cantar la primera mañana del mundo:

“lo primer matí del món”.

Allí bebió en la fuente de todas las primaveras. Allí moduló su albada en un cántico supraterráneo que el ave recordaría después:

“Mes les cántics que recordes
no son cántics terrenals;
brollaríen de les cordes
de les arpes celestials”.

Sus cantos son como los ecos, como las melodiosas resonancias de aquella hora de misterio. Verdager le anima entonces al ruiseñor a que gorjee con su voz de oro. Es el arpa que quedaba cuando Adán bajó al mundo. En sus trinos se guarda el rumor de la Fuente de la Vida, el murmurio del Edén. Es el suyo un cántico de esperanza. Su dulcísima *canturia* añorante le transporta al poeta al Paraíso:

“Trovador de la boscuria,
jo com tu só enyoradís,
ta dolcíssima canturia
me transporta al Paradís”.

Los niños encuentran en la cítara del lírico de Folgaroles un lugar de predilección. Es lo que nos llena de una indefinible esperanza en su poema *Marina*. Es lo que nos ilumina con una luz nueva en *La mort de l'escolá*. En la primera poesía, presencia de una niña acabada de nacer y sepultada en el mar, su recuerdo se engalana con el nombre de paloma del paraíso y con el anuncio de que allí se darán un arpa de oro. En lo que al escolar de la escolanía de Montserrat se refiere, el poeta del Llano de Vich lo presenta como un lirio de agua en su caja blanca, embelleciendo su imagen con un toque impresionista cuando añade que mientras un ermitaño canta suena por los aires un violín. Inquietante apelación en uno y otro poema a los valores sonoros en quien, como Verdager, anhelaba vivir de músicas y sueños.

El tono popular, a veces como de caramillo, unido a una musicalidad suave y sedante es, en una palabra, la nota más sobresaliente de su lírica lo mismo en lo religioso que en lo profano. Y siempre con enternecido acento. Su franciscanismo le lleva a ver florecida la Plana de Vich desde que el Santo

predicó allí el amor más sublime. Su devoción a María se centra preferentemente en la Virgen de la serranía montserratina, hermoso trasunto de Nuestra Señora que, siendo blanca, se volvió morena —la *Moreneta*— guardando corderillos por el bosque:

“guardant anyells pel bosch,
la vida mía,
guardant anyells pel bosch,
la mía Amor”.

Análoga sencillez rejuvenece su inspiración eucarística en las páginas atrayentes de su poemario *Racimos y espigas*. Y cuando la mirada del poeta se remansa en el Niño, le ofrece la plenitud de sus dolores, con cariño sin límites, rememorando una estrofa del *Cántico del Amigo y del Amado* a través de este transido estribillo:

“tot sia per Vós,
Jesus et dolcíssim;
tot sia per Vós,
Jesus amorós”.

Aparte otros libros de índole muy distinta, originados en el autor de los *Cantos místicos* por la conmoción de los terremotos andaluces —*Caritat*— o por la novedad de sus singladuras mediterráneas que le facilitaron hasta el acceso a la tumba de Raimundo Lulio, Verdaguer enriqueció la lengua catalana, y en consecuencia la literatura española, con dos poemas épicos cuya desmesura y magnitud rebasó todas las fronteras de la fama. Es lo que vino a suceder con el triunfo de la *Atlántida* y del *Canigó*.

Con dificultad podría encontrarse en los tiempos modernos una composición poética que superase la inmensidad oceánica de la *Atlántida*. Su argumento, sus horizontes transmarinos, sus perspectivas lejanas nos enfrentan no ya con un poema épico, sino más bien con una verdadera epopeya. Ideada la obra en la *masía* de Can de Tona y perfeccionada en los viajes trasatlánticos del escritor como capellán del *Guipúzcoa*, la imaginación del poeta se lanza a la conquista poemática de mundos remotos. Como en el perdido poema de Solón, el legislador ateniense; como en el *Timeo* y en el *Critias* de Platón, la prosperidad y el derrumbe del reino de los atlantes adquiere en los versos de Verdaguer un sentido de lo colosal que sobrecoge. Entre la introducción aderezada con el relato del anciano que cuenta al marino de Génova la historia del país de los titanes, y el final coronado con la decisión descubridora del navegante y el sueño de la reina Isabel, las imágenes se suceden en los diez cantos intermedios valiéndose de una grandiosidad inusitada. El incendio de los Pirineos con su *ventisquero de brasas*, la rotura del monte Calpe por Hércules con los torrentes de agua que se escapan por su brecha, el hundimiento del continente gigantesco acompañado por el *bramido titánico* de las olas al unirse los mares, formar un desborde de poesía descriptiva único en su traza. El lamento del poeta ante el cataclismo nos recuerda el *ubi sunt* de otras edades: ¡Oh, Atlántida!, ¿dó estás? Sólo el piélago responde a este clamor. Lo único que queda como mástil del roto navío es el Teide. Dios salvó entonces a España que permanece como flor. Guardemos en el alma con

gratitud este loor del poeta.

La mitología pagana y las tradiciones cristianas transitan paralelamente dentro del espacio poético de la *Atlántida*. Leyenda e historia se amalgaman. Esta última hace valer sus prerrogativas ya muy cerca del final.

La asiduidad con que Verdaguer estudiaba los clásicos griegos y latinos y el gusto que ponía en la salmodia de los cantos antiguos le abrieron la puerta para que los mitos dejaran su huella —realmente profusa— en las páginas de la *Atlántida*. Hésperis y Atlas, el huerto de las naranjas de oro, Anteo y Alcides, la muerte de Gerión y el nacimiento del *drago*, Neptuno, Pirene, las Harpías, las Gorgonas y las Estinfálides tornasolan el poema con un tinte de clasicidad que se agudiza en más de un grado con la aparición de las Cícladas y con la mención expresa del autor de los *Diálogos*. El eco mítico del Océano y el de la Bética primitiva se dan la mano. Es a partir de los últimos cantos cuando el poeta vuelve insistentemente los ojos a España y renace el equilibrio histórico con una armonía esperanzadora. Como preparándola se oye en las alturas un cántico de gloria entre cuyos acordes el ángel de la *Atlántida* entrega al de España la corona de la que fué reina de los mares.

Desde este instante el poeta entreteje en una misma guirnalda el amor a la patria pequeña y a la grande, poniendo en su empeño idéntica comprensión que la que sirvió de norte a sus antecesores de la *Renaixença*. Nos emociona oírle llamar, en el canto primero, a la tierra solariega en que vió la luz su *Cataluña amada*, rememrarla en *La barretina* como *patria dolça* y saber que compuso y recitó en 1883 su *Oda a Barcelona*. Pero no nos resulta menos insinuante el leer su amor reiterado a esta vieja Hispania precisamente en los últimos confines del poema. Menudean los ejemplos. La estima de los valores hispánicos, notoria en Verdaguer con su poesía dedicada a Santa Teresa, nos conforta de modo expresivo al escuchar las palabras, rebosantes de elogio, que dedica a la región del Guadalquivir: *Tierra feliz del Betis, qué hermosa eres y bella*. Nos halaga también la admiración reverberante que pone en sus frases al enjuiciar la gran empresa reservada a nuestra Península: *España, dulce España, tú supiste religar los mundos*. Pero donde la alabanza se remonta y sube hasta lo trascendente es cuando, sin salir del gran poema, Verdaguer se sublima en la deliciosa y fina *Balada de Mallorca* con esta suprema exclamación: *España, podrán secarse tus ríos, podrán venir a la mar tus tierras, mas no podrá velarse en tí la luz del Sol eterno*.

Barcelona comprendió muy a punto la grandeza de universo que destilaban los versos de la *Atlántida*, demostrándolo con el premio otorgado al poeta, por tan sobrehumano esfuerzo, en los Juegos Florales de 1877. Tal distinción afianzó su renombre. Al exaltar a Verdaguer, la ciudad se exaltaba a sí misma. Un año después aparecía la primera edición del poema, coincidiendo con la traducción castellana preparada por Melchor de Palau en aquellas calendas. No se borraría de la mente del inspirado escritor ese 1878 que acumuló en su vida un nuevo motivo de íntima felicidad al ser recibido en audiencia por el Pontífice León XIII.

Viniendo ahora al otro alarde poético de Mosén Cinto, hemos de reconocer que, aunque el ámbito espacial del *Canigó* resulta más limitado, más reducido en sus proporciones geográficas, no por eso cede ante la *Atlántida* en ciclópeos valores descriptivos, ni se amortigua en él su amor a España. La *gegantina altura* de la Maladetta y la erguida cima del monte que sirve de

centro a este ingente poema se corresponden con un juego de cumbres pirenaicas deslumbradoras por su relieve geológico.

Impreso en 1886, el *Canigó* abraza en sus doce cantos —número casi ritual en la épica— la Cataluña de las dos vertientes, escindida en fecha aciaga y que el poeta reúne afectivamente al tomar como emblema de su obra el empinado macizo montañoso que domina la llanura del Rosellón y que fué escenario de una escalada del rey Pedro III de Aragón en 1280, como refiere D. Manuel Terán con su gran erudición geográfica. Debemos apreciar en su justa medida el hecho de que Verdaguer sintiera latir su alma, en el canto sexto de su obra poética, ante las alturas de aquellas tierras desligadas de España, para cuya orografía no encontró más tierno calificativo que el de llamarlas *montañas regaladas*.

La destreza con que el poeta de Folgaroles presenta desde otro ángulo, y con rasgos propios de un dibujo difuminado, personajes como Tallaferro, el conde Guifre, Guisla o Lampegia, hija del duque de Aquitania, se ilumina con una nueva refulgencia histórica al evocar en el canto undécimo la descolante figura de Oliva, aquel sabio abad del monasterio de Ripoll cuya cultura supo dar impulso al auge de su biblioteca. A la luz de estos datos hemos de considerar la oportunidad que presidió a la idea de coronar entre aquellos muros monacales, en nombre de Cataluña, al poeta que hizo revivir idealmente la persona del que llegaría a ser en el siglo XI obispo de Vich.

El P. Félix García ha recordado no ha mucho, en un sustancioso artículo denso de actualidad y agudamente meditado, cuán hondo fué el sentimiento de Verdaguer en su amor a la patria doble y entera. Soñó con verla abrigada bajo el manto de la Virgen de Montserrat. Y en el *Canigó* “rescató literariamente para España a golpe de verso y radiante belleza, por derecho de conquista y revelación de su hermosura, esa cumbre de los Pirineos catalanes, ese otro Gibraltar irredento” que la política desdichadamente desgajó. El autor del magnífico poema hace llamar en él a los que contemplan la elevada mole:

“Aquel gigante es de España,
de España y catalán”.

Antes de dar término a su creación poemática, musicalizada con los cantos de los monjes de Banyolas o de San Pedro de Roda y con las salmodias de los santos, Verdaguer hace que brille en lo alto del *Canigó* la Cruz que había de salvaguardar al Pirineo y a esta patria nuestra construída en su gran hora sin fisuras.

La universalidad literaria de Verdaguer, punto de intersección entre los mitos platónicos del mar y la música atlántica de Falla, se robusteció ante la historia con la presencia de otro poeta, Juan Maragall, cuyo legado estético tuvo igualmente la virtud de trasponer nuestras fronteras. Tan meritoria iba a ser la influencia de sus escritos. A Verdaguer y Maragall les fué reservada la gloria de cerrar con espléndido numen en Cataluña el ciclo poético del siglo XIX. Pocas veces se dió en una literatura regional tan magnífica confusión de obras inspiradas.

Maragall condensó en prosa y verso los puntos cardinales de su creatividad mental. La teoría estética que propugna en los *Elogios* a favor de la pala-

bra y de la poesía constituye una pura filigrana verbal y escrita. “La palabra –nos dice en su correspondiente *Elogio*– es la maravilla mayor del mundo, porque en ella se abrazan y confunden toda la maravilla corporal y toda la maravilla espiritual de nuestra naturaleza. “Cuando hablamos con humildad de alma es la palabra la que nos invita a rendir nuestros cuerpos para que el espíritu sea llevado “a la divina esfera”.

Esta idealización suprema deja en Maragall su huella con el mismo empuje al conceputar la poesía. Las bellezas intuitivas se suceden en su interpretación. Si cada uno fuera en su momento poético “el órgano perfecto de la palabra divina”, ningún peligro existiría en su inspiración *trashumanada*. “Hay dentro de nosotros una vieja cantilena y a ella se nos acompasa toda nueva canción”. La estremecedora doctrina de la interioridad poética le lleva a Maragall a estampar esta sentencia inigualable: “El verso es un estado térmico –por decirlo así– del lenguaje”: *estat tèrmic*. Para que la gestación poemática sostenga su temperatura, necesita de la llama religiosa, patriótica, del amor. La poesía es propiamente palabra viva y su revelación de la *esencia de las cosas* requiere el empleo de la sencillez más neta. El privilegio de la intuición poética se encierra entre los hombres como el oro puro en la tierra: para buscarlo hay que ahondar en las profundidades de la mina. El poeta ha de seguir la ley que le conduce de la complejidad del caos a la unidad de Dios. Ha de saber esperar la aparición de las *palabras exactas*. Sólo es deseable la armonía de dentro.

La sublimidad de esta doctrina, convertida en puro latido interior, encuentra su mejor refrendo en la poesía maragalliana. En su ritmo se trasvasa cuanto de bello hay en el mundo. Recorre los cuatro puntos cardinales de la vibración lírica. Si en *La vaca cega* obedece a una objetividad descriptiva de tipo clásico, en el *Cant espiritual* abre su mirada hacia el cielo unguido de perennidad:

“Si el món ja es tan formós, Senyor...” ¿cómo es posible que nos puedas dar más en otra vida? Cuajado de asombros le pide a Dios que, cuando sus ojos se cierren, pueda contemplar su faz inmensa. Y, tras esta súplica, Maragall nos alucina con un verso de inefable alcance, hallazgo único de un poeta:

“Sia’m la mort una major naixença”.

La religiosidad del excelso lírico ahonda tanto en su reino interior que el deslumbramiento místico la acompaña cuando compone su *Oda infinita*, esa oda comenzada, pero que no puede acabar y en la que intenta conocer cuál sea la resonancia que se esconde en lo íntimo de un poeta extasiado. Recurre en su arrebató a una imagen de alto vuelo, la del ave de alas desplegadas que anida en la región de lo eterno:

“I sabré si en lo que penses,
–Oh poeta extasiat!–
hi ha un ressó de les cadences
de l’auzell d’ales inmenses
que nía en l’eternitat”.

Dando un giro en sus contenidos poéticos, la ternura navideña se hace

sonrisa en su *Cicle de Nadal* y la gracia trenzada del baile más catalán de todos los bailes se transforma en armonía y en ritmo geométrico preferentemente circular —*anella*—, desde las primeras líneas de su poema *La sardana*, tejido con versos que son un modelo de movimiento pausado:

“La sardana es la dança més bella
de totes les dances que’s fan y és desfán,
és la mòbil magnífica anella
que amb pausa i amb mida va lenta os-cellant”.

Representa a un pueblo lleno de nobleza:

“és la dança sencera d’un poble
que estima i avança donant-se les mans”.

Toda Cataluña cabe en su rueda:

“Tota ma patria cab’en eixa anella,
i els pobles dirán:
la sardana és la dança mes bella
de totes les dances que’s fan y és desfán”.

Los temas más divergentes —ya filosóficos, ya legendarios— se hacen luz en sus poesías. Tengamos, sin embargo, muy presente que hay en su inspiración un retiro al que se acogen amorosamente sus preferencias: es el hogar. Lo lleva el eminente poeta tan adentrado en el trasfondo de su ser que lo que escribe es un nítido reflejo de su vivir. Ya el Arcipreste de Hita había escrito en el siglo XIV: *Dios bendixo la casa do el buen home cría*. Y ahora, en las postrimerías del XIX, Maragall enfilea su pensamiento en una de sus enternecidas poesías —*L’esposa parla*— hacia el puerto del amor conyugal. Vida admirable la de este lírico que cuando transcribe las composiciones dedicadas a la casa logra que resplandezca en ellas la serenidad que lleva dentro.

Unas veces nos estimula cantando las excelsitudes de una *casa nueva* en la que la esposa reinará coronada por la risa de un niño. Abrigados por el calor afectivo tendrán los hijos un nido que sabrán valorar el día que vayan por el mundo y oigan ausentes el batir de la lluvia en el tejado. Comprenderán entonces cuán dulce es la sombra del techo paterno:

“i com es dolça l’ombra del porxo paternal”.

Muy melancólico es, en cambio, el panorama de una *casa abandonada* —“Del Montseny”—. La sitúa delante y al pie de las cimas. Dentro, en las sombras, sólo habita el silencio, encogido por las estancias. En medio del corral y en el arranque de las escaleras impera con la misma desolación el silencio. Y hasta en el lugar del fuego, allí donde había visto en otro tiempo a la buena mujer haciendo saltar en las rodillas al niño de ojos grandes iluminados por las llamas,

“Deu meu!, allí el silenci”.

Antes de seguir, quiero expresar aquí mi agradecimiento más entero a D. José Solá, catedrático y amigo, por la diligencia y sensibilidad con que un día me proporcionó textos poéticos catalanes que he procurado conservar reverencialmente.

La intensidad emocional de la casa solariega y su correlación con la familia son en Maragall, perfecto en su conducta cristiana, el fermento vivo de un sentimiento largamente experimentado en nuestra literatura. Ya vimos cómo en nuestro pasado humanístico Elio Antonio de Nebrija había compuesto la *Salutatio* a su morada lebrisenense en hermosísimos versos latinos temblorosos de amor filial y fraterno. Y ahora, en la contemporaneidad del autor de la *Oda infinita*, rebrota en destacados poetas, con ímpetu nuevo, el cariño a la *domus propria*. Puede figurar en cabeza López Picó, cuyo libro *De espectacles i mitologia* guarda un poema, equivalente a un himno de alabanza a su mansión amada, tan entrañable en su plena intimidad que en el instante en que la esposa abre la ventana se nos dice que sale afuera la luz de dentro. Un verso de inconmensurable potencia lírica lo resume todo:

“La casa neta es el mirall de Deu”.
La casa limpia es el espejo de Dios.

Más allá de los límites de la Cataluña ancestral, el mismo amor a la casa hogareña invade la poesía de la época. Así en las Provincias Vascongadas. Y con el mismo hervor en Extremadura al unísono con la totalidad del territorio peninsular. Juan B. Elizamburu en su composición poética *Nere etxea* —Mi casa—, traducida al latín por el P. Tomás Viñas de San Luis, escolapio, y reimpressa por D. Juan Hurtado, nos lleva de la mano a la pequeña morada blanca, blanca —*txuri, txuri*—, donde vió la luz primera y donde vive feliz, sumamente feliz, con su mujer y con sus hijos. Gabriel y Galán, por su parte, hace que reluzcan en *El ama* los amores que fueron causa de su sentimentalidad en medio de su hogar alegre, y las virtudes que sirvieron para mantener la integridad de su alma en la tristeza acogida al refugio del recuerdo. Siempre el hogar como quintaesencia.

Traspuesto el límite del siglo XIX, hemos de hacer punto en nuestro enfoque de la literatura catalana. Ni las *Cansons* de Segarra, ni la poesía serena de Carner, ni las *Elegies* de Carles Riba, egregio traductor de la *Odisea*, ni la genial inspiración de Melendres, poeta excepcional, tienen ya cabida aquí. Y eso a pesar de que en Melendres vinieron a confluír las grandes corrientes del misticismo y de la lírica de su enlace regional, todo transformado en poesía desde sus comienzos en *La montaña de la mirra* hasta sus últimos pasos en *L'Esposa de l'Anyell*, monumental poema inacabado por la muerte. Un verdadero dolor.

No daré fin a este pequeño despliegue de la literatura peninsular autóctona del Mediterráneo, sin dedicar un justo recuerdo a la memoria de D. Manuel de Montoliu, eximio en su saber y en su ideología, y sin hacer patente mi anhelo de que Cataluña siga conservando la buena línea que sirvió de brújula a su cultura literaria del siglo XIX.

En el círculo de las letras regionales no podía permanecer sorda a la llamada lingüística, pese a sus siglos de mutismo, la literatura galaica. Era com-

previsible que sucediera así. Su tradición medieval imponía una reviviscencia de sus valores vernáculos. El prestigio de sus antiguas canciones de romería, de amigo o venatorias, se acompasaba con el murmullo de las ondas del mar de Vigo o con el renombre de sus poetas como Palla, su primer juglar, o como Martín Codax, Juan Zorro, Bernal de Bonaval, Payo Gómez Chariño, Pero Meogo, Ayras Núñez, elogiado por su *Pastorela*, o Nuño Fernández Torneol, famoso por sus cantos de ledino. Sus respectivas barcarolas, cántigas de amor, églogas piscatorias o de caza habían dejado en estos autores un reguero de poesía melódica.

Pero su valor subió de punto con la poesía religiosa. Nunca se pudo superar en Europa, ni en número ni en arte, una eclosión comparable a la de las *Cántigas de Santa María*, filial tributo de un rey a Nuestra Señora. La musicalidad y belleza de sus estrofas se infiltraban en el oído y en el alma. Tales armonías en gallego tuvieron la virtualidad de formar la mayor enciclopedia lírico-mariana de la Edad Media. Y su influjo musical y temático perduró. Hasta en el camino de las peregrinaciones al sepulcro del Apóstol prendió indeleble su recuerdo.

No fué esto todo. En el correr de los años, la presencia de un grupo de poetas de tendencia galaica en el *Cancionero de Baena* vino a añadir una postrera nota de gallegalidad en la poesía española por los días de Juan Rodríguez del Padrón y antes de entrar en la nueva corriente renacentista. Todavía, como un punteado solitario, el teatro de Tirso de Molina trajo en sus aires el acento de la región gallega.

Pasados los siglos, y ante la nueva situación creada por la literatura regionalista decimonónica, Galicia volvió a rejuvenecer su vieja voz. Pero limpiándola de añejas reminiscencias, adaptándola a la manera de ver propia de su época, inyectándole, en fin, un aire acorde con la sentimentalidad lacrimosa del noroeste, aunque sin perder su propia fisonomía personal. En Galicia, como en Cataluña, el renacimiento literario se dejó sentir.

La extensión alcanzada por este estudio, que ha ido rebasando más de lo prudente los límites normativos de una conferencia, me obliga a abreviar con cierto rigor el análisis de las restantes literaturas regionales, aun la del noroeste, que configuraron durante el siglo XIX la fisonomía cultural de nuestra Península.

Desde que Juan Manuel Pintos publica en 1853 la primera colección galaica en verso, a la que puso por nombre *La gaita galleta*, es despertar lírico de la región empezó a acentuarse. Fueron los tiempos en que Francisco Añón, llamado "el patriarca", enhebraba sus *Himnos a Galicia* y se disponía a cantar la placidez del hogar y sus imborrables *Recordos da infancia*. Fué también la época en que otro de los precursores famosos, Alberto Camino, supo envolver en sentimentalidad su conmovedora poesía *Naichorosa*, impresionándonos con el llanto de la madre que a la vista de su *filliño* muerto —su *ruliño*— quiere convencerse de que duerme:

“¿tí dormes? ¿n'é verdad? vou te arrolar”.

Con estos antecedentes se iba preparando paso a paso el terreno que florecería al aparecer Rosalía de Castro, cumbre del lirismo decimonónico en aquella tierra orlada de nostalgias. Los cuarenta y ocho años transcurridos

desde su nacimiento en Santiago hasta su muerte en Padrón vienen a formar el círculo de una vida entristecida por el dolor de su naturaleza débil y acariaciada por la consonancia popular de la muñeira. La identificación con su pueblo es completa. Sus notas más distintivas —la melancolía saturada de morriña, las ausencias añorantes, las saudandes neblinosas— constituyen el tejido de su obra lírica caracterizada por una sensibilidad en la que las lágrimas, los niños, los pájaros y las flores la rodean de una susurrante música interior.

En un mundo de poesías en el que Francisca Isla y Losada, Filomena Dato y Muruais o Sor María Navidad del Niño Jesús legan a su siglo el espíritu soñador, la genialidad lírica o el ritmo sonoro, Rosalía de Castro representa la expresión poética más descollante de su tierra natal. Tres libros condensan su inspiración, los *Cantares gallegos*, las *Follas novas* y el que se titula *En las orillas del Sar*, impresos respectivamente en 1863, 1880 y 1884, y escritos todos, menos el último, en la lengua de la región. Un biógrafo, Gonzáles Besada, tipificó las tres obras diciendo que los *Cantares* equivalían a la primavera de una vida triste, las *Follas* a un otoño apacible y las composiciones del *Sar*, tan en la orilla de su muerte, a un invierno silencioso. Ella misma parece corroborar de antemano tales semejanzas cuando escribe que los *Cantares* “ten algo d’a frescura propia d’a vida que comença” y que las *Follas* no pueden tener, aunque quisieran, o encanto que soye emprestarle á inocencia d’as primeiras impresiós”, por que el sol de la vida, lo mismo que el que alumbraba el mundo que habitamos, “non loce n’os seus albores d’a mesma sorte que cando vai poñerse tristemente, envolto antr’as nubes d’o postreiro auto-no”. Traen algo del perfume de los prados siempre verdes *d’a nosa terra*, de las playas siempre hermosas *d’os nosos mares*.

Los *Cantares gallegos*, recogidos en su alma con *certa frescura patriarcal e primitiva*, según le insinúa a Fernán Caballero en la dedicatoria de su segunda edición, los escribió siguiendo los sonos que quedaron grabados en sus oídos *desd’a cuna*. Nos hace saber que el arranque de su inspiración literaria partió del libro de los *Cantares* de Trueba. En sus estrofas galaicas pasa y se posa el recuerdo de su hija Alejandra, *miña santiña*, cuando se vió obligada a dejarla, tan pequeña en los brazos de su madre, por acompañar a su marido, el historiador D. Manuel Murguía, precisado a emprender un viaje a la meseta para investigar en sus archivos. La melancolía que hubo de invadirle al despedirse de su tierra y de su casa queda estereotipada de algún modo en uno de sus *adioses* rebosante de evocaciones y ternuras. Lo compuso por aquellas fechas y, a pesar de que recoge los lamentos de un emigrante transmarino, en realidad nos transmite certeramente su propio dolorido sentir:

“Adiós ríos, adiós fontes,
adiós regatos pequenos,
adiós vista dos meus ollos,
non sei cando nos veremos”.

Después de reflejar la añoranza de la tierra natalicia, de sus *paxariños piadores*, de la *casiña* de su contento, de la aldea conocida, de las *herbiñas* del camposanto donde su padre reposa y de la Virgen de la Asunción, *branca com’un serafín*, termina la patética despedida con un recuerdo quejumbroso dirigido a su *queridiña* y a su hogar:

“ ¡Adiós tamén, queridiña,
 adiós por sempre quizáis...!
 Digoch'este adiós chorando
 desd'a veiriña do mar.
 ¡Non m'olvides, queridiña,
 si morro de soidás...
 tantas légoas mar adentro...,
 miña casaña..., meu lar!

¿No se transparenta en estos versos el estado de alma de la autora de los *Cantares* al despedirse de su hijita y alejarse de los prados y arboledas de la verdeante Galicia? ¿No estaría, además, en situación anímica favorable para respirar desde Castilla aquellos *airiños, airiños, aires*, de su territorio primigenio? Finamente captó Dña. Emilia Pardo Bazán la precisión campesina de la lengua de Rosalía de Castro en los *Cantares* cuando al definir sus locuciones expresivas descubrió que ellas eran como de cera, con sabor de fresa silvestre.

Más elaborado, menos agreste, pero no menos sentimental fué el libro de *Follas novas*, cuyas inspiradas composiciones fueron vistas por la poetisa como *probes enxendros d'a miña tristura*. Sus estrofas dedicadas a la Catedral de Santiago, a Padrón o a la *Negra sombra* perdurarán en los oídos sensibles. ¿Cómo dar al olvido esa sombra misteriosa, musicalizada por Montes con toques impregnados de una melancolía escandinava? ¿Cómo dar de lado a los versos que dedica a Padrón y a su cementerio de Adina, al que tanto quiso y que tan amorosamente acogió los restos de su madre?

“Moito te quixen un tempo,
 simeterio encantador,
 ...
 Moito te quixen e quérote,
 eso ben o sabe Dios;
 mais hoxe, ô pensar en tí
 núbrasem'o corazón,
 qu'a terra está removida,
 negra e sin frois...
 ¡Padrón!... ¡Padrón!...
 Santa María..., Lestrove...
 ¡Adiós! ¡Adiós!

Pasando ahora de las poesías gallegas a las castellanas de la poetisa del Sar, la finura, el acento lagrimeante, la nota melodiosa siguen acompañándola como amigos fieles. El embeleso de su voz lírica, que algunos críticos han llamado arrulladora y confidencial, se convierte en sonido apenas perceptible cuando llora a un hijito muerto. La dulzura de su quejido se alarga, se alarga, al compás de una lluvia mansa, de unas consonantes que podrían calificarse de *húmedas*, de unos pretéritos imperfectos que no acaban de gemir. Una suavidad sedosa envuelve entonces sus versos en callada tristeza:

“Era apacible el día
 y templado el ambiente;
 y llovía, llovía
 callada y mansamente.
 Mientras silenciosa
 lloraba yo y gemía,

mi niño, tierna rosa,
durmiendo se moría”.

La lluvia goteante, a la que había cantado en gallego en su menudencia —*Cómo chove mehudiño*—, se transforma en su versión castellana en silenciosa compañera de la muerte.

La fama de la escritora de Padrón, alternando con la de Galicia, influyó de tal suerte en el resto de la Península que un erudito y poeta andaluz, me refiero a D. Francisco Rodríguez Marín, dedicó a la autora de los *Cantares* unas *triadas* bilingües, guiado por la música de los *airiños*, con la misma imantación con la que un lírico salmantino, Ventura Ruiz Aguilera, se sintió atraído por el son doliente de *La gaita gallega*.

La escuela lírica galaica, centrada alrededor del nombre de Rosalía de Castro, conoció toda una generación de poetas, alguno de los cuales, tal es el caso de Nicomedes Pastor Díaz, aun habiéndose afanado por escribir en castellano con ternura postromántica, no titubéo en reservar un lugar al lirismo en gallego, como puede confirmarse en su *alborada*. Mientras tanto, un escritor tan debatido como Curros Enríquez puso su atención en volver los ojos a las bellas tradiciones marianas de Galicia, ejercitando su estro en la composición preferente de una poesía titulada *A Virxe do Cristal*, sin perder de vista, desde otros ángulos, temas tan entrañados en su tierra como *O queiteiro* o tan hondos para su alma como aquel en el que se propuso cantar a la muerte de su madre, su *branca pombiña*.

Pero hay un autor territorialmente bergantiño, Eduardo Pondal y Abente, cuya poesía de vaguedad osiánica, de subjetivismo germánico a lo Uhland, de corte humanista —según se ha hecho notar—, ofrece entre sus modalidades una peculiaridad singular y trascendente, la de acogerse al ideal hispánico que llena de luz su poema *Os Eoas*, los hijos del Sol. Aquí, en el juego de sus octavas, el autor buscó para su inspiración un tema ecuménico, el del descubrimiento del Nuevo Mundo. Así el poeta no se limitó a escuchar, como en otras de sus poesías, los sonos de *la campana de Anllons*, ni los rumores o *queixumes* de los pinos, sino que tuvo arrestos para emprender un canto de largos horizontes trasatlánticos auspiciados por nuestra Patria.

La pujanza alcanzada en el siglo XIX por las literaturas regionales de Cataluña, de las regiones levantinas y de Galicia, unas y otras enraizadas prioritariamente con lo hispánico, no representó un simple fenómeno aislado, sino un movimiento común a este gran foco peninsular llamado España. Todas las comarcas del interior o de la costa, desde Aragón hasta Cádiz, desde El Bierzo hasta la huerta murciana, sintieron hervir en su sangre el fuego de su personalidad lingüística. No fueron remisas en expresarse, tras este renacer de su conciencia, en un lenguaje que las aproximaba a la suave brasa del hogar soñado. Toda la periferia y todo el centro respondieron unánimemente. Si Asturias se sintió representada en las composiciones de Teodoro Cuesta, escritas en bable, y el Bierzo experimentó como una vibración de su alma al aparecer en 1861 los *Ensayos poéticos en dialecto berciano* del comandante Antonio Fernández Morales, la región leonesa del sur en lo lingüístico no fué menos sensible en apreciar sus valores. Eso es lo que significa la poesía de Gabriel y Galán, reflejo de una naturaleza sana e incontaminada.

Nacido en la zona salmantina y muerto en la cacereña, el discurso de su vida, extremadamente breve, se empapó de salud de alma y de paisaje. Enmarcada su existencia entre Frades de la Sierra y Guijo de Granadilla, lugares de su nacer y su morir, y distribuídas sus obligaciones entre el magisterio y la labranza, pocas veces se habrá dado una coincidencia más singular entre la sencillez de una conducta y la sencillez de una obra. Isocronía perfecta. Esa misma sencillez fué causa, aunque parezca paradójico, de que la comprensión de su poesía quedase como inasible para las mentes complicadas.

Casado joven, la paz de sus horas y de su calendario hogareño la transparenta el poeta en versos de una lucidez muy próxima por su blancura al candor. Cuanto pueda imaginarse sobre la claridad expresiva y sobre la alegría espiritual, unidas una y otra en una sinfonía interior, habrá que irlo a buscar en la gran cosecha poética de este sembrador de bondades. Qué penetrantes son sus palabras, que amables sus recuerdos. Nos lo hace saber con voces que hablan desde dentro:

“Qué deseos el alma
tenía de ser buena,
y cómo se llenaba de ternura
cuando Dios le decía que lo era”.

Maestro en el Guijuelo y en Piedrahita, esposo y labrador después, su poesía huele a tierra agradecida. Federico de Onís ha notado que empalma con la poesía rústica antigua y con la afectividad de los tiempos que fueron. “Sus sentimientos tradicionales —nos dice— son sinceros y vividos, aprendidos desde niño en los pueblos y alquerías de Salamanca, donde las costumbres campesinas conservaban todavía la armonía y grandeza de la mejor España del pasado”.

Al escribir *El ama*, premiada en los Juegos Florales salmantinos, Gabriel y Galán recoge como en un joyel la trilogía de sus cariños más preciados:

“Compartían mis únicos amores
la amante compañera,
la patria idolatrada,
la tierra solariega...”

Y junto a la familia, a la patria, al solar nutrido de historia, hay que poner como broche la fe, esa espiritualidad recóndita que inunda de optimismo cósmico los frutos de su inspiración. El loor de su esposa, una *sencilla labradora humilde*; la evocación indeleble de su madre, *la santa aquella*; la memoria de su hijo, anhelado en oración ante el Cristo de su aldea, son reviviscencias de una vida apacible como un susurro. Cada título, cada línea de sus poesías transpiran serenidad. Tras su lectura uno se siente más humano, más cerca del manantial de la virtud. Es lo mejor que puede pedirse a un poeta capaz de fundir el arte con el amor. Amalgamadas en este espíritu salieron de su pluma sus poesías *castellanas, campesinas, religiosas o extremeñas*, escritas con el arrobo de un alma cristalina. Así nacieron poemas como *Los pastores de mi abuelo*, *Mi montaraza*, *El embargo* o *El Cristu benditu*, translúcidos en su verdad sin artificio. No cabe poéticamente nada más confortador que leer la

gratitud del poeta al Cristo de su ermita aldeana por haberle concedido un hijo, un *jabichuelino*, cuya sonrisa explica y le arrebató:

“Es porqui se sueña
que anda con retozus con los angelinos
en la gloria mesma.
¡Qué guapo es mi neni!
¡Ya no tengo pena!
¡Qué güeno es el Cristu
de la ermita aquella!

A sus pies iba a ser enterrado el gran lírico en Guijo de Granadilla. La inspiración extremeña de Gabriel y Galán tuvo una respuesta poética con *El mijaón de los castúos* de Luis Chamizo. Parémonos unos segundos a considerar, sólo por curiosidad, las palabras de un filósofo griego de primerísima categoría para quien la sonrisa de un niño en la cuna era debida a que se acordaba de la belleza del país de donde venía.

El otro ángulo de España, concretamente la huerta del Segura se dió a conocer en el mundo literario decimonónico con personalidad de fuerte relieve, por la obra poética de Vicente Medina. El colorido regional de este poeta —pobre en recursos económicos, pero vigoroso en riqueza dialectal bien manejada— encontró su expresión más plástica y huertana en sus *Aires murcianos*, aparecidos antes de terminar el ochocientos con la singularidad de ser presentados por quien luego habría de adoptar el seudónimo de Azorín. Es verdad que Medina emplea en no corta escala el castellano, sin perder su filiación murciana, y que *La canción de la huerta*, las *Canciones para niños* o su rememoración de la *ñora* logran la categoría de ser pequeñas obras maestras. No obstante son los *Aires* los que esconden en mayor medida el sabor rústico y el arte popular. Con esta colección poética, primaria en el tiempo y en la significación, tuvo el acierto de penetrar hasta la raíz en el espíritu de su pueblo. Un aspecto sustancioso de la poesía regional de este autor es el de a abundancia de diminutivos con los que se propuso afianzar su murcianismo huertano. Así como la jota irradia su fuerza expansiva por todos los entresijos musicales de nuestra patria, los diminutivos en *ico* o en *ica*, de neta ascendencia aragonesa, llegan con la misma transpiración a nuestro poeta hasta las orillas de su río. Se vale de ellos en sus *cantares*:

¡Vidica, vidica mía,
vidica, qué cosas tienes!
siendo la vidica mía
¡cómo estás siendo mi muerte!

Los reitera estilísticamente como un signo de vitalidad *murcianica* en sus otras poesías:

“Zagala del Verdolay,
huertana de Albatalía,
...
te lleven ande te lleven,
te llamarás Carmencica,
te llamarás Rosarico,

te llamarás Doloricas...
Yo cuando oyera llamarte,
siempre te conocería.

“Te vayas ande te vayas,
te llevarás tus ropicas,
de huertana: tu refajo,
tu armaor, tu mantellina...
y aunque te llegues a ver
ande otras hablas se estilan,
yo sé que dirás “nenico”;
yo sé que dirás “bonica”...
y yo, si te oyera hablar,
siempre te conocería.

...

Y te vayas ande vayas,
yo se que a Fuensantica
tendrás en un fanalico
con una luz encendida

...

Yo si te viera rezando,
siempre te conocería”.

Los frutos de esta poesía, orlada de un delicado sentimiento costumbrista, abrieron un reguero de alabanzas de escritores y poetas, entre los cuales no quedó a la zaga el elogio de Maragall.

La literatura vascongada trató de no permanecer al margen del nuevo empeño poético. La escasa actividad lírica de otros siglos, sólo representada de modo eficaz en el XVI y XVII por las poesías de Bernardo Dechepare y de Juan de Etxeberri —sin traer a cuento obras de fondo ascético como la de Pedro de Axular impresa en 1643—, vino a hallar su desquite en el XIX y en las nuevas fronteras de nuestro tiempo. Por aquellos días es cuando Elizamburu compone sus versos en vascuence y cuando Antonio de Trueba escribe en castellano *El libro de los cantares* con el que el escritor de Montellano y archivero-cronista del Señorío de Vizcaya deja que trascienda poéticamente su bucolismo campesino, hermano directo de la sana alegría que preside sus *Cuentos de color de rosa* y sus restantes narraciones caracterizadas por el predominio de una bondad intrínseca y optimista.

Llegamos, por fin, a otro autor vizcaíno, Ramón de Basterra, que si bien elabora sus obras en los primeros decenios de nuestro siglo —murió en 1928— sus años aurales se mueven dentro de la centuria anterior. Es un vasco neto. Pero también un español de nervio. Conjuga ambos aspectos sin disonancias. Como vasco puntualiza que su corazón yace bajo los robles de Vizcaya. Como español suspira porque se tenga “de la patria una idea y una hazaña”. Sus estudios diplomáticos le enfrentan con el deber de viajar por el mundo. Mas su radicación con la tierra de sus antepasados le hace sentir a fondo la doble sangre vasca y española que corre por sus venas. Tres son, a la postre, las aficiones que imperan en su obra poética: lo vasco, vigente en las tradiciones de sus valles y que canta valiéndose de sus grandes ritmos pirenaicos; lo latino, que fluye como *aceite votivo* en la sangre que lleva y que le empuja a escribir *El vizcaíno en el Foro romano*; y lo español, que lo convier-

te en heredero de las magnas empresas universales, tal como puede traslucirse en algunos de sus versos lindantes con el mito. Le domina un anhelo de grandiosidad hispánica. Algo así como una *Hispania victrix*. Gran lección la de este poeta. En él se da lo que Francisco José de Saralegui ha escrito no hace mucho expresándolo en estos términos: “La fidelidad a la propia tierra ha sellado a lo euskérico su identidad irrenunciable. La integración en España y el castellano han dado al alma vasca su expresión universal. Que ambos estilos —y ambas lenguas— coexistan en paz”.

Sería una delicia seguir analizando tan bellos planos poéticos, necesitados de un diligente estudio que nos descubra los tesoros de efusividad escondidos en la entraña de aquella época. Pero no es posible hacerlo aquí. Hay que poner fin a la indagación de este fondo de sentimientos y disquisiciones siempre gratos. Lo apuntado hasta ahora ha servido para hacernos meditar. Lo recibido de la cultura regionalista del XIX ha sido una enseñanza traspasada de sobria efectividad, la del amor indestructible a España como núcleo de una gran patria peninsular. Hemos aprendido que el amor a la tierra vernácula no se empequeñece, sino que se agranda, con su integración en el gran foco de la nacionalidad que aglutina. Tras sus pliegues, el concepto de nación sale fortificado y el de región adquiere su dimensión verdadera y sana. Son dos círculos concéntricos que giran sin estridencias. La nación implica la idea de unidad, de universo, de centro magnético. La región conlleva el pensamiento de filialidad, de intimismo, de algo afectivo comparable al hogar que crepita junto al fuego. Lo nacional y lo regional nunca se oponen. Son como dos órbitas regidas por un mismo amor. Cuando se funden en una sola mirada, una y otra se agigantan. Por eso Mistral cantó a Francia desde Provenza. Por eso Pondal fijó sus ojos en la España del Descubrimiento desde Galicia. Por la misma razón Verdaguer la ensalzó como religadora de mundos y como tierra en la que no se ocultaría nunca la luz del Sol eterno. Por idéntico motivo Gabriel y Galán afincó entre sus firmes amores el de la *patria idolatrada*. Y no fué otro el impulso que movió a Ramón de Bastera, un vasco en la frontera de dos siglos, a soñarla como forjadora de empresas ecuménicas. Hermoso y multiplicado ejemplo de la poesía ochocentista, o cercana a ella, en que vimos hasta qué punto todas las regiones peninsulares se reconocían hijas comprensivas acurrucadas al amparo de la madre. El concepto de nación se remozaba así en los versos de sus poetas. El buen pulso de España no se aminoraba ni resentía. Y de esta manera lo que la cultura del XIX aireó sin contaminarse fué como el resumen de una labor de siglos, no difícil de comprobar.

A partir de los años en que Paulo Orosio se sentía dignificado por pertenecer a la patria española o en que San Isidoro, el *Doctor egregius*, consideraba a la tierra hispana como madre de príncipes y pueblos, los pasos emprendidos en la meseta castellana o en la llanura aragonesa para fijar su primacía de nación fueron continuos. Cuando Guipúzcoa pidió voluntariamente su adscripción a Castilla, buscando su sombra protectora en el reinado de Alfonso VIII, la futura nacionalidad española enriquecía sus perfiles. Más adelante la exaltación de lo nacional en el *Poema de Fernán González*; la precedencia de Castilla frente a Inglaterra y Francia, propugnada por Alonso de Cartagena en el Concilio de Basilea; el nombre de *Hispania* tomado como romani-

dad en Rodrigo Sánchez de Arévalo; la idea prematuramente imperial de Juan de Mena, o la presentación de la *Gramática* de Nebrija a la Reina Isabel fueron jalones que ayudaron a robustecer el concepto de España como nación. La plena conciencia de esta dignidad vino a lograrse con la unión de Aragón y Castilla en la época de los Reyes Católicos y se afianzó aún más con la incorporación de Navarra en 1512. Pero el avance más prodigioso de lo que significó el nombre de España en el mundo se hizo realidad histórica bajo el imperio de Carlos V, cantado en su magnitud intercontinental por Hernando de Acuña. Llegaría finalmente un tiempo en que unida Portugal a España, en los días de Felipe II, la Península cobijaría bajo sus alas la mayoría del orbe, grandeza enaltecida líricamente por Fernando de Herrera y que sirvió de fuente de inspiración a Bernardo de Balbuena.

Esta herencia, luego minimizada, fué la que recibió y supo conservar en su línea ideológica el siglo XIX. De aquí el esmero que puso en mantener la equidistancia entre la nación integradora y la región entrañable. Fué la suya una posición sabia, digna de un pueblo discreto. Lo contrario hubiera sido el fruto de la locura. Cuando la región traspone los límites de su esfera, cuando el justo equilibrio se rompe sin contradicción alguna, la nación salta deshecha en pedazos, la decadencia más triste se impone y el cosmos se hace caos. No fué así la actitud mental del siglo XIX. Mantuvo su ecuación más perfecta y la poesía vino a testificarlo. Volvamos, pues, los ojos con gratitud a aquella humilde, pero clara visión ochocentista de lo español, que supo salvar lo permanente, empalmando con la serena inteligencia del XVI en virtud de la cual un portugués como Luis de Camoens no se avergonzó de llamar a los suyos en "Os Lusíadas" *una gente fortísima de España*. Lo hispánico triunfaba. No en vano esta patria llamada en los siglos medios *honor y ornamento del mundo* y distinguida por el P. Mariana con el *principado* de los pueblos, mereció ser ensalzada por Alfonso X con palabras de una potencia impercedera: "¡Ay, España!, non ha lengua ni engeño —ingenio— que pueda contar tu bien.

EL DESCUBRIMIENTO EN LA POESIA

Por José M^a Gárate Córdoba

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el día 8 de febrero de 1978

Voy a tratar de examinar las convergencias en el tema del Descubrimiento desde los orígenes poéticos más diversos. Fueron varios críticos los que se quejaron del olvido de Colón por los poetas —sobre todo los poetas americanos—, con lo cual falta estímulo para ofrecer al pueblo su verdadera personalidad, uniéndose al misterio las leyendas absurdas. Esto habría que explicarlo, pues no son los poetas, sino los historiadores, quienes han de precisar la biografía y la epopeya del Almirante, dejando a la poesía amplio campo para la creación. Lo que sucede es que la poesía de vuelo libre puede ser incentivo y acicate para interesarse por la realidad histórica.

Menéndez Pelayo entró a fondo en el tema y, coincidiendo en señalar la escasez y poca calidad de la producción poética sobre el Descubrimiento, buscó su razón en una intrínseca imposibilidad. Es importante examinar lo que nos dice:

Ni en la lírica, ni en el teatro, ni en la epopeya, se ha logrado la glorificación del Descubrimiento, el mayor hecho desde la Redención, pese a grandes esfuerzos y proyectos muy felices. Quizá el argumento entraña algún vicio capital que no han podido vencer los esfuerzos de todos los poetas, algunos insignes... es uno de los casos en que la sublime realidad histórica oprime y anonada la intención poética, sin que la fantasía pueda refugiarse en la penumbra de la leyenda, a la cual solo convienen los tiempos remotos, porque la historia es de ayer (1).

Insistía en ello Angel Lasso de la Vega al resumir en un artículo de 1890 la principal bibliografía poética sobre el tema:

Colón no tuvo un Camoens. Es inexplicable que los poetas españoles de los siglos XV y XVI no se inspiraran en él, ni haya composición alguna en nuestro *Romancero General*. ¡Qué cuadros tan llenos de dramáticos incidentes pudo trazar el vate inspirado!

Acababa de censurar a Calderón su desinterés por el tema, pero luego pensaba también que podía haber en él cierta imposibilidad intrínseca, apoyándose en la idea de Juan de Dios Peza, quien acertó a poner en verso la dificultad que encierra

cantar a ese gigante soberano
 que al soplo de su espíritu fecundo
 hizo triunfar el pensamiento humano
 arrebatando al mar un nuevo mundo.

Según el poeta, el canto colombino necesitaba la instrumentación de las grandes fuerzas de la naturaleza, ya que el héroe era soberano:

¡La mar, la inmensa mar, esa es su lira,
 su Homero el sol, la tempestar su canto!

Con lo cual se justificaba la supuesta incapacidad de los poetas hasta el siglo XVIII, pese a que el mismo Laso enumeraba unos cuantos ejemplos muy logrados (2).

Hoy cualquiera diría que esto es muy discutible. Un tema histórico, por reciente y documentado que sea, no solo tiene constantes éxitos en la poesía y en el cine, que es arte complejo en sí, verdadero arte, sino en esa difícil especialidad del cine poético, que ha abierto nuevos campos a la poesía y al teatro, brindándoles amplios ángulos visuales y recursos imaginativos más libres y fantásticos. Eso no amengua la visión crítica de Menéndez Pelayo, quien en el tema de Colón, juzgaba de conceptos, técnicas y poetas de su tiempo, con salvedades importantes y visión de posibilidades solo imaginadas, ya que no tenía confirmación al alcance de su biblioteca:

El conflicto fue con la naturaleza y no con los hombres y ese género de luchas no sirve para *el teatro*. Pueden reflejarse de algún modo en los raptos y visiones de la poesía lírica y lograr condensar la visión en un momento de la vida del *gran poeta* (así llama a Colón).

Solo *la novela* —que escrita en cierto modo puede ser comentario e interpretación de la historia— sería capaz de expresarlos aunque hasta ahora nadie lo haya intentado.

Por lo que a la lírica toca, traeré aquí muestras de versos magistrales, españoles, hispanoamericanos y extranjeros, entre los que destaca *La Atlántida*, de Jacinto Verdaguer. En el teatro, la primera obra es la que Lope de Vega tituló: *La famosa comedia de El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, habiendo también dramática extranjera sobre el tema, e incluso óperas italianas, una de ellas de Barbieri, pero sobre todo, se salvan por las nuevas técnicas escénicas, las modernas tragedias de Claudel y Kazantzakis, aunque para no desmentir a Menéndez Pelayo, hay que aclarar que ambas son poemas escenificados, de difícil tramoya, hasta el punto de que se han representado pocas veces —acaso nunca la segunda— para minorías selectas, mientras que en 1962 tuvo éxito la versión abreviada que Entrambasaguas puso en escena de *El Nuevo Mundo* de Lope.

En cuanto a la novela, aún no ha dado el fruto excepcional que Menéndez Pelayo preveía. De su tiempo hay noticia de dos, tituladas *Cristóbal Colón*, que él desconoció, una de Francisco Javier Orellana (1858), anunciada como “Historia Popular”, y eso era solo; otra de Luis Mariano de Larra (1891), con pretensiones de novela y realidad de historia novelada, como lo fue también la del mismo título que en 1954 publicó Felipe Ximenez de Sandoval, que por su vuelo lírico tiene categoría de novela.

No resultó profética la opinión de Calixto Oyuela al asegurar que “la

forma dramática representable será siempre estrecha para una acción histórica tan vasta y trascendente”, cuando veía que, al cabo de cuatro siglos, aún esperaba Colón el cantor de alta estirpe que consagrarse poéticamente su gloria, porque “después de una atenta excursión por sus interminables dominios”, los de la poesía, llegó a concluir que no existía una obra digna del Descubrimiento, “ni en la épica, ni en la dramática, ni en la lírica, salvo el breve y espléndido rasgo de Schiller” (3).

Esa es la poesía sobre el Descubrimiento. Con toda intención quedó un tanto ambiguo el título de este ensayo, porque su conclusión será que si hay poesía sobre el Descubrimiento es porque la hubo en el mismo Descubrimiento. Ella es la que sigue atrayendo al tema a poetas modernos, con su luz, su música y su colorido, marcando en éstos como los tiempos de una sinfonía indecisa entre la poética y la armónica. Tiempos de calma chicha, de huracán y tumulto, de dúo y concertantes finales, en el encuentro con los indios. Una apoteosis en la que incide la luminosidad irisada de aquella nueva gama de tonos americanos, entonces estrenada, cuyo fondo pudiera ser el “Himno a la Naturaleza”, de Beethoven.

Pero todo ello, la poesía del Descubrimiento, día a día, legua a legua, está materializada sobre el mismo navegar en el *Diario de Colón* y en su carta-informe a los Reyes. Ambos compendían en sí mismos la poesía del Descubrimiento con la poesía sobre el Descubrimiento.

La profecía de Séneca

Aparte las referencias de Plinio y Estrabón, lo primero fue la profecía de Séneca en *Medea*. El filósofo cordobés preveía, quince siglos antes la hazaña de Colón en cinco versos cuidadosamente traducidos por García Yebra en su excelente versión moderna de la tragedia:

Pasados los años, vendrán tiempos nuevos:
 Soltará el Océano los lazos del orbe,
 y un gran continente saldrá de las olas
 y Tetis la gloria verá de otro mundo.
 Y entonces la tierra no acabará en Tule (4).

Pero más importante que la mejor versión moderna es la que Cristóbal Colón escribió en su libro *Profecías*, parafraseando los versos latinos de Séneca:

Verán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Océano aflojará los atamientos de las cosas y se abrirá una gran tierra; y un nuevo marinero, como aquél que fue guía de Jasón, que hubo nombre *Thiphis*, descubrirá nuevo mundo; ya entonces no será la isla *Thule* la postrera de las tierras.

La profecía de Colón se concreta y desarrolla de modo asombroso en el *Morgante Maggiore*, de Luigi Pulci, publicado diez años antes de que Colón navegase por el Mar Tenebroso. En los dieciseis versos de su canto XXV expresa claramente que la tierra es esférica, que las columnas de Hércules no son último límite del occidente y que *las naves irán más allá*, siguiendo en esa dirección hasta ciudades e imperios desconocidos:

Has de saber que esa opinión es vana
 pues más lejos se puede navegar,
 porque el agua es en toda parte llana
 aunque la Tierra sea circular.
 Era más recia aquella gente humana,
 y aún a Hércules le hiciera sonrojar
 si aquellos límites él llegase a marcar,
porque las naves más allá pasarán.
 Y se puede ir bajo el otro hemisferio
 si a su centro toda cosa va tensa,
 así la Tierra, providencial misterio,
 de la sublime estrella quedará suspensa;
 Detrás hay ciudad, hay torres, hay imperio,
 más solo lo conoce su gente primitiva.
 Ves que el sol su camino acelera,
 donde yo te señalo, allí te espera (5).

Tal era la paráfrasis de Pulci sobre la profecía de Séneca, cuyas atrevidas precisiones provenían acaso de las últimas referencias y cálculos.

La poesía en prosa de Cristóbal Colón

En su *Libro de la Primera navegación y descubrimiento de las Indias*, más conocido por *Diario de Colón*, está la primera poesía del Descubrimiento. Lo dice cualquiera que lea en él más de una vez que “se oye cantar a los ruiseñores y a los otros pajaritos” y también otro día: “Era en el mar un placer tan grande el gusto de la mañana, que no faltaba sino oír a los ruiseñores” Sobre eso escribió el doctor Marañón unas de sus mejores páginas: “Ruiseñores en el mar” cuando en 1943 trazó un precioso prólogo para la excelente versión que José Ibáñez Cerdá hizo del *Diario de Colón*. Y Luis López Anglada recordaba en 1960 que Fernando Colón decía de su padre que “iba borracho de estrellas”, para concluir: “Colón era un poeta”. Y se pregunta “¿Cómo iban a entenderla los científicos?”.

Yo quisiera desplegar aquí ante vuestros ojos, como con luz de luna sobre el Mar Tenebroso o con los rosicleres del alba de América, toda la lírica colombina extraída de su *Diario*, todo el perfume que se desprende de él al leer: “hay mar bonanza y aires dulcísimos, suaves y sabrosos, que es placer estar en ellos, tan olorosos son” y “era el tiempo como en abril en Andalucía y la mar como el río de Sevilla y muchas yerbas y pajaritos, que solo faltaba el canto del ruiseñor”.

En su carta a los Reyes dándoles cuenta del Descubrimiento, describía en el mismo tono la isla de Guanahani:

Esta otra Española es para desear e vista, es para nunca dejar... Guertas de árboles, las más hermosas que yo vi, y tan verdes sus hojas como las de Castilla en el mes de Abril y de Mayo... como en el de Abril en Andalucía, y el cantar de los pajaritos, que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de papagayos que oscurecen el sol... (6).

¿Para qué seguir?. Yo he comentado en un libro catorce páginas de textos de la lírica más fina y más impropia de un capitán de carabela que escribe su diario de navegación, que es también cuaderno de bitácora. Es un puro deleite que nos pone en ambiente. Aludo allí a los cinco horrores medievales del

mar desconocido: *las calmas, las nieblas, los bajos, las algas y los monstruos*. “Monstruos no he hallado —dice— ni hombres monstruos”, pero entendió que los había con un ojo y otros “con hocicos de perro, que comían los hombres y les bebían la sangre y les cortaban la natura” y luego la isla de *Caribes* la encuentra poblada de gentes muy feroces, que comen carne viva. Lo más fantástico acaso, son las *gentes caudales*, porque Colón ha oído que en la isla de Nhan, nace la gente con cola. Y oye hablar de las amazonas, que “no usan ejercicio femeníl, salvo arcos y flechas”. Luego ya en Ganahani ve que:

Ellos andan todos desnudos como su madre los parió y también las mujeres, aunque no ví más que una harto moza. Y dellos se pintan de prieto y del color de los canarios, y de blanco y de colorado, y dellos se pintan las caras y dellos la nariz.

Todos a una mano son de buena estatura, de grandeza y de buenos gestos, bien hechos...

Pero Colón no era un poeta iluso ni tampoco un vulgar navegante. Tenía sus yerros, pero valían más sus aciertos y su intuición. Todavía en 1962 se ironizaba sobre las consideraciones con que imaginaba que el mundo no es esférico, “sino que debe tener la forma de una pera muy redonda” (7). Claudel dejaba que el coro de su tragedia colombina se mofase de tal especie, como es natural (8), pero no mucho después revelaban esa misma forma de pera las fotografías de la Tierra tomadas desde un satélite artificial.

En la poesía del Descubrimiento estaba también el descubrimiento de una nueva poesía.

En su reciente libro *Colón y su secreto* —ahora hará cinco años— demuestra Juan Manzano el hecho del predescubrimiento. La clave secreta del viaje de Colón era ante todo su éxito: primero con el padre Marchena, único que le creyó y le apoyó frente a los sabios incrédulos; después en la confianza de los Reyes; siempre de su seguridad total como algo no calculado ni intuitivo, sino sabido, revelado por el misterioso piloto que llegó a Cuba y a la tierra firme y volvió de ellas maltrecho, con tres o cuatro moribundos como él.

Colón se movía en un terreno más sólido del que los sabios podían sospechar, porque no sólo conocía la existencia de tierras oceánicas en el Oeste, sino la distancia exacta a que se encontraban del Viejo Mundo y, lo que es más extraño, su perfecta situación en el Mar Tenebroso. Sabía que a unas 750 leguas de las Canarias y de Cabo Verde existían muchas islas y entre ellas una muy grande y rica en oro, la futura Cuba, que él identificaba erróneamente como la famosa Cipango descrita por Marco Polo.

Piensa Manzano que el fracaso de Colón en Portugal e Inglaterra le movió, muy a su pesar, a confiar su secreto a un valedor. Lo descubrió al P. Marchena, amparado en el secreto de confesión, y por eso fue éste el único que le prestó crédito y ayuda. Acaso lo revelase también a Juan Diego de Deza. Tal versión está avalada por los relatos antiguos de Parreño e Illescas, tan concordes como poco conocidas.

Manzano se apoya documentalmente en las Capitulaciones de Santa Fe de 17 de abril de 1492, medio año antes de salir de Palos, donde se alude a “lo que ha descubierto”. El mismo documento le nombra Almirante de las

tierras” que descubra o gane. “Descubrirá” las nuevas, pero “ganará” las previamente descubiertas. También lo abona la confirmación de los privilegios colombinos el 28 de mayo de 1493, medio año después del primer viaje. En ambos textos se atribuye a Colón el anterior descubrimiento de tierras en el Atlántico. Además el relato de la aventura de Colón por los primeros historiadores indianos del siglo XVII es muy semejante a los de Porreño e Illescas, mostrándonos que la vieja tradición del piloto anónimo es muy semejante a la que se mantenía viva años después entre los indígenas de Cuba y Haití. Con la diferencia de que los documentos reales atribuyen el predescubrimiento a Colón, y las crónicas al moribundo náufrago desconocido. Colón armoniza las referencias de éste con la carta marina de Toscanelli para identificar a Cuba con el Japón (Cipango) de Marco Polo y Toscanelli, y como éste situaba la tierra firme oriental de Catay a unas 350 leguas al oeste de Cipango, Colón añadió a la tierra firme del náufrago, la del Gran Kan, única parte que tomó del proyecto de Toscanelli, situándola a unas 350 leguas al oeste de Cuba. En sus tres primeros viajes se concreta a buscar las tierras según esa armonización de datos.

Al regresar del tercer viaje, la Reina dirá públicamente que su almirante había cumplido todo lo que les prometió en los primeros momentos de su negociación: las islas y las dos tierras firmes.

Colón tuvo que asegurar a los Reyes que las tierras estaban allí y le fue más honroso y verosímil atribuirse a sí mismo el predescubrimiento, que al relato de otro. En la capitulación de Santa Fe se le nombre virrey y gobernador general de las “tierras firmes” que la carta de 15 de febrero de 1493 y otros documentos especifican que son dos: “las de acá” y “las de allá”; pero en el privilegio de concesión de los oficios colombinos, 30 de abril de 1492, se habla de una sola tierra firme. Es que Colón prevé en las Capitulaciones, todo su plan conjunto de descubrimientos, sabiendo que hay dos tierras firmes por descubrir y, en cambio, el privilegio se refiere sólo a la primera expedición, que se dirige a una de las dos tierras firmes, dejando la otra para el siguiente viaje (9).

Ahora el académico Pérez de Tudela expone su tesis de un encuentro previo de Colón en pleno atlántico, con una embarcación de indias amazonas (10).

El poema más largo del mundo

Cronológicamente siguió a Pulci, Giuliano Dati, teólogo y canonista florentino, obispo de San Leone, que en 1493 hizo una glosa versificada de la primera carta de Colón, casi al mismo tiempo de ser divulgada. Versos rudos, sin poesía y apenas literatura, con el mérito de ser los primeros que tratan literariamente el tema del Descubrimiento, ya que la carta de Colón, aún siendo literaria, tiene, ante todo, intención y valor históricos. También hay estrofas alusivas en los poemas épicos de Torcuato Tasso y Ludovico Ariosto, ambos con profecías a posteriori, inspiradas también en la de Séneca, que es la buena, y aún se cree que Tasso proyectó una epopeya del Descubrimiento, de la que no queda otra cosa que la noticia.

Siguen poemas primitivos, como el de Fray Ambrosio de Montesinos, poeta preferido de la reina Isabel, publicado en 1508, aunque debió ser contemporáneo de los primeros viajes y descubrimientos. En él, pese a la

calidad de sus versos, se refleja el ansia con que se esperaba la vuelta de los descubridores. La segunda referencia poética española es un carmen latino de Juan Sobrairo, poeta erudito de Alcáñiz que lo imprimió en 1511 en alabanza de Fernando el Católico, al que atribuye buena parte de los méritos de Colón. Un paso adelante son algunas estrofas del auto de *Las Cortes de la Muerte*, publicado en Toledo en 1557, con indudable origen en la *Destrucción de Indias* del padre Las Casas, por sus exageradas alusiones a la inhumana crueldad de los conquistadores, inspirados por el diablo. Otra referencia más sería la breve alusión de Francisco de Herrera, que en un soneto dirigido a Felipe II en 1582 compara la conquista de América con sus glorias bélicas de Europa y que, también en las *Elegías VII y XI*, elogia el valor de los conquistadores.

El primer poema conocido del Descubrimiento es el que Juan de Castellanos dedicó a Cristóbal Colón en las *Elegías de Varones de Indias* cuya primera parte se publicó en 1589. No debió de ser escrita mucho antes, es decir, será ya anciano el autor, que nació en Alanís (Sevilla) y murió en 1605. Poco se sabe de su mocedad y madurez: Que siguió la carrera de las armas y en ella sufrió los peligros y asperezas propios de los combates y correrías por aquellos reinos de Nueva Granada y los colindantes, y que después fue sacerdote y tuvo un beneficio en Tunja (Colombia) donde acaso murió de beneficiado. Hasta 1847 no se publicaron la segunda y tercera parte de sus *Elegías* y en 1806 la cuarta.

El valor de las *Elegías* es hoy documental, más histórico y geográfico que poético, pese a estar escritas en octavas reales bastante inspiradas y decorosas. Juan de Castellanos no era un poeta de creación, sino que, acaso como Ovidio, sintió en sus últimos años “la tentación de decir en verso”, sin pretensiones épicas ni alardes de fantasía. Lo suyo era la crónica rimada, o la historia cantada, intentando preservar del olvido sus recuerdos de hechos notables. Es historiador escrupuloso, entendiéndolo al modo de su tiempo.

Prolongando una de las ediciones, dice Angel Rosemblat que “hay un alarde heróico de artesanía poética en los 150.000 versos del poema” Lo cierto es que solo son 120.000 según Alvar, el más autorizado contador y más reciente comentarista (11), pero Menéndez Pelayo que calcula por defecto las diez o doce mil octavas —80.000 a 96.000 versos—, escribió que las *Elegías* son “el poema más largo que existió en lengua castellana y quizá la obra de más monstruosas proporciones que en su género, posee cualquier literatura”. Sir Arthur Helps, lo corroboraba por vía laudatoria, diciendo que el poema es, en cierto aspecto, el libro más notable de la literatura universal, por ser una historia expuesta en un número de versos que supera el empleado por todos los autores de todos los tiempos”.

Su versificación es desigual, con las dificultades que la octava real ofrece para quien no es un gran poeta, sobre todo en los pareados finales, tan propicios al rípi. Pero muestra una admirable facilidad para la versificación fluida, aceptable, a veces demasiado trivial y desaliñada. De cuando en cuando nos sorprenden frases elegantes y hasta inspiradas, ciertamente poéticas, que recuerdan la versificación de Lope en sus largas tiradas de versos improvisados.

A la usanza primitiva, nos explica Castellanos la situación del mundo desde su principio mismo. La Tierra

quedó desde el diluvio dividida
 en dos partes que cuasi son iguales;
 La una nunca vista ni sabida
 sino fue por sus mismos naturales
 y aquestas tienen tan capaces senos
 como la otra, o harto poco menos.

Nos presenta a Colón hospedando en la isla de Madera a pobres peregrinos, entre los cuales llegó un día un piloto castellano acogido a su piedad. Y nos cuenta su historia, basada sin duda en Illescas o en Porreño:

Tempestuoso viento de Levante
 le hizo navegar do no quería,
 forzándole a pasar tan adelante
 que de poder volver duda tenía,
 corriendo hasta ver tierras nunca vistas
 ni puestas por algunos coronistas.
 Pero dejó cumplidas relaciones
 del prolijo discurso navegado
 los cuales, como cosa de conciencia,
 notó Colón con suma diligencia.

Pero luego, cuando ya en el viaje surge el descontento de la tripulación, Colón decide aplicarse a sí mismo la historia del naufragio y la estrofa no es de las peores:

Horruras así mismo de avenidas
 que llevan las corrientes enhiladas,
 hojas y yerbas nunca conocidas,
 ni de pie de español jamás holladas.
 Aves vi por los aires esparcidas
 que de las nuestras son diferenciadas.

Quizá por su prurito historicista, Castellanos pasa como sobre ascuas la noche del 11 al 12 de octubre, ni siquiera anota la voz de ¡tierra! que más ha resonado en todo el mundo, rehuye toda retórica y toda la literatura, para presentar inmediatamente los indios

y ven desde los pies a la cabeza
 andar hombres desnudos por las playas,
 mujeres do la vista se endereza,
 sin arreos de mantos ni de sayas...

Ansí todas las ninfas como ellos
 son bien proporcionados y bien hechos,
 sacados son de hombros y de cuellos,
 y más pecan de anchos que de estrechos.
 ¡Cuán luenga hermosura de cabellos!
 ¡que gran tabla de espaldas y de pechos!
 Los galanes, las damas y los pajes
 jamás deben mudar ropas ni trajes.

Es la primera visión, recreada, complaciente, hacia aquellos hombres y sobre todo mujeres, al menos para Castellanos, que tiene lo suyo de poeta, pese a nuestros reparos. Ahora las visiones anticipadas de la naturaleza se

completan con la visión humana directa, poco importa que Colón anotase que no vió mujeres mozas en la playa de Guanahani, aunque tampoco hombres mayores de treinta años; la poesía tiene sus licencias, pero sobre todo en tiempos de Castellanos, cuando no se conocía el *Diario* del Almirante ni la biografía que le escribió su hijo.

La famosa comedia de Lope

La primera obra dramática sobre el Descubrimiento la escribió Lope de Vega en los tres actos clásicos, antes de 1604, sin que se sepa la fecha exactamente. Su título es así: "La famosa comedia de *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*".

Cuando Lope de Vega eligió el tema, había muy poca literatura sobre él y, no obstante, su intuición dramática o su experiencia, su oficio, como ahora se dice, le aconsejaron desviar el nudo hacia el Nuevo Mundo, hacia el encuentro de dos civilizaciones en América, adivinando que el interés había que buscarlo en la mutua sorpresa de los descubridores y los descubiertos. En aquellos contrastes de vida entre salvajes y aventureros se centraría el motivo poético, por lo cual dedicó casi todo el acto tercero y más de la mitad del segundo a este enfrentamiento de culturas. El amor y el odio, a punto de estallar entre los caciques de Guanahani la noche del 11 de Octubre de 1492, quedan suspensos al primer rumor de llegar las carabelas, como presintiendo los indios un gran acontecimiento, que pronto se cumplió. Sobre toda esta acción episódica gravita la unidad de la gran empresa del Descubrimiento. Al final del segundo acto, Colón planta la Cruz, que es adorada y alabada por cada uno de los españoles, y luego, de los indios. En el tercer acto termina la obra con el bautismo de indígenas en La Española.

La concepción y composición de *El Nuevo Mundo* es de gran originalidad. Versificada en romance popular, pierde grandeza en momentos que parece pedirla la escena, y en las pocas tiradas de versos de arte mayor diríase que se ha pasado la ocasión, pues los parlamentos de Colón y los Reyes en el palacio de Barcelona, no constituyen el momento culminante, aunque sí el más solemne.

Los mismos elementos sobrenaturales le sirven a Lope para contrarrestar, en polémica entre ellos, los argumentos de la leyenda negra, ya fuertes en la época. *El Demonio y la Idolatría* no se resignan a abandonar el campo americano y exponen con empeño sus reparos:

So color de religión
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro

La respuesta de *la Providencia* es contundente y sutil, como de Lope:

Dios juzga de la intención:
Si El, por el oro que encierra
gana las almas que ves,
en el cielo hay interés;
no es mucho lo haya en la tierra.

Cuando la tripulación pregunta a los indios por el oro, el alma de Colón

se revuelve contra esa codicia apresurada:

- Pues ¿de qué es el regocijo?
- Del oro que hallando vas.
- La salvación de esta gente
es mi principal tesoro.

La variante cómica, que Lope gustaba de introducir a cada poco, tratando de llegar mejor al pueblo, surge luego, porque Colón tiene hambre y pregunta por comida. Habiendo indios, la comicidad queda a su cargo. Pregunta el Almirante y atiende el cacique:

- ¿Habrá que comer?
- Mata, Auté, cuatro criados
de los más gordos que hallares
y, entre silvestres manjares,
los pon en la mesa asados.

La tripulación es de hombres bravos y devotos, ambiciosos y sensuales. Les tienta la codicia del oro y la sed de placer, pero su aliento es espiritual y les identifica con la alta empresa de extender la cristiandad.

Quizá lo mejor de la obra esté en el relato del piloto, aunque merma un tanto la talla del héroe inspirado y genial que apenas quedó esbozado. Se achaca a Lope no presentar a Colón más científico que en unas ligeras alusiones iniciales (12) y en cambio dar la sensación de que su verdadero impulso para la aventura la recibe del piloto moribundo.

No hay gracioso típico en esta comedia de Lope, la comicidad corre a cargo del simplismo, la ignorancia de los indígenas y su infantil asombro ante los hombres, los caballos, los espejos y las chucherías. La escena cumbre es la del “indio goloso” tan celebrada luego en fábulas.

El acto segundo es el de la sublevación, y Pinzón está a punto de tirar al mar al Almirante por sí mismo. Cambia la escena a Guanahani, donde se disputan a la bella Tacuana el novio impuesto, Tapirazó, y su enamorado Dulcanquellín, enemigos *ambos*, cuando de pronto se oyen dos o tres arcabuzazos por la costa y unas voces: “¡Tierra, tierra, tierra, tierra!” Desde entonces hay como un contrapunto, casi un concertante entre las voces de los indios y las de los marinos en las carabelas ya ancladas. Ya en el primer momento, cada parlamento por sí, pero más su conjunción, marcan la trascendencia del hecho con solemnidad.

- ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!
Te Deum laudamus, Señor.
- ¡En nombre de Dios!
- ¡Cielos!
- ¿Qué es esto?
- ¡Santa María!
- Este día
es aquél que mis abuelos
pronosticaban aquí.
- ¡San Pedro!

En cuanto a los hombres, la explicación es así:

que solamente les ví
 blanco rostro y manos blancas,
 de donde a veces salían
 de unos palos, unas llamas
 envueltas en truenos y humos,
 que me dejaron sin habla.
 No pude entender la suya,
 aunque en todas sus palabras
 Dios y la Virgen decían....

Y tornan a las conjeturas sobre qué significarían esas palabras que repetían con énfasis los marineros de las carabelas. Después huyen y llegan los españoles. Colón pide la Cruz, la planta y manda hincarse a todos. Fray Buyl invita a que cada uno hable a la Cruz y lo hacen con una letanía de invocaciones comentadas. Salen todos y entran sigilosos otros indios que miran con asombro la Cruz y hacen cábalas sobre ella y su extraño brillo. Disparan las escopetas y caen a tierra asustados, conjurando a la Cruz con una oración cada uno, —réplica de la anterior de los cristianos— y la adoran también.

En el tercer acto la escena se concreta en los temas del oro, la mujer, y la misa que se va a celebrar. *El Demonio* se declara perdido en un soneto que empieza:

Vencido soy, venciste, Galileo,
 como dijo el apóstata Juliano...

La otra escena es como la apoteosis triunfal en Barcelona, donde los Reyes reciben a Colón. Allí, el bautismo de indios es la ceremonia que se espera, como un símbolo del sentido del Descubrimiento.

Quedaba iniciada así la dramática colombina con Lope, como la poética con Juan de Castellanos. En ambas, apuntaban elementos que luego se iban a repetir.

DEL SONETO DE QUEVEDO A LOS ROMANCES DEL DUQUE DE RIVAS

De los clásicos del siglo de oro español solo puede añadirse a la comedia de Lope un soneto de Quevedo (1580-1645), originalísimo en el tema, abundante de conceptos, inspirado y, cosa extraña, no repetidas sus imágenes y metáforas a través del tiempo, que yo sepa. Bajo el título *Túmulo de Colón*, explica el poeta que “habla un pedazo de la nave en que descubrió el Nuevo Mundo”, y el viejo trozo de madera dice así juntamente su grandeza y la del Descubridor:

Imperio tuve un tiempo, pasajero,
 sobre las ondas de la mar salada;
 de el viento fui movida y respetada;
 y senda abrí al antártico hemisferio.

Soy con larga vejez tosco madero,
 fui haya, y de mis hojas adornada,
 de el mismo, que alas hice en mi jornada,
 lenguas para cantar hice primero.

Acompaño esta tumba tristemente,
y aunque son de Colón estos despojos,
su nombre callo, venerable y santo,
de miedo, que de lástima la gente
tanta agua ha de verter con tiernos ojos,
que al mar nos vuelva a entrambos con el llanto.

Cuando el poeta Luis López Anglada me señaló el soneto, lo encontré perfecto, originalísimo, inspirado y magistral, con la ironía de decir el nombre que calla y la hipérbole excesiva de que la gente lllore tan a torrentes que arrastren al mar, juntos, a Quevedo y Colón.

Con la misma metáfora escribe Meguel Barrios (1580-1645) su soneto *Al túmulo de Cristóbal Colón*, aunque tiene lágrimas más copiosas y oceánicas en el último terceto:

Dejó dos oceános en la tierra:
uno, el que ya la América no esconde,
otro, su heróica fama en nuestro llanto.

Podemos y debemos saltar sobre los diez cantos gongorinos de *El Nuevo Mundo* que el portugués Francisco Botello dedicó anticipadamente a Felipe V en 1701, cuando pensaba dedicar toda su vida al extravagante poema. Pero no hacen falta muchos versos para ser genial. El genio, Lope o Quevedo, de un tema tópico, donde la monotonía en el tratamiento se esclerosa a través de los siglos, sabe encontrar la originalidad de que los indios vean llegar las carabelas mientras se enzarzan en disputa amorosa, o la expresiva alegría expresada por una tabla de la *Santa María* arrimada al sepulcro de Colón. Pasa el siglo XVIII sin que se ocupe de Colón otro poeta que Manuel José Quintana (1772-1857), que en pleno indigenismo prerromántico de leyenda negra canta al ingenuo indio, en breves alusiones, una de ellas la famosa que encabeza su oda a la vacuna en las Indias: "Virgen del Mundo, América inocente" que irritaba a Calixto Oyuela, el profesor y crítico argentino, hasta apostillar que en ella no faltaban los antropófagos, y consideraba, en cambio, como el mejor poema colombino el del catalán Cabanyes (1808-1833), donde se canta una paz idílica de la colonización, extremaña en el sentido opuesto.

Ya en pleno siglo XIX, el duque de Rivas nos dejó seis romances en su conocido estilo, del que Oyuela esperaba el poema del Descubrimiento que venía faltando. Más adelante seguirán un *Romancero de Cristóbal Colón* (1866) con 512 páginas de Vicente García Escobar, y el *Romancero de Colón* de Narciso Campillo, prometido en 1867 al publicarse algún anticipo de él. Ninguno de ambos añade gran cosa a la poesía del Descubrimiento. Una oda de Juan Valera (1850) con veintiseis octavas reales, bastante bien hechas, da paso a un poema divertido que merece comentario aparte.

El gracioso poema de Campoamor

Sin ningún prejuicio malicioso, pienso que la referencia al *Colón* de Ramón de Campoamor constituye un intermedio divertido en nuestro estudio (13). Para mí lo ha sido, desde luego, el hojear este tremendo poema pu-

blicado en un tomito de cerca de doscientas páginas. Esta edición de 1835, lleva como epílogo o anexo el extracto que para documentarse hizo el poeta de la *Vida y viajes* de Cristóbal Colón, excelente y amena historia que escribió Washington Irving. Y entra enseguida en el tema. Creo que empieza así y para mí es una de sus mejores estrofas:

Ese es Palos. Callad. No oigan que aprisa
tres buques zarpan, que la noche vela.
Es viernes. Dan las tres. Sopla la brisa.
Ya más allá de Saltes se divisa
una...dos...la tercera carabela.

Le sigue lo peor, donde Oyela encuentra que Campoamor, de modo extravagante y cortado, zurce en un mismo verso los datos más incongruentes:

Año noventa y dos.- ¡Llegó el momento!
Tres de agosto.- ¡Es noche todavía!
Siglo quince.- ¡La brisa va en aumento!

El poema es histórico-novelesco. Porque la enamorada, *Zaida Nuño*, ha seguido hasta Palos tras *Rodrigo de Triana* y se incorpora a la flota colombina, siguiéndola, al segundo día de navegación. Zaida cuenta la historia de su primer amor. El 4 de agosto aparecen las *virtudes teologales, que luego se funden en la luz del cielo*. El 24 de agosto, el sumario del correspondiente canto dice así de la llegada a Tenerife: “Avistaron el volcán. Espanto de los marinos y discurso de Colón. Animación del pico de Teide. El cráter arroja fantasmas. Descripción del infierno y discurso de Satanás. Más fantasmas. Satanás se asoma al cráter del volcán. Hundimiento del pico de Teide.

A propósito de eso, sigue una historia de las islas Canarias y la historia de Colón. Desde el 16 de septiembre hay tres días de profunda calma, porque las legiones infernales entorpecen la acción de los vientos, las sombras del infierno corren a perseguir la flota. Son la *Idolatría*, la *Envidia* y la *Ignorancia*, pero la *Esperanza* hace invisible la flota y la *Caridad* convierte en vientos alisios a las legiones infernales, con lo cual el día 8 se levanta con el sol una brisa favorable:

Y cuando el sol detuvo la Ignorancia:
— “Si tu trono —gritó la Idolatría—
no arrastras al antípoda hemisferio,
Dios de los incas, se acabó tu imperio”.

No hago sino copiar del sumario, aunque parezca broma. El autor parece haber leído a Lope para inspirarse, al menos lo sugiere la intervención de esos elementos sobrenaturales, si bien han pasado dos siglos y medio desde Lope y tampoco son precisas sugerencias para eso. ¿Seguimos? Pues la acción se alterna ahora con dos escenas de amor entre Zaida y Rodrigo, al que Nuño trata de asesinar. El 11 de septiembre encuentran una nave despojada por la furia de las ondas y “Colón, para alentarles les lee la Historia de España”. El 13 de septiembre, “aparición del genio de la Atlántida, que les habla del continente sumergido”. El 16 se desafían don Nuño y don Rodrigo. El 18 ve Pin-

zón gran multitud de aves volando hacia poniente y se habla de historia universal.

Del 19 de septiembre al 9 de octubre, indicios de tierra que se desvanecen el 10; motín, profecía y última orden de Colón. Nueva aparición del genio de la Atlántida. La *Ignorancia*, la *Envidia* y la *Idolatría* cercan al sol el día 11, a las diez se ve una luz que se mueve, a las dos de la mañana dispara la Pinta un cañonazo, que no sería tanto como dice Campoamor:

Tres mil lustros y más. Llegó el momento.
Sonó en ésto en la *Pinta* un cañonazo
que el Himalaya estremeció en su asiento,
que hizo vibrar su cima al Chimborazo.
Tronó de firmamento en firmamento
y se le oirá tronar de plazo en plazo
hasta que roto el eje en que se funda,
con pasmo universal ol orbe se hunda.

Es la señal, desmesurada, del acontecimiento, con excesiva resonancia histórica para una simple descarga artillera igual a cualquier otra. También la voz, la famosa voz de Rodrigo de Triana tiene trascendencia. No es lo peor del poema:

—“¡Tierra!” —grita una voz.— Todos perplejos
miran...! no es cierto! ... el cielo está sombrío.
Sonríe la Esperanza... a sus reflejos
miran más... ¡Tierra ven!... ¡no es desvarío!—
¡Sí! ...¿Qué es la sombra que se ve a lo lejos?...
Tierra será, tierra es tal vez. ¡Dios mío!
pues aún tenaz en repetir se aferra
Rodrigo de Triana: “¡Tierra, tierra!”.—

Ya es bastante para este divertido poema de Campoamor.

Sin más intermedio mencionable que la oda *Colón y España* publicada por Lasso de la Vega en 1859, salpicada de bellezas y aciertos, aunque no extraordinarios, se llega a los romanceros citados. El de García Escobar (1866) nos trae un recuerdo de aquel “una, dos...la tercera carabela”:

Sumida la escuadra yace
un día y dos... y otros dos...

Lo cual está iniciando una estrofa expresionista de la calma, uno de los horrores temidos en aquella navegación desconocida, que consigue su efecto:

Duerme la mar, duerme el viento...
Calma y nada más en torno.
¡La calma! abrasa la esfera.
¡La calma, la calma! ¡Y cuándo!

El romancero de Campillo (1867), en una línea correcta, sin novedades, nos deja a las puertas de *La Atlántida* de Verdaguer, nacida diez años después. Pero antes veamos una precocidad de Menéndez Pelayo:

No es que Menéndez Pelayo fuese un poeta americanista, ni mucho menos, aunque tiene una buena colección de poemas, pero merece citarse como caso extremo de precocidad al tratar el tema en 1871, siendo niño de catorce años. Entre las octavas de su *Don Alonso de Aguilar en Sierra Bermeja*, hay tres dedicadas al Descubrimiento en su conjunto, y bastante aceptables, aunque no aporten nada nuevo a lo ya dicho e imaginado por los poetas puros. No está en la niñez del autor su mayor mérito, pues muchos maduros los hubieran firmado como suyos. Los barcos entregados a “la ira del hondo ponto hinchado”, son primero débiles leños y luego galeones que surcan las olas “en plácida bonanza” y al zarpar han sido saludados por las inevitables figuras mitológicas de náyades y tritones:

En alas de la fe y de la esperanza,
siguiendo luego a un genovés osado,
sus leños entregaron sin tardanza
a las iras del hondo ponto hinchado;
y surcaron en plácida bonanza
ondas de un mar jamás atravesado,
y náyades y faunos y tritones
saludan al partir sus galeones.

Y el viento juega en las tendidas lonas
y el aire cruzan las pintadas aves,
y vense ya del monte las coronas,
y espumas cortan las ligeras naves;
y un mundo al cetro de Castilla donas
tú, y Dios, que sólo su destino sabes
y le conduces a abrasada arena
del mar azul por la extensión serena.

Y en las remotas playas de Occidente,
ocultas hasta entonces e ignoradas,
bajo los rayos de su sol ardiente
por el salvaje habitador pobladas,
en cuya virgen selva sólo siente
rugir el viento en rápidas oleadas,
enclavaron la cruz de sus pendones
entre barras, castillos y leones.

El pequeño Menéndez Pelayo expresa bien conjuntadas la novedad de elementos cromáticos que imaginara, aunque sin tipismo alguno, y ve a los salvajes pueblos en playas de amarilla arena, batida por el mar azul de blancas crestas, y la verde selva virgen, dorada por el ardiente sol. Los otros elementos habituales son el eje trascendente del acontecimiento: religión y patria, “Dios da un mundo a Castilla”, con el acierto de simplificar al máximo la expresión bajo la forma plástica de clavar una cruz “entre barras, castillos y leones”, primero las barras. Fué un poema precoz y nunca volvió al tema.

El final de “La Atlántida” de Verdaguer

Por contraste impensado saltamos al más grandioso poema del Descubrimiento, que constituye el epílogo de *La Atlántida*, escrito en las riquísimas y cadenciosas sonoridades que mosén Jacinto Verdaguer extrajo de la natural musicalidad del catalán. *La Atlántida*, se ha dicho ya, tiene tan alto lirismo,

tan fecunda imaginación y tal armonía en sus partes, que constituye uno de los poemas más valiosos de la épica española. Con él concurrió su autor a los Juegos Florales de Barcelona en 1877, obteniendo un gran éxito, y de aquel mismo año es la segunda edición, de la que he tomado mis notas, con un prólogo entusiasta de Federico Mistral (14).

La Atlántida describe el hundimiento del misterioso continente, que Verdaguer relaciona en los dos últimos cantos con el descubrimiento del nuevo, como una compensación en la que la tierra que emerge en la noche del tiempo, de la mar y la bruma, nos consolase por la que en tiempo y lugar ignorados se sumergió tragada por las aguas.

Rara vez faltará en la poesía del Descubrimiento la leyenda del supuesto naufrago de Huelva. Con ella empieza Verdaguer su canto: "Fineix als llavis del bon vell la història". El llama Llavors al viejo marinero. El poeta catalán no necesita el dramatismo de presentarle moribundo y naufrago. Colón calla soñando. La voz del marinero es una brisa fresca que acaricia su sueño, un rumor de fronda exótica:

es que envuelto en la bruma del misterio,
con celajes de luz de otro hemisferio,
dentro de su alma siente un mundo rodar.

Detrás de aquella Atlántida hundida,
la virgen de su amor ha presentado,
cual más allá de un puente, una bella ciudad;
tras esos cielos, cielos más hermosos,
y detrás de esos astros luminosos,
el templo de oro de la Eternidad.

Con la cual surge el forzoso simbolismo, acaso intencionado ya en el Almirante (15). Aquí la traducción se hace dura para ser literal. En catalán, *colom* es el palomo, *coloma*, la paloma. Y el poeta imagina al Colón-paloma gritando al sol, mientras abre sus brazos como alas:

¡Espérame, astro! que al seguir tus pasos,
al caos de poniente ¡Fiat! voy a decir.

Es como una segunda creación, en atrevida metáfora. El poeta da relieve al ¡Fiat! poniéndolo en cursiva, porque tiene sentido teológico ese ¡hágase! que acepta la voluntad de Dios, semejante al de la Virgen, con las debidas salvedades. A ese inconcreto sentido teológico une el poeta el saber cosmográfico de Colón, que, en éxtasis exclama:

De estrellada
aureola la tierra coronada
renacerá mañana el sol poniente;

Para fundir luego así ciencia y ensueño amoroso:

Si en su carro de luz que el alma añora,
no alumbra otro país hasta la aurora,
decidme: ¿Qué va a hacer el Occidente?

La mar que a vuestros pies se ensoñecía
 ¿no os trae de otras playas la armonía?
 ¿no os da el aire olor paradisíaco,
 ni llorosos suspiros de sirena
 que busca de otros brazos la cadena,
 muerto de amor su corazón nostálgico?

El poeta ha querido que haya una doble acción: el ensueño informulado de Cristóbal y el relato del marino Llavors. Son simultáneos y, para que ambos queden expresos, hace retrospectiva la narración del naufrago, que era lo que inició el poema, sólo como estimulando la curiosidad en el primer verso, interrumpido. Tras aquél, irá cronológicamente ésto que, por artificio poético, se ha dejado traspuesto:

Llavors, el sabio, en mágicas palabras
 cuenta haber visto entre escollos marinos
 soberbios troncos de ignorados pinos,
 y misterios del mar revelador,
 y en la isla de las Flores, por las peñas,
 arrojar vió a las olas ribereñas
 dos cadáveres de rojizo color.

Y abrazándole añade: ¿Tú unirías,
 —gigante de las viejas profecías—
 los extremos del mundo, cual dosel?
 ¡Vé, correo de Dios! que aquel que yerto,
 leño te dió para traerte a puerto,
 para encontrar un mundo te drá un bajel.

Esta figura del marino-profeta es una novedad de Verdaguer y un acierto poético en el tema. El viejo ha reconocido un mesianismo en la mirada del futuro Almirante, y ya le llama “mensajero de Dios”, lo que, en cierto modo, se relaciona con el nombre de Cristóbal. Con lo cual, Colón, encendido de ilusión, grita seguro del triunfo:

—Me la dará, responde— y por tenerla,
 del trono de Neptuno la gran perla,
 yo volveré el Atlántico a pontear.
 ¡Despierta, Humanidad; mira tu Eva,
 que del lecho florido, suspirante se eleva;
 corre, Adán de la Tierra, ¡abrázala!

Hasta aquí, lo más hermoso del poema *Colón*, primero de los dos del Descubrimiento que cierran *La Atlántida* de Verdaguer. Se prolonga en cinco estrofas más, con los ofrecimientos de Colón a Venecia y Génova, a Portugal y España. Busca Colón la estrella de sus sueños y la encuentra en la Reina de Castilla. Había una llama en su mirada, cuando a sus plantas dijo:

Dadme naves, si os place, que en buen hora,
 con un mundo a remolque volveré.

El canto segundo, titulado “El sueño de Isabel”, es un romance de la mayor belleza en sus consonancias arcaicas. A veces parece que estamos le-

yendo cantigas, tal es su dulzura, su ritmo y su rima. Isabel posa su mano en las sienas y, como un ángel sonriente, vuelve sus dulces ojos a Fernando y le dice ésto que sólo en el original puede gustarse y vierto malamente al castellano:

Hoy al despuntar la aurora
con un palomo soñé;
¡ay!, el alma sueña ahora
que mi sueño verdad fue.

Se deleita la Reina recordando su sueño y parece revivirlo con toda su poética irisación. Siguen versos que son quizá los más bellos del romance:

Inspirada en esos mármoles
bordaba un manto para tí
cuando entre ramas de árboles
lindo pájaro rojear ví.

Saltando el musgo, veloz,
me saludaba el primero,
dulce, dulce, era su voz,
como la miel de romero.

Embelesada con su lenguaje,
tomó mi anillo de prometida,
que es de tu amor rico mensaje,
del arte moro joya florida.

Ave de blancas alitas
—le dije yo—, por mi amor,
al saltar por las ramitas
¡ay! no pierdas mi primor.

El por los aires se volaba,
mi corazón tras él voló,
¡ay! anillito de cien caras,
nunca te vi tan bello yo.

La Reina, en su sueño, sigue el vuelo del ave hasta las olas del poniente, donde surgen unas islas en flor, entre ondinas y sílfides:

Tierra afuera, tierra afuera,
le seguí yo hasta la mar;
cuando del mar llegué hasta la vera
me senté triste a llorar.

Cuando en olas ponentinas
dejó el anillo caer,
de entre sílfides y ondinas
islas en flor ví nacer.

El, cantando himnos de fiesta,
una guirnalda me tejó
y coronaba mi humilde testa
cuando el gozo me despertó.

La parábola de Cristóbal Colón se cierra con el sentido que la Reina ha sabido dar a su propio sueño. Ya está aquí el doble simbolismo del nombre y el apellido del Almirante, ambos providenciales: Paloma y Portador de Cristo a través del mar:

Ese palomo es quien nos habla,
mensajero que envía Dios,
esposo mío, hemos de hallarla,
la India hermosa de mi corazón.

Luego, el *colom* con minúscula, palomo, pasa sin transición a ser el marino genovés de ese apellido, quiero en un bellissimo final del romance escuchar embelesado estas palabras de la Reina Isabel:

Toma, Colón, mis joyeles,
compra velero bajel;
me adornarán los vergeles
con violeta y clavel.

Dice, y con manos de nieve,
collares y anillos llueve
cual perlas un cielo; y él
ríe y llora de alegría,
y con su alma en armonía,
perlas ve de más valía
en los ojos de Isabel.

Vuelve el canto al endecasílabo sonoro. En él se vé al Almirante conseguir los navíos y afrontar “la mar fosca” volando a la tierra soñada, de promisión, como Moisés por las aguas del Mar Rojo. Un viejo ermitaño que desde una cima observa, siente estremecer su corazón, viendo como el imperio español lleva el arbol de la Cruz a otro hemisferio, y dice:

¡Vuela, Colon...ya puedo morir!

No sé que nadie haya superado el pequeño poema de mosén Jacinto Verdager, pese a que hace seis años se hizo centenario. La poesía del Descubrimiento está en esas páginas finales de *La Atlántida* y el símbolo del anillo lo utilizará ampliamente Paul Claudel en su gran poema escénico.

Los poemas españoles del siglo XX

Luego, ya en el cuarto centenario del Descubrimiento (1892) destaca la poesía colombina de García Velloso, un español aclimatado en la Argentina, donde residió mucho tiempo, de modo que, como Castellanos, resulta muy “de allá” su lírica nupcial y sus versos frutales, cantando “al plátano pomposo y al tabaco oloroso, al cocotero con su rama floral; del ananá la piña delicada, la vainilla sabrosa, el soconusco ufano y el maizal sonoro”, tras las estrofas inspiradas al cantar las nupcias de dos mundos en plena metáfora amorosa del beso que se dan dos paraísos. Acacio Cáceres Prat escribió aquel año, el mismo de su muerte, un poema que sólo conocemos incompleto, en su obertura del partir de Palos:

allá sobre la arena
de la andaluza playa,

Fernandez Shaw, escribió en 1910 un soneto a *Las tres carabelas*, donde se fija en la noche de la víspera:

Meditaba Colón con sed de gloria
¿Se engañaba quizás? ¡Error tremendo!
¿Soñaba sin error? ¡Sueño fecundo!

Es el primer terceto del soneto. Nada nuevo había hasta él, pero aquí está en síntesis esa meditación de Colón, quizá de codos en la proa, como le quiso ver José María de Heredia, el poeta cubano francés, o agarrado al timón, como otros le pintan en aquella aurora. En ese observatorio, la sed de gloria le trae un pensamiento inquieto, torturante, cual es la alternativa entre un posible error o la confirmación de su cálculo, que el autor prefiere llamar sueño fecundo, aunque era algo mucho más concreto que un sueño. Se añade a esa alternativa la afirmación científica de la redondez del mundo, contenida en el segundo terceto, tan importante en su campo como el de descubrir un mundo en el espiritual. Otros poetas repetirían por esa época ambas ideas, concentradas en seis versos aquí.

Como antes José María de Heredia, tiene Manuel Machado (1874-1947) un soneto a *Los Conquistadores* en el que, pese a su título, expresa muchas sensaciones del Descubrimiento. Debió escribirlo por los años treinta. Es un bello soneto que empieza y termina así:

Como creyeron solos lo increíble,
sucedió: que los límites del suelo
traspasaron, y el mar y el imposible...

Y el mar, alzado hasta los cielos, monte,
es, entre ambas Españas,
sólo digno cantor de sus hazañas.

Poesía pura hay en ese traspasar los límites del mar, y del sueño, del imposible y del horizonte, persiguiendo al sol, alzando el agua un monte de homenaje hasta el cielo, para concluir como los más hiperbólicos poetas, que sólo el océano es digno cantor de sus hazañas, y afirmar que el poema es su mismo nombre, ante el que todo elogio queda breve, pese a lo cual no omite el poeta su canción, pues queda, monumento líquido a la hispanidad, ese monte de agua, "entre las dos Españas".

Unamuno titne también unos pequeños entretenimientos poéticos, recogidos en su *Cancionero*; son como humoradas, de las que he encontrado tres, posiblemente todas eran escritas alrededor de 1930 en que se fechó una de ellas. Dos años después se publicó un poema de José Antonio Primo de Rivera, que entonces tenía ventiocho años. Aunque dedicado a *La profecía de Magallanes*, es muy valioso para el tema que nos ocupa, y para el estudio psicológico del autor. Hay una frase en él que recuerda a otra de Walt Whitman, aunque sea de sentido contrario en la misma dirección. Mientras este diría "Oigo en idiomas nuevos himnos saludándome", aquel promete:

desde las dos orillas
les darán parabienes en su idioma.

Poco después, José María Pemán aludiría al Descubrimiento en unas tiradas de versos de *El divino impaciente* (1935) y tres años más tarde, algo más concreto, estrofas mas inspiradas, que comenzaban con su versión de la profecía de Séneca para crecer en un punto hasta decir:

Por la cintura verde y vegetal del mundo
yo fuí poniendo, como perlas, nombres
de reyes y de dioses...

Cronológicamente queda bien aquí la biografía poética de Colón escrita por Felipe Ximénez de Sandoval en 1938, fecha del *Poema de la bestia y el ángel* anterior. El autor no llamó a su biografía ni historia, ni novela, sino “Evocación del Almirante de la Mar Océano”, pero es lírica y novelizada sin apartarse apenas del realismo. En ella está también el naufrago precolombino, en Porto Santo, con una bellísima evocación:

—Isla, isla... ¡Pájaros de increíbles plumas y gargantas!... ¡Antilia...! Antilia, mi Antilia, sólo mía...

Por él sabe Colón que la tierra está a 750 leguas y que tiene que ir precisamente a Haití, como el profesor Manzano ha demostrado mucho después —siempre la anticipación de los poetas— pero destaca sobre todo, el nocturno de Juanillo Rodríguez Bermejo —Rodrigo de Triana— que es de Moguer y va en la *Pinta*, a quien la tierra llama y dialoga con él, en amoroso lenguaje de acento telúrico:

— ¡Extiende la mano y verás como me puedes tocar!... ¡Toca, toca! Aquí, playa; aquí, cantil; aquí, bosque; aquí, arroyo; aquí, colina...Me puedes oler...Piña y anémona, canela y vainilla...¿Es que no hueles a Nuevo Mundo? ¡Grítame!

Agustín de Foxá fué el poeta embajador de España, viajero incansable, enamorado lírico de América. El, que dijo una vez, haciendo frase entre ingenio y humor: “Cuando se descubre un continente como ese, lo mejor es callar”, no calló, sino que cantó primero un *Doce de octubre en las Antillas*, con siete estrofas, de las que uno no sabe seleccionar ninguna, ni abreviarlo en prosa. Como el otro poema, típico del Descubrimiento, que luego cito, debió estar escrito en 1943 ó 1944:

Con un palo y un trapo, realizando proezas
y mirando de noche a la estrella polar,
por aquí entraba España desplumando cabezas,
bautizando con nácar en la orilla del mar.

Fue un hermoso negocio; por un loro una espada,
y por otro, abalorios que brillaban al sol,
y huyó la india desnuda por la selva, asustada,
con su rostro en el agua de un espejo español.

Dieron nombre a las cosas, como el Día Primero,
 cuando Dios dijo rosa, y mujer, y marfil,
 todo el Año Cristiano bautizó al derrotero,
 cada Virgen de España tuvo su isla de añil.

Vieron playas doradas de aceitosas palmeras,
 con hamacas azules y la fruta carmín,
 y las ollas hirviendo sobre rojas hogueras
 con los cráneos mordidos del sangriento festín.

Navegar al acaso de española aventura,
 con la brújula loca, pero fija la Fe,
 cada golpe de viento, una Patria futura,
 y un idioma la playa donde ponen el pie.

El soneto en la selva, y entre serpientes, Cristo,
 tendrá un "Octavo Día" desde hoy la Creación,
 pues navegó la Historia por un mar imprevisto,
 y al azar de tres velas van Fray Luis y Platón.

Verán al cocotero con su loro irisado,
 y a la choza caníbal que adornaba un reptil,
 y dirá el Almirante que aquel clima templado
 le recuerda a Sevilla entre mayo y abril.

No bastaba ese aspecto del Descubrimiento. Con visión amplia, un año después, seguramente, Foxá quiere presentarnos, como el primer poeta, Castellanos, como otros inspirados a lo largo de cinco siglos, la *América sola*, por descubrir, sin maravillas ni asombros en quienes la encuentran ante sus ojos como una aparición, sino aislada incluso de sus pobladores, entre los polos, bajo las lunas, frente a los mares, con sus rocas y sus pampas, mientras la historia del mundo progresaba, complicada, ensangretándose:

Girabas con la Tierra y te ignorábamos...
 Como una mariposa
 sola, en medio del mar con las dos alas,
 puntas de nieve, en los opuestos Polos.

Sólo la Luna,
 que amanecía, rosa, entre tus Andes,
 pudo dar la noticia,
 contarnos el secreto...
 Pero calló, en su nácar transparente.

También el mar sabía...
 ¿Pero acaso
 no lo decía en altos pleamares?
 ¿No lo contaba
 con un vocabulario de tormentas,
 con un verbo de rocas?
 ¡Y no le comprendíamos...!

Y tú estabas,
 cuando el cerúleo Júpiter
 y la rosada Venus
 auxiliaban a Troya.
 Con tu maíz —desnuda— entre dos mares.

Platón te presentía desde Atenas;
 desde Córdoba, Séneca.
 ¿También lloró Jesús por tus pecados
 de Ultramar, en el Huerto,
 cuando la Cruz del Sur, sin Jesucristo,
 era un signo, en diamante, incomprensible?

Por terminar, porque hay que terminar siempre, traigo, no sé si en representación, el último poema español que he encontrado, aunque habrá muchos más recientes. Se trata de un soneto de Lope Mateo, el poeta "salmantino de Valladolid" de factura moderna, publicado en 1966 en el libro *Hablo contigo, España*, donde se titula "*Las tres carabelas*", como el de Fernández Shaw, con el que coincide —seguramente no es más que eso, y pudo no conocer el otro soneto— en el sueño de Colón que se cumplirá al alba. Otra de sus imágenes es casi tan antigua como la misma literatura colombina: la que que es Dios quien sopla el viento, que es tanto como decir aquí que abre estelas, su consecuencia directa. El tricolor de tierra, mar y cielo, corresponde al orden ternario de las carabelas-cunas, la metáfora más nueva sobre el tema, aunque la más atrevida es decir "delfines vientos":

Llenad de luz la mar, ¡oh frescas velas
 de argonauta batir sobre la quilla!
 En la Cruz del trinquete va Castilla,
 y más arriba, Dios, abriendo estelas.

Verdes olas avante, sin tutelas,
 fundad el largo sueño de la orilla,
 cuando la aurora os curve su rodilla,
 imperio ya seréis, sin carabelas.

Libres al flanco van delfines vientos
 desflecando, entre nubes y entre lunas
 un sol de cobre, ¡arcángel de portentos!

...Y de la arena en la asombrada entraña
 saltaron delirantes de tres cunas
 la tierra, el mar y el cielo para España.

Muy de su tiempo y aún en la vanguardia, destaca en él un conjunto colorista, adecuado al tema: luz, verde mar, rosada aurora, carmesí el pendón de Castilla, sol de cobre, luna blanca, amarillo albero en la playa...Movimiento suave y continuado, el batir del mar y del viento, las estelas, la aurora dobla la rodilla —otra figura atrevida— vientos desflecando, grises nubes y el vuelo del arcángel, el salto de las cunas. No es frecuente hacer que el sol sea un arcángel portentoso. Tal imagen, como algunas otras, define al soneto dentro de la poesía neo-imperial, con ciertas incidencias, muy concretas en el estilo del siglo de oro.

EL DESCUBRIMIENTO EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA

Nos faltaba la poesía de allá. El recurso de muchos poetas es ver el hecho desde la misma América, verlo venir, en lo cual habría más curiosidad o

miedo que lírica emoción, y el sentimiento sería menos profundo acaso. Por eso hay autores que duplican las sensaciones contemplándolo desde uno y otro lado. Así ha de ser aquí la visión de los poemas, todo lo bilateral que esté a nuestro alcance, para completarla luego con muestras más externas y descomprometidas, desde enfoques realmente extranjeros.

Con sentimiento hispanoamericano escribieron varios poetas, desde Juan de Castellanos, primer cantor del Descubrimiento, sevillano enraizado en Colombia, hasta García Velloso, que acabamos de citar. Su poesía es muy de allá en ambiente y modismos.

Los hispanoamericanos puros, de nacimiento y crianza, de alma y cuerpo, se incorporan al tema algo tardíamente. Tan tardíos que el primer poeta con mérito que entra en él es el cubano José María Heredia, al que hay que distinguir del cubano-francés José María de Heredia, muerto sesenta y cinco años después, siendo sólo cuarenta años más viejo. José María Heredia (1803-1839), vivió treinta y seis años, dejándonos un poema a *Los compañeros de Colón* muy estimable, de tendencia arcaizante, que como el de Castellanos empieza:

En los climas brillantes do natura
mas pródigos derrama sus tesoros,
habitaban los indios ignorados;
y eternamente en derredor ceñidos
por océano profundo,
ocultábase un mundo de otro mundo.

También en este poema medita Colón su gloria venidera, al frente de "su breve armada", que siendo breve, no merecía tal nombre.

Cubanas cantoras del Descubrimiento fueron Gertrudis Gómez de Avellaneda, con un himno a la estatua de Colón en Cuba el año 1863, del que no quedó constancia en España de la letra ni la música.

El venezolano Rafael María Baralt, nacionalizado en España, vió premiada en 1950 su oda *Cristóbal Colón* en un certamen madrileño. Es el primero en señalar poéticamente que:

la aguja salvadora
del norte amigo y firme se desvía
y a Dios y a la ventura el leño fía.

En cambio es uno de los pocos poetas que no recoge el grito de ¡tierra! y pasa como con disimulo el momento de llegar a ella.

Lo mejor de *La Atlántida* del argentino Víctor Olegario de Andrade, presentada a Víctor Hugo en 1881, es su célebre verso: "¡De pie para cantarla, que es la Patria!", que en la lectura de los juegos florales del Descubrimiento creó una corriente de emoción, como eléctrica, entre la muchedumbre que lo oía y lo interrumpió con ovaciones. Luego, el poema derivaba a supuestas felicidades liberales: "¡la libertad, la gloria y el progreso!" para volver a un verso imperial al decir: "Soberbio mar, engendrador de mundos". Tiene una hermosa estrofa a los predescubridores, muy original:

¡Y que grito salvaje,
mezcla de rabia y de pavor, lanzabas

retorciendo los brazos,
cuando una vela errante aparecía,
y en la tarde traía,
bramando el oleaje,
de algún bajel deshecho los pedazos!

Es bonita la estrofa del arrullo del mar a la cuna de América para que no despierte a la llamada del otro mundo y mantenerla así oculta a sus miradas, cual aquella otra en que el Descubrimiento surge como una consecuencia de la batalla entre Colón y el mar.

Rafael Pombo escribió unas décimas *Isaac y Colón*, cuyos parónimos rayaban a veces en la irreverencia. El poeta colombiano hacía allí una paráfrasis bíblica para comparar a Santa Isabel, abuela de Cristo, con la reina Isabel, madre de América, terminando con un paralelismo entre el Descubrimiento y la Redención. En el canto a *La estatua de Colón*, juega con las equivalencias de Colombo y culumba, presentando a Colón sereno, con los brazos cruzados, como un dios, desafiando al motín y a la tormenta: "Colón, siempre de pie, mira y espera".

José Joaquín Ortiz, el tercer poeta colombiano que merece citarse, tiene un buen poema, *Colombia y España* (1882), en el que Colón, al ver surgir de la espuma la americana tierra exclama: "¡Gloria al Señor! ¡He descubierto un mundo!" Pero lo más original de él son las estrofas en que imagina el estúpido pasmo del indio al ver por primera vez un altivo corcel y preguntarse luego por la española que llevó consigo el germen de las flores.

Después, el peruano José Santos Chocano, merece al menos la cita de sus versos en *Alma América*, que, en cierto modo, evocan los poemas de Pombo al recordar que América surgió del ensueño y la austera unión de una mujer y un hombre, como la Redención.

Rubén Darío (Nicaragua)

Rubén Darío escribía en años amargos una elegía dolorosa de su tierra. "A Colón"; en el *Cantor errante* (16). Por su originalidad, vale la pena traerla; es el reverso y la desilusión:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa, de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.
Cuando en vientres de América cayó semilla
de la raza de hierro que fe de España,
mezcló su fuerza heroica la gran Castilla
con la fuerza del indio de la montaña.
¡Pluguiera a Dios las aguas, antes intactas,
no reflejaran nunca las blancas velas;
no vieran las estrellas estupefactas
arribar a la orilla tres carabelas!
¡Duelos, espantos, guerras, fiebre constante
en nuestra senda ha puesto la suerte triste:
¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,
ruega a Dios por el mundo que descubriste!

El canto del genial nicaragüense sigue teniendo actualidad, sobre todo para los pesimistas.

Andrés Eloy Blanco (Venezuela)

En 1923 la Academia de la Lengua Española fallaba en Santander el Certamen Hispanoamericano de Poesía, organizado por la Asociación de la Prensa. El premio era de 25.000 pesetas, de entonces, y se otorgó al ilustre poeta venezolano Andrés Eloy Blanco, muerto en 1955. Es un poema de una belleza extraordinaria (17) donde el autor se anticipa en concepción y en métrica a la técnica lírica de su tiempo. En su canto tercero pinta el Descubrimiento con los clásicos simbolismos bíblicos y otros sorprendentes:

¡La Partida! Cacique, alza la frente
y cuéntame de nuevo lo que has visto:
tres naves que llegaron del Oriente
como los Reyes Magos al pesebre de Cristo.

He aquí una nueva figura entre los numerosos símbolos de poetas anteriores. La epifanía de América, en su doble sentido: el etimológico de “manifestación” y el tradicional del recién nacido, Cristo, adorado por los tres Magos de Oriente. También de Oriente vienen ahora cabalgando en sus tres carabelas, para asistir al nacimiento de Cristo en la nueva tierra y en las nuevas almas descubiertas. Ese es casi el *leit motiv*, el motivo central de cuatro de los seis poemas del *Canto a España*, reiterado, como en un *ritornello* entre la riqueza metafórica. Para los nuevos Reyes, aquel mundo nacido, fue, como el de Belén, El Salvador. Rodrigo de Triana será el ángel o el pastor de esta Anunciación.

Estrella que defines sobre la frágil onda
la ruta del bajel,
en tí sintetizaron su mirada más honda
los ojos de Isabel.
¡Tú recuerdas al nauta en su camino
que es Dios quien fija el rumbo y el destino
y el marino es apenas la expresión de un anhelo,
pues para andar sobre el azul marino
hay que mirar hacia el azul del cielo!

La fantasía de Blanco que se despeña en cascada de imágenes: “el marino sólo es un anhelo”, como para otros poetas es camino, navegar; es partir, no llegar, porque para llegar, “el rumbo y el destino lo fija Dios”. La estrella y la estela, tienen también su juego, sobre todo la estrella, en los ojos de Isabel, como en Verdaguer, Claudel y Kazantzakis, los tres poetas más inspirados del Descubrimiento entre los que aquí van; la mirada de la Reina es en sí misma un motivo poético.

Melchor, Gaspar y Baltasar de España,
siempre en el aire inédito al bauprés,
¡y tú, Mar de las Indias, a su paso te abrías
como el Jordán herido por el manto de Elías
y el mar de los milagros al grito de Moisés!

Junto al símbolo evangélico de la epifanía, el bíblico Jordán y el mar Rojo, que fue ya metáfora de Verdaguer, y lo será después de Claudel y Ka-

zantzakis. Como en la comedia de Lope, el cacique ve llegar hombres de hierro:

Qué sorpresa oceánica, qué abismal armonía
la de aquellas auroras sin tormenta ni bruma,
mientras en los costados de la Santa María
derrribaban las olas sus jinetes de espuma!
¡Qué prodigio de azul!
Las carabelas
tienen azul arriba y abajo y adelante.
Sólo un blanco: las velas;
y un verdor de esperanza: el Almirante.

El cromatismo es otra de las notas del poema, sinfonía en azules con la rosada aurora, las blancas velas y la verde esperanza de Colón.

Y cuando al fin la Anunciación de Triana
fue de grímpola en grímpola, de mesana en mesana,
y en pleno mar la Isla irguió su flor,
para los Reyes Magos que buscaban su nido,
aquel mundo del mar, recién nacido,
fue como el de Belén, el Salvador.

Hay reminiscencias rubenianas en el nacer la Isla como una flor, concretamente de aquella *Rosa Niña* junto a Belén, en un poema donde jugaban juntamente ángeles y hadas, como aquí. Aspectos paganos que asomaban en Verdaguer como ahora en Ortiz:

Y el cacique de carne, desde el vecino cerro,
vio salir de las aguas unos hombres de hierro...
Esa era América. ¡Nadie le dio nada!
De ti lo esperó todo, tú fuiste el Dios y el Hada:
Su palma estaba sola bajo el celeste azur,
su luz no era reflejo, sino lumbre de estrella;
presintiendo tus cruces, ya había visto ella
cien calvarios sangrando bajo la Cruz del Sur.

Aquella Eva del lecho que tiende los brazos a su Adán descubridor, será aquí la doncella dormida junto al mar. Aquella “virgen América” que llegó a hacerse tópico, es ahora Eva indiana:

América desnuda, dormía frente al mar.
Y la tomaste en brazos y la enseñaste a hablar,
y toda la excelencia
de tu sagrada estirpe —valor, trabajo, ciencia—
floreció por los siglos en el nombre injertado;
indio, cerebro virgen, español, alba al vuelo...
así en el campo nuevo, cuando pasa el arado,
la primera cosecha no deja ver el cielo...

Ortiz es rubeniano hasta donde se puede ser, pero hay en su ritmo una variante personal de optimismo y de alegría.

Siguen el porteño Jorge Luis Borges, el chileno Pablo Neruda, el ni-

caragüense Ernesto Cardenal, con alusiones un tanto laterales al tema. Porque lo miran más a fondo, en todos ellos forzosamente hay que detenerse: el argentino Ignacio Anzoátegui, el boliviano Oscar Cerruto y el colombiano Eduardo Carranza, como los más recientes tratadistas hispanoamericanos.

La aspereza de Cerruto (Bolivia)

Oscar Cerruto, nacido en Bolivia en 1912, es el exponente máximo de la poesía boliviana actual y uno de los más conocidos fuera de sus fronteras. "Poeta sutil, refinado y arduo, que perfora la imagen y se apodera de sus símbolos. En sus poemas hay gracia, primor, raíz profunda, voz de la sangre y entraña de la tierra, signo y alquimia, medida y sobre todo técnica". En el segundo de sus dos libros, *Patria de sal cautiva* (1958), se incluye un poema, "Los dioses oriundos" (18), que sin guardar demasiada relación con el Descubrimiento, alude a él en desgarrados términos de indigenismo:

Y de pronto, ¿qué nubes
que no hinchó vuestro aliento
plantan su pie a la orilla
de vuestro imperio?
¿Por qué los ríos bajan bramando
y el ábrego cercena litorales?
¿Por qué el llano empapado de sudor
amanece, la llama hundida en un costado?

Los dioses oriundos son crueles en un paraíso bucólico, los codiciosos conquistadores también, "en nombre de una cruzada", como los del Neruda, como los de tantos, y los dioses no saben a quien arrojar sus rotas blasfemias.

Relámpagos de nubes acuchillan las costas
y las naves
en la arena vomitan
sus aguas de odio
y de codicia.
Oid, aún se oye, el infinito
galope de los cascos,
la devota cruzada de exterminio,
la siega de los tallos gentilicios
desplomándose en haces.
Y luego sólo escombros,
polvo, duelo.
Ah, cáncer del corazón, capa de sueños,
¿en qué rostro arrojar vuestras rotas blasfemias?

Precisamente estos fragmentos, los únicos que aluden al Descubrimiento y la Conquista, son lo menos destacado del excelente poema.

Ignacio B. Anzoátegui (Argentina)

Ignacio B. Anzoátegui, nacido en 1905, está en la primera línea de los poetas argentinos, con una lírica fuerte, diamantina, llena de ideas, reconquistando el más puro español en su lenguaje enamorado de lo más áureo del siglo de oro, riquísimo en expresividad, bien digeridos los versos de Góngora,

Lope y Quevedo. Su riqueza léxica está plena de sentido, los vocablos viejos o gastados cobran verdadera vida al ajustarse perfectamente a sus ideas, con armonía interior entre el pensamiento, la expresión y la musicalidad.

Anzoátegui publicaba un soneto, *América* (19), con algo de diario colombino en su principio de silencio, ángeles y primavera, luego con luminosidades sobre la mar sombría y el deslumbramiento de la sal en la ribera, con reiteraciones poéticas de “la tierra es tierra” y “el viento es viento”. Eso sólo en la forma, el fondo ya se ve:

Un silencio de ángeles corría
por las provincias de la primavera.
Era toda la sal hecha ribera
y el misterio hecho todo especiería.
Alta la mar recóndita y sombría,
plena la luz como la luz primera,
iba sonando a gracia delantera
— ¡Salve Regina!— la marinería.
Ya la tierra era tierra. Ya el morado
estandarte escribía sobre el cielo
su león, su castillo y su cuidado.
Su viento era su viento. Y en la altura
— ¡Salve Regina!— al aire de su vuelo
reinaba Dios en Padre y creatura.

Junto a la lírica de su inspiración, Anzoátegui ha querido rematar el soneto con una precisión histórica que le exige su tarea de erudito, paralela a la de poeta. Aquél ¡Salve Regina! exacto y puntual, al acercarse a tierra las carabelas colombinas, que si se rezaba diariamente al anochecer, hay que pensar que se repetiría en agradecimiento por la gran aventura.

Eduardo Carranza (Colombia)

Eduardo Carranza, colombiano nacido en 1913, catedrático y bibliotecario, es la figura más interesante del grupo “Piedra y cielo”, de máxima importancia, que surgió en Colombia hacia 1935, buscando lo concreto tras las dispersiones del vanguardismo. Acudió al grupo de acuerdo con la mejor tradición colombiana, animado por un signo humano nacional e hispánico, y se definió concretamente hacia lo clásico en su voluntad estética de volver al orden, pero no con clasicismo frío de museo, sino con armonía entre el impulso creador y la expresión artística, ciñendo lo sentimental al esquema del pensamiento, en un mundo personal, tocado por un tinte de melancolía, compatible con el alegre sentimiento creador y la gracia para cantar sus emociones. Carranza, por salud de espíritu, rechaza el agonismo y la angustia de moda y confía en una poesía esperanzada, ilusionada para el porvenir, captando finamente la lección de pureza y esencialidad de Juan Ramón Jiménez en un lenguaje muy sutil, que conjuga transparencia y misterio en una sola vibración de sus últimas composiciones, por lo que Dámaso Alonso le ha elogiado en “Alhambra”, un ensayo íntimo.

Su simbolismo da al Descubrimiento un sentido traslaticio en el tiempo y en la esencia, lo mismo puede valer para una cenestesia lírico-erótica del hecho colombino que para una comprensión de lo íntimo y vital, utilizando imágenes de aquél. Se trata del poema *Doce de octubre del alma*:

Por el mar absoluto de mi sangre
 por el cerrado subterráneo mar
 era mi corazón barco sonámbulo
 entre sirenas de ácido cantar.
 En la dorada esquina de una tarde
 —el día y tú la iban a doblar—
 ¡tus ojos florecidos un instante!
 sobre la proa de mi corazón
 ¡cielo!, ¡cielo!, gritó un marinero
 lunar y azul vestido de desvelo (20).

Anzoátegui, con rigor histórico sin dejar de ser poético, había registrado el "Salve Regina" de los marineros al ver la tierra nueva. El motivo lírico busca aquí el contraste, la paradoja real entre la tierra vista, y el cielo que para los angustiados navegantes supone descubrir el paraíso americano. Para el poeta, Rodrigo de Triana está gritando en su corazón el mismo grito, al divisar los ojos de la amada.

EL DESCUBRIMIENTO EN LA POESIA EXTRANJERA

Algunos franceses y sobre todo los italianos, gustan de imaginar a Colón desembarcando en el Nuevo Mundo al frente de ejércitos cruzados, llevando con él al padre Marchena y no sólo a un hijo, sino a los dos, Diego y Hernando, enamoradizos los tres, padre incluido, el cual se prenda de Zama, la hija de un cacique, mientras que Diego ama a la princesa Azema, nacida en la América precolombina del linaje de los Doria italianos, siendo ambos víctimas de la incomprensión o de los celos. Al menos dos poetas presentan al Almirante soñando, mientras duerme, la noche de la víspera, pese a los indicios ciertos de estar la tierra próxima. Su sueño será nada menos que de toda la historia de la América, hasta la independencia de Bolívar, incluida, con visiones de cóndores en los Andes y el Niágara. Autores hay que le introducen en Méjico y Perú, otros, especialmente los de lengua sajona, que pretenden transformar su epopeya en tesis político-social, con visión futura de los males del Continente, llevando a su peor extremo el lamento de Rubén Darío.

Italia va en vanguardia, junto a España, en la interpretación poética del Descubrimiento. A los pioneros de la profecía de Séneca glosada en tiempos inmediatos ya a la hazaña, se unen las profecías a posteriori de Torcuato Tasso y Ludovico Ariosto, pues los dos glosan la de Séneca en sus respectivas epopeyas. Entre los siglos XVI y XVIII hay poemas sin demasiado mérito, de Stigliani y Chiabrera, Tassoni y Alfieri, Costa y Piceggio, el de éste último (1870) considerado como el *Colón* italiano más famoso.

En Francia se ocupan del tema poetas muy sonoros, que no dan en él la medida de su fama: Madame Dubocage y Bourgeois, Chénier y Delavigné, Lamartine, Prudhomme y Victor Hugo, éste canta, en *Les Malherex*, la desgracia de Colón bajo el tópico de la ingratitud de los Reyes, sin considerar su nefasta gobernación en tierra americana. Su primer verso es de gran fuerza y musicalidad: "Colón, invasor de las olas, cazador..."

La categoría del poeta cubano-francés José María de Heredia (1842-1905), es muy superior a la de su homónimo cubano. No dejaría de influir en el que ahora citamos su cultura francesa neta, ya que escribió los poemas en

francés. Su soneto *Les Conquérants* dió la vuelta al mundo y aún hoy es famoso por sus perfecciones de armonía y plasticidad. Se le ha señalado como defecto de tema, la limitación histórica de concretarse a no ver en el Descubrimiento más que la sed de oro de unos *routiers et capitaines*, olvidando como motivación la inquietud científica y la religiosa en los principales impulsores, y el afán de aventura en los demás. En su perfección poética hay más intención denigratoria que esos reparos: el soneto empieza presentando a los españoles *comme un vol de gerfauts hors charnier natal* (como un vuelo dealcones lejos del pudridero natal) para terminar viéndoles partir *ivres d'une réve héroïque et brutal* (ebrios de un sueño heroico y brutal). En la traducción del poeta colombino Miguel Antonio Caro, se superan juntamente las dificultades de la equivalencia poética y las tintas negras del original, hasta aureolarse en su conjunto:

Cual de halcones noveles horda fiera,
cansada de miseria hosca y sombría,
soñando heróica, audaz se fía
al bravo mar la gente aventurera.
El rumbo inclinan a oriental ribera,
buscan el oro que Cipango cría;
viento providencial sus barcos guía
e incógnito Occidente les espera.
Delante el sol que muere, atrás Europa,
la impaciencia solazan de su anhelo
los dorados celajes tropicales;
o reclinados en la tarda popa,
de noche ven desconocido cielo
y surgir de la mar nuevos fanales.

En realidad se trata del Descubrimiento, o equivale a ello, pese al título: la impaciencia, el anhelo, el sueño heroico, el incógnito occidente, el desconocido cielo y los nuevos fanales, todo vale para el primer viaje tanto como para otros posteriores. El soneto, no añade nada al tema, si no es su belleza poética, mezcla de la inspiración de Heredia y de la forma, inspirada también, de Caro, su traductor. El darlo traducido nos permite apreciar juntamente dos muestras de un mismo tema poético.

En Brasil, Manuel de Araujo (1806-1879) escribió en *Colombo* en cuarenta cantos y un larguísimo prólogo, el más extenso que en cualquier lengua se escribiera. El poema empieza en la toma de Granada y termina con la muerte de Colón. Con estilo terso y elegantísimo, se hacen descripciones geográficas americanas que son más elocuencia que naturalismo poético, con lo cual, el conjunto se muestra prolijo y recargado de adjetivos, para caer en el tópico de desarrollar la trascendencia histórica del Descubrimiento a través de los siglos, suspendiendo la acción desde el canto X hasta el XXV para dedicar esos catorce cantos a un episodio fantástico-diabólico, caricatura de los de Lope y Campoamor.

En Inglaterra se produce tempranamente el epigrama de Jhon Owen (1560-1622), del que Solórzano Pereira hizo en 1647 una traducción reciente, pues calificaba al autor de poeta moderno y elegante. El epigrama lo es, pero sobre ello, ofrece el interés de tener la primera alusión conocida al simbolismo del apellido Colón y a ver en su nave un recuerdo de la de Noé:

La primera paloma nos dio aviso
 que cesaba el diluvio, y que los prados
 libres ya de sus ondas, florecían.
 Colón fue la segunda, nos la trujo
 de otros inmensos y extendidos campos
 más allá del Atlante descubiertos,
 nunca en siglos pasados conocidos.
 Este trujo por muestras oro y plata;
 el ramo estotra de la verde oliva;
 éste riquezas y deleite aquélla.

No he tenido a mano el original, pero bueno había de ser cuando tan excelente traducción produjo, ofreciendo una perfecta contraposición de las dos naos que descubren un nuevo verdor sobre unas nuevas aguas y completan sus símbolos de felicidad, entre la riqueza vegetal y la mineral.

Otro inglés, Samuel Rogers, fué el que con más altura cantó en su patria al Descubridor en un poema titulado *El viaje de Colón* (1810). Fué compuesto en doce cantos, más bien estampas aisladas para no acabar nada, y dejar materia a la imaginación del lector. Con estilo arcaizante, al desembarcar en el Nuevo Mundo, un ángel vaticina a Colón una felicidad liberal —muy norteamericana— de libertad y progreso y al final, otro ángel le augura su gloria universal y su martirio, al modo que más tarde desarrollaría Kazantzakis. Recuerda el epigrama de Owen en alusiones a la paloma del apellido Colón y a la nave de Noé y a Rubén Darío en su visión pesimista: “No nos trajiste olivo sino espada”. Termina recibiendo Colón el consuelo del mismo ángel que le anunció el martirio, de modo que su último gozo prevalece sobre el anterior dolor, al anunciársele la universalidad de su fama, ya vista en José Antonio y que veremos en Walt Whitman.

El poema de Tennyson, (1809-1892) es el último inglés que merece citarse. Su planteamiento se descubre ya por el hecho de que en él cuelgan de la pared del cuarto de Colón sus grilletes y cadenas, como sarcásticos trofeos, en anticipo y quizá inspiración de lo que en nuestro tiempo repetiría Paul Claudel.

En Estados Unidos fué primero el poema de Joel Barlow en 1807, calificado en su tiempo de visión poético-plúmbea, pues se titulaba *La visión de Colón* un primer ensayo y *La Columbiada* el poema citado. Su tesis es el fundamento republicano del bienestar político-social, desarrollada a base de que un ángel transporte al Almirante a *la montaña de la visión*, desde donde le muestra todas las etapas histórico-geográficas del mundo viejo y del nuevo, hasta convencerle de un progresismo filosófico-político que traerá la felicidad y la paz universales en la armonía de una sociedad de naciones, de modo que el papel de Colón queda durante demasiado tiempo desairado, de simple espectador. Es una extraña *Columbiada* sin Colón, como dice Calixto Oyuela. Jacob R. Lowell (1819-1891) le supera con mucho en un poema demasiado temprano del que luego sería gran poeta. Su obra es poco depurada y demasiado conceptual, falta de fantasía. Colón medita y en sus altos pensamientos se convierte en un símbolo abstracto de la espiritualidad humana. En las reflexiones místicas de Colón, la metafísica se hace poesía y se descubre el profundo sentido religioso que hay en todo poeta, tal vez sin que él lo sepa. Colón el navegante, se sabía poeta y se sentía místico inspirado, por

eso, en su meditación, se identifica el pensamiento de Lowell.

Tal meditación viene, por azar, a enlazarse con la *Plegaria de Colón*, (1855), de Walt Whitman, donde la metafísica se hace teología y la meditación se eleva a plegaria llena de fuerza indómita y extraña, de excitación apasionada y de un espíritu pseudobárbaro característico del poeta. Su verso: "Yo dirijo mis naves hacia Tí" cala el profundo sentido teológico del Descubridor, pero también el filosófico, porque la vida es un descubrimiento que termina en Dios, y a Dios vamos, queriendo o sin querer. El poema hay que leerlo entero, pero teniendo que destacar algo, sea ésto:

Envejecido, golpeado, aniquilado,
arrojado a esta playa salvaje, lejos, muy lejos de mi patria,
asediado por el mar y por ceños adustos y rebeldes,
doce lúgubres meses,
dolorido, yerto a fuerza de afanes, enfermo y próximo a la muerte.
recorro el litoral de la isla,
desahogando mi oprimido corazón.

Estamos ante el poema de la angustia colombina. La habitual exaltación por el gozo del Descubrimiento, se encierra aquí en la nostalgia ascética, de angustia agustiniana, que es tensión de ansiedad. Desprendido de la tierra, Colón rememora los pasos de su ilusión y de su lucha por realizarla:

Oh, estoy seguro de que realmente venían de Tí
el impulso, el ardor, la indomable voluntad,
el imperioso mandato interior, más fuerte que las voces,
un mensaje del cielo, susurrándome aún en sueños,
todo esto fue mi estímulo.
Por mí y por ellos, la obra fue cumplida.
Por mí los viejos países de la tierra, ahogados, oprimidos,
fueron desahogados, libres.
Por mí los hemisferios se redondearon, lo desconocido
se ató a lo conocido.
Yo no conozco el fin, todo está en Tí.
Oh, —grandes o pequeños, no sé— acaso haya anchos campos y países,
quizá la humana maleza, innúmera y bestial, que yo conozco,
al trasplantarse aquí, se eleve hasta una ciencia digna de Tí.
tal ve la cruz inerte que conozco, la muerta cruz de Europa,
rebrote aquí con flores.

Tal es la visión retrospectiva y futurista a la vez, de Colón puesto en plegaria ante Dios. La meditación de Lowell se prolonga en oración de súplica por sus mundos, el viejo del que partió y el nuevo descubierto, el mundo-madre y el mundo-esposa. Lo que en la historia de Colón parecían argucias de falso visionario, Walt Whitman quiere purificarlo aquí en mística limpia, que pasa de la oración por sus mundos a la oración íntima, súplica metafórica de navegante:

Mi fin próximo,
las nubes ya se cierran sobre mí,
el viaje frustrado, el rumbo discutido, perdido,
vuelvo mis naves hacia Tí.

...

deja partir el viejo maderamen, yo no iré,
 me asiré fuertemente a Ti, oh Dios, aunque me azoten las olas,
 a Ti, a Ti, que al fin identifico.
 Ni siquiera conozco mi propia obra pasada o presente,
 oscuras, cambiantes conjeturas de ella, desfilando ante mí,
 de mundos nuevos y mejores, de su poderoso alumbramiento,
 burlándose de mí, me desconciertan.
 Y estas cosas que de súbito veo, ¿qué me dicen?
 Como si algún milagro, una mano divina despegase mis ojos,
 vastas formas sombrías me sonrían tras el aire y el cielo,
 y en las olas distantes zarpan naves innúmeras,
 y oigo, en idiomas nuevo, himnos saludándome.

Este final contiene acaso las más bellas imágenes colombinas. Ya vimos antes expresada en José Antonio, de otra forma, la idea de que pueblos nuevos le saludarán en lengua castellana, aquí es en lenguas nuevas, para mayor universalidad. En esa visión de vagas formas oscuras hay un anticipo de fantasmagorías que usarán luego dos grandes poetas contemporáneos, Claudel y Kazantzakis, en sus poemas escénicos, dando la máxima dimensión al juego lírico.

Alemania: la perla de Schiller

Parece ser que Federico Schiller (1759-1805) era un entusiasta colombiano cuya afición al tema quizá contagió a la Brachman. Exultante es la idea final de esos ocho versos sueltos, en un breve rasgo, al decir de Oyuela, respecto a su *Culumbus* (1795), apreciado con tal admiración que se alegraba de cerrar su estudio *Colón, y la Poesía*, con la llave de oro —aquí decimos “broche”— que suponía esa “perla lírica colombina, la nota más alta de cuanto conozco en el género, ciñendo por fin a la frente del inmortal genovés digna corona”. Para el profesor argentino se trata de un vivo relámpago poético cuyo fulgor descubre una idea grande y hermosa, que para mejor divulgarla, pese a la grave pérdida de la traducción, doy en castellano:

Adelante, marino audaz, aunque el burlón espíritu se mofe
 y el piloto al timón cansado de apretar, su brazo afloje.
 Boga siempre, boga a Occidente. Allí por fuerza se verá la costa,
 porque a los ojos de tu genio al fin se extiende, diáfana y luminosa.
 Confía en el Dios que te guía y sigue el silencioso Océano.
 Si aún no existiese, del seno de las olas ahora surgiría.
 La Naturaleza se alió con el genio en pacto eterno.
 Lo que de una ofrece, el otro por la fuerza cumpliría.

Es la versión lineal, casi a la letra, apenas con cuidados de cadencia, para evitar excesivos prosaismos que hiciesen vulgar el poema, ristra de frases. Ciertamente es muy bello en ideación y en espíritu, en fuerza épica y lírica, en musicalidad germana y en la gradación desde lo descriptivo del timonel que deja caer su cansada mano, hasta la cumbre del último concepto: “aunque la tierra no existiese, del seno de las aguas la alzaría Dios para cumplir su promesa al genio”, que es más o menos la idea.

Pero esa traducción cuasi-literal apenas da idea de las calidades de la obra de Schiller. Oyuela conocía dos traducciones en verso, una del cubano Mendive y otra del mejicano Flores, Lasso no citaba ninguna, cuando ambos

podían conocer la excelente versión, un tanto libre en metro, con ritmo y rima diferentes, del marqués de Valmar, publicada en enero de 1892, el año del cuarto centenario, tan pródigo en poesía colombina, aunque de poca calidad la mayoría. Como Valmar traduce más el espíritu que la letra del poema, lo titula *Pensamiento de Schiller* y es así:

Steure, muthiger, Segler...

Sigue tu rumbo, osado navegante,
la frágil nave al Occidente guía;
no te arredre en tu empresa temeraria
ni el furor de la mar embravecida,
ni el vulgo, que se burla de tu ciencia,
ni la chusma, que tiembla y desconfía.
¡Siempre adelante!... Un mundo misterioso
tu inteligencia espléndida adivina
y Dios no quiere que del genio sean
los altos vuelos ilusión mentida...
En ese ignoto piélago te espera
el mundo que sueño tu fantasía.
Existe, sí...; pero si no existiese,
por influjo de cielo que te inspira,
para premiar tu arrojo sobrehumano,
del fondo de los mares se alzaría. (21)

EL DESCUBRIMIENTO EN LA POESIA DRAMATICA

De la comedia de Lope de Vega, inicial en la literatura del Descubrimiento —por lo que por ello había que estudiarla al principio— la dramática sobre el tema salta a Juan de Dios de la Rada, con su *Cristóbal Colón* (1860), drama en verso en tres actos, el tercero a bordo de la *Santa María*, como Lemerrier había hecho en 1809 con un escándalo que en el caso español no se repetiría. Tomás Rodríguez Rubí, en el drama *Isabel la Católica* (1890) supone amores de Gonzalo de Córdoba y la Reina. Por entonces puso música a una ópera colombina de ignorado poeta, Ramón Carnicer, famoso autor de la obertura de *El barbero de Sevilla*, tenida por superior a la de Rossini; Campo Arana, ya en 1897, escribió un drama lírico-musical y Luis Mariano de Larra, —hijo de “Fígaro”—, autor de *El barberillo de Lavapiés*, compuso otro drama en un acto, sin relieve.

En Hispanoamérica sólo consta un cuadro histórico-dramático en un acto y en verso, del cubano Manuel María Zayas, publicado en 1892, el centenario del Descubrimiento que más literatura produjo sobre él.

En Italia, la primera muestra dramática de que tengo noticia es un melodrama lírico de 1690, donde un Colón enamorado desata los celos del rey del Perú. El libreto era de Pradelini, sin que conste la música. Poco después hubo una “comedia del arte” que se representó varias veces en Génova en 1708 y luego varias piezas más, a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En la de Cardoni, Colón aparece en Méjico; en la ópera de Romani, frecuente colaborador de Rossini, la acción principal se centra en los amores de Hernando Colón con una india de Jamaica. Gherardo d’Arezzo compuso en 1830 un drama de tan complicada escenografía como simplismo literario, que al terminar con la apoteósica recepción de los Reyes a Colón en Barcelona, da motivo a

que el coro entone el *Te Deum* más hermoso que se pueda encontrar en música, cantado al rítmico compás de los timbales que simulan cañonazos. Giacometti, célebre autor de *La muerte civil*, escribió un *Colombo* compuesto de dos dramas en cinco actos cada uno, tan faltos de historicidad como abundantes de efectos violentos. Carlo Barbieri en 1848 estrenó con éxito la ópera *Colombo* en Berlín y dos años después en Hamburgo. En el prolífico año del cuarto centenario hubo una nueva ópera, en la que el protagonista, Colón, se veía maltratado por el Consejo de Salamanca, base para recoger en ella todo lo anticolumbino y antiespañol en boga entonces, resultando un espectáculo deslumbrante de color, música, coros y danzas. Italia fué pues, con mucho, el país de las escenificaciones colombinas.

En Norteamérica sólo queda memoria de un drama de Pratt, estrenado en Nueva York también en 1892. De Alemania, en cambio, hay noticias de cuatro obras: La sinfonía *Columbus* de Enrique Albert (1604-1651) y tres dramas del mismo título: el de Rückert en 1845, que no logró resonancia, el de Dedekin de 1892, tan antihistórico que presentaba a Colón con los Pinzón como condiscípulos en la universidad de París y el de Wolf, de la misma fecha, del que no logré datos.

Los franceses tienen un *Decouverte du Nouveau Monde*, tragedia en tres actos de Juan Jacobo Rousseau, —lo mejor es la firma— cuya trama de amores indios recuerda a la comedia de Lope; el mismo Rousseau escribió la música y el prólogo de una ópera que no debió gustarle, pues quemó pronto el original, Lemercier en 1809 estrenó en el teatro odeón de París una pieza clave, presentada como “comedia histórica shakespearina”, que despertó indignación, incluso en el público, por ir en contra de las tres unidades dramáticas pese a sus tres actos, porque la acción pasaba en los dos primeros de un país europeo a otro y la acción fija en la carabela *Santa María*, atravesaba el Atlántico en el último entreacto, de modo que al caer el telón ya estaba en América. En el estreno se levantó una tempestad de pateos y sibidos, émula de la escena marítima; hubo muertos y heridos y Napoleón hizo intervenir en el drama las bayonetas para detener a muchos estudiantes y enviarles a desfogarse como combatientes a los campos prusianos. En 1861 se estrenó un melodrama de Mestépes, rimbombante y vulgar, con personajes y hechos imaginarios, como el incendio en la casa genovesa de Colón cuando el padre Marchena visitaba al futuro Almirante. De mucha más calidad fué el drama *Colón encadenado* del dominicano L’hermite, en el que se contrasta la grandeza épica del Descubrimiento al presentarlo desde el punto de vista del encadenamiento del Almirante, en nostalgia de gran humanidad y sentimiento. Hay con hondura de caracteres, perfiles y colorido, con aceptable retrato o adivinación de personajes, idealización realista e intuición psicológica del Descubridor. Se alabó algún pasaje magistral, dándole por digno de los clásicos, y hay un buen monólogo en el tercer acto, que puede traducirse así:

Vedme solo, vencido, encerrado en la sombra,
 ¡y a dos pasos de mía, la horda española!
 Y el Océano cerca, tan cerca, que oigo la ola
 que temblando hiere los pies de esta mazmorra.

Se presenta a Colón con firmeza heroica, como héroe de epopeya frente a los conspiradores. Acaso por primera vez vemos un rey Fernando celoso,

aunque lo sea del traidor de la obra. Hay tópicos de leyenda negra, como son generales en la literatura francesa sobre el tema, y así, en el cuarto acto se inventa un asesinato de Bobadilla que desmerece del tono general. En cuanto a los efectos escénicos habría que revisar las críticas adversas de su tiempo, pues acaso L'hermite sólo pecó de anticipación, por ejemplo, con esos "hombres arborescentes" que medio siglo después ambientaron la escenografía de un *Fausto*, en el Teatro español.

Con el nuevo siglo, la poesía extranjera, y especialmente la dramática, languidecen en cuanto al tema del Descubrimiento, después de haberlo glosado cumplidamente en el centenario de fin del siglo anterior. Nuevos motivos y nuevas técnicas atraen el interés de los poetas, y sólo aisladamente surgirá un poema escénico, como en el caso extraordinario de Claudel.

El poema dramático de Paul Claudel

Cuando Paul Claudel llegó a su madurez poética, se atrevió con el tema del Descubrimiento, que en la dramática se había iniciado con Lope de Vega en la segunda obra importante de las citadas. Pero Claudel en el siglo de oro hubiera sido el Calderón francés. De él dijo Philippe que es un genio como Dante.

Sus obras líricas y dramáticas son copiosas, de firme traza y ambición cósmica, aunque minoritarias, desbordando su lirismo en los anchos ríos del versículo, al modo bíblico o al de Walt Whitman, "sonoros como el soplo de un órgano" y "con la amplitud majestuosa de la respiración", según sus críticos. Destaca en ellas la fé combativa, la robusted, el espíritu elemental y un cierto aire de belleza recién nacida.

Su poema escénico *El libro de Cristóbal Colón* se publicó en 1930 y fué estrenado en Berlín en forma de ópera por Max Reinhardt, con música de Milhaud (22). Hacia 1952 se estrenó en París, en una de las varias escenificaciones que el mismo autor hizo, y el texto claudeliano cobró toda su grandiosidad gracias al actor Jean-Louis Barrault, gran entusiasta del teatro de Claudel. *El libro de Cristóbal Colón* es pues un gran espectáculo, lírico, musical y escenográfico. En escena se vé a Colón moribundo en la posada de Valladolid. Ha ido allí a rogar al Rey medios para emprender un nuevo viaje. Por la mente del descubridor, desfilan los recuerdos, y el héroe se desdobra para el espectador y viene a ser juez de su propia historia. Vino la paloma, imagen del Espíritu Santo y dejó en las manos del Colón niño, soñador, el palpitante mensaje del anillo de la Reina. Vino el naufrago de las Azores, que, en la extremidad del mundo conocido le ofrecía la confianza de lo que hay más allá del mar. Vino la lucha con los acreedores, los cortesanos, los pedantes, los envidiosos y los burlones. Vino el capitán domando la rebelión. Vino por último, la hora de la pasión y el ataque de los miserables. El descubridor del Nuevo Mundo, vuelve encadenado al mástil por el cocinero, abofeteado por la furia de los hombres y de los elementos. Es la ingratitud de todos, menos de una mujer, la Reina que echó a volar la paloma con su anillo. Es la muerte que se anuncia y la paloma que se escapa y trae un ramo de ese mundo recién emergido de las aguas, como cuando el Diluvio, para posarlo en el seno del Pantocrator.

Todo esto no ocurre en el vacío. Cada voz y cada acción, provocan un eco, una réplica, que se propaga como una salmodia colectiva y anónima en

el oleaje de las generaciones que, una tras otra, miran y escuchan. Ese es el coro, cuya presencia y resonancia subrayan lo importante de la Obra. La música prepara o resalta y la proyección en la pantalla supone un decorado cambiante y fugaz, muy útil.

Aquí en *El libro de Cristóbal Colón* están ya manifiestos todos los simbolismos, todos los recursos. El providencialismo está aceptado plenamente, a conciencia, desde la primera línea y se extiende por cada página, desde que el Expositor inicia el poema con su intróito:

Ruego a Dios Todopoderoso que me dé luces y competencia para abriros y explicaros el Libro de la Vida y los Viajes de Cristóbal Colón, descubridor de América y de los que está *ultra*. Por que él fué quien reunió la Tierra Católica y de ella hizo un sólo globo bajo la Cruz.

Digo la vida de este hombre predestinado, cuyo nombre significa Paloma y Porta-Cristo, tal como ocurrió, no sólo en el tiempo, sino en la Eternidad. Porque no es él solamente; son todos los hombres quienes tienen la vocación del otro mundo y de esa ribera ulterior, a la cual quiere la Gracia Divina que arribemos.

La figura de Colón es complejísima. Un Miramamolín vencido lleva a Isabel, niña, una paloma en una jaula. La Reina, coloca al ave un anillo en la pata y le dá libertad. Vuela la paloma sobre el mar proyectado en la pantalla y llega a la casa de los tejedores, padres de Colón. Él recoge el anillo. Pasa el tiempo y Colón se presenta en la Corte de Fernando:

—Yo soy la paloma portadora de Cristo. He sido enviado para reunir la Tierra.

Deseo ver al Rey de España. Soy la paloma en su mano.

Que abra la mano y partiré, y de la ribera desconocida, allá, yo le traeré la rama verde.

El diálogo de Isabel con Santiago es muy bello. De él surge el entusiasmo de la Reina por la empresa:

—Hay otro camino por el mar ¡Isabel!. ¿Me detendrá siempre el Océano?

—Por encima del Océano sólo el sol puede pasar.

—Lo que hizo Pedro puede hacerlo Santiago. ¡Donde el pie no puede pasar están las alas! ¡Donde no basta el caballo de Las Navas, está la paloma! ¿No te ha enviado Dios una paloma y un PortaCristo? ¿Dónde está tu anillo?

— ¡Recuerdo! ¡Era yo tan niña! ¡Estaba el mar tan bello y tuve ganas de casarme con él!

El piloto náufrago viene en brazos de las Nereidas. Un semicoro advierte a Colón. “ ¡Ten compasión! No le interrogues. Ya ves que vá a morir”. Colón responde:

— ¡Qué me importa que muera! ¡Con tal que me conteste!...

¡Hijo del mar! ¿Qué has visto? ¿Es cierto que existe otro mundo? ¿Hay otra tierra al Oeste?

Hay una escena en el puerto de Cádiz. La del reclutamiento para las carabelas. El oficial reclutador explica: “Son mis bribones de Cartagena” y

otro dice que hubo de pagar seis escudos al director de la cárcel. En cuanto a la remesa de Sevilla no fué posible entenderse con el verdugo y tuvo que ahorcarlo; era el mejor remero de Barbarroja. A la noche irán a la casa de juego, les han prometido algo.

Así pinta Claudel la recluta para el Descubrimiento.

Algo hay en la travesía de lo que quiso representar Campoamor. ¿Conocería Claudel aquél poema? Bajo el título “Los dioses sacuden el mar”, traza una escena diciendo: “Y ahora ya es tiempo de mirar lo que sucede en América en el momento en que va a terminar su larga noche”. El coro pasa lista a los dioses americanos y les pregunta. Luego ellos revuelven el mar y le hacen hervir desde el Amazonas hasta el cabo de las Tormentas. La fantasía está lograda aquí, con gradiosidad y con misterio, favorecido por los mismos nombres de los dioses: Quetzalcoatlí, Tlaloc, Huictlipochtli... Y se produce el terror en los marineros. El Delegado dice:

—Hemos traspuesto el límite después del cual no hay límite. No hay más tierra, no hay más mar, no hay más nada.

Colón se burla de los marineros. Pinzón dice que deban regresar y el Almirante responde que enloqueció la brújula y hubo de echarla al mar. Le piden un signo y al instante dice: ¡Mirad!:

— ¡Un pájaro! ¡Una paloma!
—Y las aguas estaban sobre la faz de la tierra y la paloma volvió a Noé trayendo una rama verde en el pico.
— ¡Tierra! ¡Tierra avante! ¡Tierra! ¡Tierra!

Es una voz desde la cofa. Entonces se oye la del Redentor diciendo: “¡América!”

Termina el primer acto con la explicación de la escena por el Expositor:

Murmullo de América, ejecutado por los instrumentos y el coro. Es algo indeciblemente sombrío y amargo, constituido por varios elementos sostenidos y sobrepuestos, de los cuales uno se descubre cuando cesa otro.

Aparecen en el horizonte las tres velas de Cristóbal Colón; ¡Se aproximan! Mezclado con el murmullo de la tierra, de la selva y del mar, que crece con un sentimiento de terror, de angustia y de esperanza, se oye el canto lejano del *Te Deum*.

Es como la acotación final del acto y del Descubrimiento. Ha acabado la primera parte. En la segunda está el drama del regreso, cuando atado al palo mayor, sólo Colón puede salvar el barco en la tempestad, afianzándose en él, porque él se convierte en su eje, y su palabra calma las aguas por dos veces con simples versículos del Evangelio de San Juan. Sólo el cocinero podía soldar sus cadenas y en pleno peligro le anima a destruir a sus enemigos:

— ¡Arráncales de cuajo! ¡Empuja la columna! ¡Trátalos como Sansón ciego, cuando derrumbó la casa sobre las espaldas de los filisteos!

Ese palo mayor, al que está atado en su raíz, en la bodega tiene así un sentido bíblico, como tantas cosas en la obra.

Las últimas escenas van camino del cielo. Colón moribundo no logrará entrar antes que su Reina en el paraíso. Le reclaman sus deudas. El pronuncia aquella frase célebre textual de su carta: “¡Que el cielo me dé misericordia y que la tierra lllore sobre mí!” Con ello entramos *En el paraíso de la idea*: Miramamolín muestra a Isabel la jaula de la paloma. Está vacía. La reina se acongoja:

—¿Cómo entraré en el cielo sin la paloma que lleva mi anillo? ¿Cómo entraré en el cielo sin mi amigo Cristóbal Colón?

El mensajero explica a Colón, algo que nos recuerda la teología de la salvación condicionada de doña Inés, en el *Tenorio*:

—No conocí más que una cosa: Dios. Había depositado su salvación en sus manos y la llave de ese alma violenta. A ella sola entregó Dios la llave de ese corazón duro. Sabía que tenía la llave de tu salvación en sus manos.

La Reina, avanza en su mula, con penachos y encubertada de tisú de plata.

Isabel lamenta que entre tantas palomas falte la de Colón. Inicia una letanía en la que alterna el coro, repitiendo:

— ¡Abríos, Puertas Eternas!
 — ¡Te suplicamos por tu servidor Cristobal Colón!
 — A fin de que habiendo cruzado el primero el gran abismo...
 — Alcance por fin lo que buscaban las dos alas de su deseo.
 — ¡Que os alcance! ¡Oh Puertas Eternas!
 ...Y el patriarca Noé envió a la paloma y regresó al cabo de tres días...

Se sugiere la llegada de Colón a la Gloria. Un coro de mujeres recita los salmos.

— ¡Veni Columba ad Columbam!...
 — ¡Veni Columba mea, speciosa mea. Et rediit columba post tres dies. Veni, coronaberis!

Una paloma vuela de la parte superior del Globo en el telón de fondo donde gira. Cruza toda la extensión. Luego todo se borra y sólo se vé la paloma. En el telón se distinguen las rodillas y el pecho de un Pontífice gigantesco, un Pantocrator cubierto de oro, mientras suenan aleluyas triunfales y profundos. Llega hacia allí la paloma.

Tal es la obra. En ella está todo el juego posible de metáforas. Un gran fondo de figuras teológicas, bíblicas, evangélicas, la lírica amistad de la Reina y el Descubridor. El genio creador de Claudel, consigue que toda esa fantasía resulte grandiosa y armónica. Pese a la tragedia de Colón, queda en el centro el Descubrimiento como una epopeya movida por el amor cristiano.

La tragedia de Kazantzakis

El griego Niko Kazantzakis se ha hecho popular en España por la novela *Cristo de nuevo crucificado*, más aún por su versión cinematográfica: *El que debe morir*, y por otra película *Zorba el griego*. Publicó *España*, un libro

interesante de su segunda visita a nuestra patria.

Pocos saben que su vocación inicial es la poética, con tragedias líricas, la última de las cuales *Cristóbal Colón*, escrita durante su exilio en Francia en 1949, estuvo once años inédita, hasta 1960 y se tradujo al castellano en 1966 (23), mientras el gran director griego Alexis Minotis, preparó una representación espectacular para estrenarla en Atenas.

No se trata de una biografía escénica o poética, sino de una interpretación libre, con esa libertad amplia que es el campo en que desarrollan sus obras los grandes poetas. Sin embargo, el ajuste a ideas y descripciones de los textos colombinos más directos, hace que la tragedia se desenvuelva en ese claroscuro de lo simbólico realista, en el ambiente que tan moderno era sobre todo en 1949, cuando se escribió, lo mismo es la creación de sus escasos personajes, de los cuales tan sólo Colón y la Reina Isabel, pretenden ser históricos e imaginarios, con leve apoyadura histórica, el padre Juan y el Prior del monasterio de la Virgen del Atlántico. Constituyen el coro, al modo griego, los marineros de la Santa María, y se introducen como elementos sobrenaturales los ángeles, las voces celestes, las visiones y un diálogo entre las imágenes de Cristo y la Virgen en el altar, en el que tercia el San Cristóbal pintado en la vidriera.

El acto primero es en el Monasterio de la Virgen del Atlántico, cuya imagen tiene una carabela sobre sus rodillas, y nos presenta al Prior y Fray Juan escuchando la pretensión del capitán Alonso de Sevilla, casi un pirata, que propone traer al convento una gran riqueza de las tierras que descubra en Occidente. Entra el viajero andrajoso, cansado, hambriento, con su hatillo al hombro, que peregrina hasta allí, para confesar y comulgar antes del viaje y ofrecer a la Virgen del Atlántico un cirio y un extraño exvoto que luego mostrará al Prior. Es Colón. Pide pan, agua y paz; le dan una pobre cena y le preparan cama. Oye el último ajuste del convenio y se levanta indignado de tal pretensión sin contar con él. Hace ocho años que tiene la carta marear precisa y la Reina en Granada le va a extender la orden para el descubrimiento.

Sospecha Alonso de Sevilla de quién sea el viajero y cree descubrir que es en efecto el asesino de su primo Alonso Sánchez, naufrago moribundo en la costa africana de Porto Santo, a quién Colón forzó a trazar la ruta de las Antillas. Colón ha tenido voces y visiones. La Virgen del Océano ha puesto en su mano una manzana de oro en la que, con clavos de olor, hay marcada una ruta. El trae como exvoto una manzana igual, que no es sino una imagen de la tierra para la que ha fundido los pendientes y brazaletes de su esposa Felipa, la cadena de oro, regalo del Rey de Portugal, y las arras y alianzas matrimoniales.

En el acto segundo, una voz ha llamado a Colón Almirante del Océano y Virrey de las Indias Occidentales. Y un 22 de abril, la Reina le ha sonreído como reconociéndole, en Valladolid, “¡eran una llama los dos!”.

En el acto tercero, la Reina Isabel, rinde cuentas de su vida interior a Dios. Ha visto en sueños que, entre papagayos, crucificaban al Almirante. El identifica en la Reina a la Virgen de la cicatriz semilunada sobre la frente, la que la entregó la manzana de oro del descubrimiento. Ella le reconoce como el descubridor que vió crucificado. Colón dice: “No os opongais a la voluntad del Señor. ¡Dadme los navíos que necesito para ir a traer el oro: Reu-

nid los ejércitos; marchad adelante y yo estaré junto a vos para que liberemos los Santos Lugares. ¡Antes de que llegue el fin del mundo!

En el último acto se funden varios momentos de la travesía. El Atlántico está embravecido con terrible tempestad. Colón, acabado, enflaquecido, se coje con fuerza al mástil y contempla apaciblemente las embravecidas olas. El padre Juan trata desesperado de maniobrar el timón. A su lado, el capitán Alonso afila con lentitud un gran puñal, y ambos tratan en voz baja, de matar al Almirante. El Prior conoce la conspiración y quiere que Colón confiese y comulgue, le acucia para ello poniéndole de relieve sus pecados: "Asesinaste, mentiste, arrojaste necias miradas sobre la Reina..." Colón tiene aquí una clara expresión de alumbrado: "Yo soy el nuevo Moisés y el Atlántico es mi desierto. Y esa tripulación que jadea es mi pueblo. Y lo coloco al fuego, como el hierro, para moldearlo y hacerlo semejante a mí".

La respuesta está llena aún de medievalismo supersticioso, medroso: "¡Gran Almirante de la Impiedad, has sobrepasado los límites del Océano!". Pero el visionario no sólo deslumbra al Prior con la descripción de su delirio, sino que detiene los puñales de los que se lanzan sobre él, de la tribulación de rostros patibularios, viejos lobos de mar, vagos, asesinos, bandidos, ladrones, aventureros que claman a coro: ¡Bien estábamos en la vieja tierra! ¡Estamos perdidos!... y el Prior, queriendo acentuar su pesimismo: "Hemos sobrepasado los límites que Dios puso. Entramos en la gran catarata. Nuestro navío se precipita al vacío!" Colón, sobre la voz de todos dice: "¿Dónde creéis que navegamos la vida entera? ¿En aguas serenas, por ventura? ¡Ay de vosotros! El alma corre y se despeña de catarata en catarata. ¡Y la última es Dios!" Les hace acercarse para que la tempestad no ahoge su voz, pues les va a descubrir el gran secreto, su visión sobre la manzana dorada de la Virgen. "¿Qué día es hoy?" El coro le responde: "12 de octubre de 1492, día viernes". Y Cristóbal Colón: "¡Milagro inmenso! Arrodillaos, hermanos: sobre la manzana dorada en la ribera oriental de la costa estaba escrito ¡os lo juro!, esta fecha", Les hace oír tambores y el trino del ruiseñor. "Canto de ruiseñor sin ruiseñor no puede existir. ¡Hechicería!". Y el Almirante les rectifica: "Impíos ¡Almas obesas...! Primero nace, sabed, el trino del ruiseñor y después el ruiseñor. ¡Ahora lo veréis!" Aparece el ruiseñor y se posa en la jarcia, y muchos se santiguan, otros se arrodillan despavoridos. Colón se estremece y murmura: "¡Dios mío!" con temor, y el Prior cree oír alas de ángeles sobre la cabeza del Almirante.

Como una banderilla clavada con su nombre, cada isla descubierta es una herida sangrante en su cuerpo: luego le atan de pies y manos con gruesas cadenas. Colón interroga en su tensión de angustia: "¿No puedo salvarme?" Y un ángel le responde que sí. —"volviendo atrás". —"Jamás", responde el Almirante— "¿Aceptas el martirio?" —"Lo acepto".

Colón ha vuelto del desvanecimiento. Le preguntan con quién hablaba, qué era lo que aceptaba. Pero ya llegan sus marineros con maderas talladas con máscaras extrañas en la mano: "¡Navegamos en medio de demonios!" y una voz en lo alto le dice: "¡Tierra!". Le alaban todos y le besan las manos y los pies. El capitán, el Prior y el padre Juan gritan: "¡Alegría!, ¡alegría!". El Prior le dice a Cristóbal Colón que levante los ojos y mire el horizonte, donde se ha disipado la niebla y se ven montañas celestes y blanquísimas playas: "¡Oh portador de Dios, Señor Don Cristóbal! ¿No ríes tú también?"

¿No alzas las manos para glorificar a la Virgen? ¿He aquí la anhelada Antilla, tu Antilla! ¿No sientes tú alegría?”. Colón, sereno, trata de apartarse de los brazos y los voces para quedar sólo a un lado. Desesperado, patéticamente, sin levantar la vista dice: “Alegría..., Alegría...” Y estalla en sollozos mientras cae el telón.

Pocas veces como en esta obra, el calificativo de maravilloso resulta no sólo justificado, sino casi exclusivo. Aunque se la presenta como teatro puro, no lo es ciertamente, sino poema dramático, muy representable hoy gracias a los grandes recursos de la moderna dirección escénica. Aún así hay, al menos, dos largas oraciones, una de Colón y otra de Isabel, tal vez premiosas. Se asemejaría su representación a las de Paul Claudel, con cuya expresión encontramos analogías, pero no con su *Livre de Christophe Colom* donde toda la lírica se va a lo religioso, pues el *Colón* de Kazantzakis se interesa por el aspecto humano del Descubridor, al que presta más atención que al Descubrimiento. No podía ser menos, tratándose de una tragedia.

Pero, reconocidos los inmensos valores de la construcción literaria, de la fabulación poética y de la sensibilidad lírica, queda por enjuiciar el problema histórico y aún español de la obra, el eterno problema entre poesía e historia, cuando el autor, en uso de su libertad poética, se apoya en los cimientos históricos para emprender el vuelo desde ellos, rompiendo a su placer las sutiles amarras. Porque si el basamento de la historia es mínimo y a la anécdota se le da ropaje fantástico en ambiente, nombres y personajes, no hay problema, así como cuando se delimitan con claridad las figuras de la realidad, fieles a su carácter, con otras de la fantasía, piezas de contraste para que ésta se muestre tal como es, aún en anécdotas fingidas. No es tal el caso de *Cristóbal Colón*.

Quizás se recarga el enlace de Colón en el mundo celestial. Pero su providencialismo es históricamente indudable y teológicamente posible, aún sobre la base del pecador que Kazantzakis hace de Colón, recargando las tintas legendarias hasta el crimen y la heterodoxia del *alumbrado*, muy distinta del que se atribuye a sí mismo el navegante, como Cristóforo, *Portador de Cristo*, que dice: “Llevaré a Cristo sobre mis hombros a través del Océano”; como otro San Cristóbal. Mi patrono y compañero, es San Cristóbal: “Juntos pasaremos a Cristo a través del Océano. Dios me llama y yo le obedezco”.

Con clara astucia un tanto judaica también —sin llegar a la interpretación acomodaticio de Madariaga— (24), se presenta a los Reyes como propulsor económico de una última Cruzada, para la que son indispensables las riquezas de América.

Mucho hay que conceder y respetar al artista, pero esa confusión tan directa en asunto que a España toca, no parece tolerable, mientras pueden tomarse estos personajes y circunstancias por tan reales como otros fidelísimos a la anécdota histórica. En un hecho así, donde la Leyenda Negra se ha cebado, este excelente poema dramático viene a añadir leña al fuego ya extinto para reavivar viejas pavesas.

CONCLUSION

La evolución poética en el tema del Descubrimiento se marca con ritmo distinto en las etapas que nos han servido para este intento de acercamiento

al tema. El primer poema considerado contiene un relato histórico y lineal de los cuatro viajes de Colón. Juan de Castellanos hace crónica rimada, y si describe a los indios, es basándose en relatos históricos, sin poner nada de su fantasía. De los elementos clásico-legendarios sólo están el naufrago precolumbino, Alonso Sánchez de Huelva, y la tormenta durante el viaje primero; pero también basados en referencias históricas, puesto que Alonso Sánchez está con otro nombre en la biografía del almirante que escribió Fernando Colón, y por cierto asegura ya el profesor Manzano que se trata de una realidad. En cambio, Juan de Castellanos no cita la intervención de Isabel porque no se ocupa de los preliminares ni del motín, que seguramente no figura en sus fuentes.

En la obra de Lope hay una plenitud de elementos poéticos, aun cuando se trate sólo de la primera etapa de su desarrollo. Lope de Vega estudia como especialista la teatralización del tema, y la encuentra partiendo de una situación inicial de los indios, mejor que viéndola desde los navegantes. En su "famosa comedia" introduce una trama de amor y unas escenas cómicas, pero todo a cargo de los guaraníes, que son quienes llevan el hilo dominante de la acción.

En el *Nuevo Mundo* se mantiene la tradición del naufrago Alonso Sánchez, tema de tanto interés poético que, salvo en Campoamor, lo encontramos en todos los textos tratados. Aquí el naufrago cobra mayor relieve y a la tormenta se une ya al motín para completar las dos dificultades de la navegación: la del mar y la de los hombres. Colón ha buscado patrocinio para su empresa, pero la figura de la reina Isabel queda aún marginada como simple acompañante de Fernando, es casi una "extra con frase", según el argot cineasta. Lope plantea ya el tema de la leyenda negra, con la sed del oro y el atropello de los españoles a las Indias, llevándolo a polémica en escena, con atisbos de teatro de tesis, contraponiendo a la leyenda negra la unánime finalidad espiritual que supera y dignifica las posibles ambiciones y lujurias particulares, reforzándolo, materializa la eficacia apostólica en la adoración de la cruz y el bautismo de indios.

La intervención de elementos sobrenaturales está manifiesta al presentar a Colón como predestinado y más concretamente en las acciones opuestas del demonio, la Providencia, y otras figuras propias de auto sacramental, que influyen contrariamente en la empresa.

La novedad del poema de Campoamor puede estar en ser el primero que inscribe una trama amorosa y de celos en la epopeya de las carabelas, y saca al primer plano la figura del grumete Rodrigo de Triana, de tan poco relieve histórico que ni siquiera se llamaba así en el Diario del Almirante. Como se inicia en la partida de Palos de Moguer, el problema previo sólo queda esbozado en el relato que Colón hace de su vida, muy sumariamente. Hay sublevación y tormenta, y pese al hilo histórico que sigue los apuntes de la obra de Washington Irving, hay abuso de fuerzas espirituales y fantásticas del bien y del mal, mezclándose en el desarrollo de la tempestad, del motín y aun de una supuesta erupción del Teide.

Los dos breves poemas de Verdaguer aportan novedades poéticas al tema del Descubrimiento. Hay en ellos fantasía creadora de la mejor calidad, combinada con la leyenda, hay sueños y visiones futuristas que luego se realizan. La reina Isabel entra plenamente en el primer plano del Descubrimien-

to, con una fe y una cordialidad hacia Colón como predestinado, con amor puro y limpio de la Reina al héroe que no roza para nada el amor conyugal con Fernando, difícil realización lírica del poeta. Prenda de ese compromiso espiritual es el anillo que por primera vez aparece como símbolo afortunado. El relato del naufrago adquiere aquí caracteres más poéticos, pero sobre todo se utilizan también como primicia los términos de la paloma y el mensajero de Cristo. La paloma, traducción del "Colón" catalán, aún no adquiere todo el desarrollo simbólico que posteriormente alcanzará.

Lo adquiere en el poema escénico de Claudel, en medio de un simbolismo agotador, reforzado con la proyección cinematográfica, con la música y el coro; la paloma entra y sale en escena, se proyecta, vuela a través del océano y alrededor del mundo, está siempre presente como símbolo múltiple de Colón en sí misma y de diversas figuras escriturísticas o simplemente religiosas.

La riqueza de elementos con que juega Claudel en su poema es deslumbrante, abrumadora. Eje de ella es la predestinación del Almirante, misteriosa y a veces supersticiosa, pero plenamente cristiana, jugando el binomio del simbolismo del hombre y apellido del descubridor: Cristóforo-Portacristo, Colón-Paloma. Claudel va más allá en el desarrollo del amor cristiano de la Reina por su héroe. Está condicionada a ella la redención del Descubridor, que ha pecado, y en su pecado está el origen de la tragedia que le lleva a la persecución y a morir pobre y olvidado.

Por primera vez se nos presenta el juego del desdoblamiento de Colón. Un Cristóbal moribundo contempla el desarrollo de su propia vida y dialoga consigo mismo en figura más joven. Los elementos sobrenaturales adquieren aquí plenitud y perfección. Intervienen en el diálogo la Virgen, el Padre Eterno, la voz del Redentor y la figura de Santiago peregrino, que atraviesa el mar mecido por el agua, un poco réplica española de San Cristóbal. El coro tiene una importante participación y varía desde las Nereidas que llevan en brazos al naufrago hasta los dioses americanos que se disputan su intervención para obstaculizar el cristianismo que se acerca a América.

En la tragedia de Kazantzakis se llega al delirio de lo novelesco y teatral. El planteamiento y la evolución de la aventura colombina son inversos a los de Claudel. Kazantzakis termina en el momento mismo del Descubrimiento y la visión de Colón es hacia el futuro, por la profecía de los ángeles que le hacen ver las cadenas y el martirio.

Paul Claudel había hecho un simbolismo bíblico con la manzana: "Dios me ha dado esta tierra, como la manzana en el Paraíso". En Kazantzakis la manzana es corpórea y de oro, en la mano de la Virgen del Atlántico, de la cual Colón hace una copia para sugestionar a los navegantes con un supuesto milagro. Pero, de una forma imprecisa, cree Colón que Isabel tiene en la frente la misma estrella que la Virgen del Atlántico y pretende identificarla con ella. El amor de Colón hacia Isabel es demasiado adúltero en su pensamiento: "Yo, y no Fernando, debiera ser Rey de España". "¡Lanzastes necias miradas sobre la Reina!", le increpa el Prior, y las confesiones de ambos resultan irrespetuosas para sus figuras históricas.

Las figuras del Prior, Fray Juan y el capitán Alonso de Sevilla, imaginario hermano de Alonso Sánchez de Huelva, sus intrigas contra Colón y sus ambiciosos planes que no rehuyen el crimen, son una derivación fantástica

de figuras reales, bien trazada, aunque antihistórica. La predestinación de Colón es una mezcla indefinible de superstición, hechicería y sugestión medievales, a veces colectivas, algo que Claudel mantenía en discreta penumbra de *iluminado*, más que de *alumbrado*, al decir que su espíritu sostenía el barco cuando la tempestad amenazaba hundirlo. El coro y las intervenciones sobrenaturales son recurso muy frecuente: ángeles, voces celestes, visiones, diálogos de la Virgen con Jesús, de San Cristóbal. Los marinos constituyen también un coro, pero dejando bien sentado un punto de la leyenda negra al insistir en que son marinos reclutados entre delincuentes y perversos, algo que ya anotaba también Claudel en la escena del reclutamiento de malhechores para la navegación. Una de las pocas novedades rigurosas, aparte la trama en sí, es la alusión a las intenciones de Colón, expresas históricamente, de emplear el oro que consiguiese en una nueva Cruzada, de la que habló a los Reyes en su carta, algo muy bien entramado en el primer acto con todo el hechizo del misterioso convenio en el convento.

Apenas hay elementos nuevos en Kazantzakis, lo que es nueva, modernísima, es su utilización, su expresión poética, magistral muchas veces. Planteado el tema con un final en el momento de llegar a tierra, Kazantzakis ve que esa apoteosis, trágica por la prevista y presentida anticipación del martirio, es inmediata a la tempestad y el motín, América aparece en la calma que sigue a ambas tensiones. Es decir, que el nudo dramático está casi al final, en la noche del once al doce de octubre.

Pemán en su mensaje de la Alegría inicia el poema con la profecía de Séneca en *Medea*, la que Colón tradujo con excelente sentido, viéndose aludido en ella. Redondea la idea del Nuevo Mundo como símbolo de la Nueva Tierra del Apocalipsis, prolongando lo dicho por Claudel, y alude a los nombres teológicos y los de la corona de España dados por los descubridores a las islas descubiertas.

Los poemas americanos, del que he destacado el de Eloy Blanco, aportan una nueva visión metafórica, insistiendo en el sentido religioso y providencial del Descubrimiento, providencial para España sobre todo, y una visión ideal, desde allá, que al no perpetuarse provoca la amargura de Rubén Darío.

Hay coincidencias inevitables, aun sin pretender buscar apoyaturas recíprocas e incluso sin conocer las lecturas previas de cada poeta. Sobre las señaladas en motivos y elementos temáticos o ambientales, valga ésta como índice: Claudel había dicho: "La vida del marino consiste eternamente en partir, no en llegar". Pemán hace que Pedro de Alvarado se explique así: "Lo que nosotros ganamos fue el camino"; y Kazantzakis hace decir: "¿Sabes cuál es nuestro objetivo? Navegar".

Un motivo legendario, al menos tradicional, permanente en la poesía del Descubrimiento, es el del supuesto predescubridor Alonso Sánchez. Otra constante en los últimos poetas, desde Lope, es la fantástica intervención del coro, más o menos explícito y de primera importancia en los dos últimos poemas escénicos.

Señalemos, por último, que hay como una atención tardía de los poetas al tema del Descubrimiento. Son raros los poemas precoces como el de Menéndez Pelayo, o juveniles como el de Primo de Rivera. Sería tan curioso como fácil componer una tabla estadística para comparar a qué edad escribió

su Colón cada poeta. Recuerdo al menos tres que fueron póstumos: los de Querol, Andrade y Hölderlin, y que son más tempranos, y aún muchas veces juveniles los poemas de autores hispanoamericanos, cosa lógica.

Si atendiésemos a una valoración temático-estadística encontraríamos zonas de densidades variadas en tiempos y lugares, que es tanto como decir desplazamientos del interés y la moda por sucesivos aspectos del Descubrimiento y también en el tratamiento, narrativo, épico, lírico o dramático. La estadística queda ofrecida en estas páginas a quien le apasione. Al lector medio le basta con saber que hay en toda la historia de la poesía del Descubrimiento: mucha *Colombiada* y *Columbiada*, mucho *Colón*, bastante *Nuevo Mundo* y harta *¡Tierra!* Con ese recuerdo de títulos y subtítulos queda subrayada la preferencia épica, lírica y semibiográfica. También la tragedia, pues sabemos que quienes buscan a Colón es por el contraste entre su gloria y su desventura: lo que tiene de fatal su destino dramático, o de dramático su destino fatal; providencial, sería más exacto.

Visto el conjunto de otro modo, aún puede apreciarse que, predominando con mucho las obras españolas, al menos en nuestro estudio se ven muchas composiciones latinas en el siglo XVI, abundancia de poesía italiana, especialmente dominante en la lírico-dramática, donde apenas hay óperas que no lo sean, desde luego con visible permanencia en cartel ninguna. Se nota también cierta insistencia en la sátira, más en la leyenda antiespañola, predominante en el extranjero, y que, en general, comparte la amplitud con los cantos triunfales hispánicos y providencialistas, en cabeza de todos otros, con gran diferencia. Destaca el interés por el tema en el siglo XIX, especialmente entre los años 1845 y 1893, los más densos en obras poéticas colombinas de todo tipo, las cuales tienen en el centenario de 1892, el cuarto, su cumbre y su cenit de conmemoración del Descubrimiento. Desde entonces, apenas se sostiene lánguidamente la atención a él con producciones muy espaciadas.

En cuanto a una distinción temática, empezaríamos por estudiar los elementos prehistóricos del Descubrimiento en la profecía de Séneca, en su versión colombina, subrayada por el propio Almirante al traducirla antes de su hazaña y en la extraña ampliación de Luigi Pulci (1482), donde vislumbra más que Séneca, porque han ido añadiéndose indicios y predicciones, más o menos experimentales y científicas. Las de la protohistoria apenas tienen valor literario o poético. Dati hace una mala versificación de la carta colombina, sin más valor que su proximidad al hecho (1943), Ambrosio de Montesinos apenas da más que la impresión viva de sentimientos inmediatos a la llegada de los descubridores, aunque escribe en 1508. El alcañicense Juan Sobrario, ya en 1511, valora por primera vez la trascendencia del Descubrimiento, aunque con la intención de atribuírselo como mérito a Fernando el Católico. Tasso y Ariosto apenas hacen otra cosa que recoger los datos más a mano, que son pocos, para ampliar, sin mérito, una profecía fácil de mejorar, por ser tardía.

Aunque fuera del orden cronológico, pero no del histórico, vale empezar por la idea de América en la mente divina y en el plan de la Creación. Tema tan delicado y teológico atrae ya a Juan de Castellanos, el primer poeta histórico. Cuando dice: "Quedó desde el diluvio dividida", se refiere a los dos mundos que se ignorarían mutuamente, y no está mal hacer intervenir

al diluvio en ello, por la influencia que tendría en la formación de los océanos, según el pensar del docto beneficiado, casi colombiano. Balaguer nos recuerda “que a la voz del Señor se separaron las aguas de las aguas”, es decir, que América es ya para él un continente desde el tercer día de la Creación. José María Heredia (1832) redondea la expresión de Castellanos al decir: “ceñida por océano profundo, ocultábase un mundo de otro mundo”, sin distinguir desde cuándo, pero casi da igual que sea en la Creación que en el Diluvio. Y Montgomery nos hace ver en su versión inglesa algo más profundo, que tiene relación arcana y subjetiva con el tema, al decir de Colón que “le penetra el alma toda la creación, y respira inmerso en ella”. No es lo mismo, pero hay referencia y sentido traslaticio suficiente para armonizarlo con las notas genesiácas.

En el enfoque general del Descubrimiento, desde que es pura intención, está el famoso debate entre codicia y providencialismo, entre leyenda áurea y leyenda negra. Extender la fe es una idea latente ya en la proposición de Colón a los Reyes, que se manifiesta en los primeros poetas, destaca en Lope de Vega y continúa ininterrumpidamente, con cumbres en José María de Heredia, en la meditación de Lowell, en la plegaria de Whitman, con simbolismo de cierta semejanza a los de Claudel, especialmente en la ascética “dejo partir la barca y me agarro a Ti”. En Lemercier, el descubridor todo lo debe a Dios, al que se abandona, y en Schiller, el poema es un canto a la fe, a la fe en la Fe, diríamos mejor, porque, como premio de Dios a la fe de Colón, de no existir América, “del fondo de los mares, surgiría”.

En los temas concretos, el primer motivo poético de la travesía está ya en la despedida de los aventureros en Palos, donde se dan las visiones más variadas, realistas casi todas en la inquietud, y desorbitada en tremendismo la de Campoamor. En general, el tema es poco tratado en poesía y casi exclusivamente español. La escala en las Canarias es una tentación para más de un poeta fantástico. El Teide *tragadiablos* de Campoamor será luego el “gigante rojo” en un romance de García Escobar. El motín, que no pasó de intento o de conato, fue exagerado épicamente con tintes dramáticos, y líricamente como canto a la serenidad y dotes de Colón; en el teatro llega a constituir piezas casi exclusivas. Ese motivo poético está ya en Juan de Castellanos con la suficiente intensidad, como la tempestad inexistente, ya que no hubo tal, pero el poeta ha de imaginar a los descubridores en todas las situaciones peligrosas que el mar puede ofrecer y si no se decide por la fantasmagoría de los monstruos marinos y las sirenas, al menos imagina tormentas, cuando el peligro prevenido eran más bien las calmas, que las hubo. Pero no era mucho situar a la ida la tempestad de la vuelta. Si está ya en Castellanos, no es raro que la furia de los hombres y las olas se repitan en la mayoría de las estrofas posteriores. En cambio, sólo Baralt alude al desvío de la brújula, temor inesperado, misteriosa influencia, que Colón ha de ocultar a las tripulaciones y corregir por sí con las dificultades consiguientes a la insegura orientación, cuando la aguja *noruesteaba*. Insiste Baralt en el dato científico, al que Borges alude de pasada, sólo como un elemento lírico más del peligroso navegar.

Es en plena navegación, mientras las carabelas navegan en un mar más incógnito que tenebroso, cuando la imaginación de los poetas anima el cuadro con intervenciones sobrenaturales. El recurso es preciso, porque no puede despacharse la travesía con un par de estrofas entre motín y tempestad,

dando casi seguidas la partida y el Descubrimiento, que resultaría demasiado fácil; ni alargarla insípidamente, sin novedad alguna. Las viejas leyendas inducen a animar la descripción con algo más que la narrativa de un diario de a bordo y aunque Juan de Castellanos se mantiene en los datos más concretos, ya Lope, al siglo justo del acontecimiento, presenta las personificaciones espirituales más atrevidas en cuadros muy propios del autor dramático, en su pleno apogeo. En el romance del Duque de Rivas aparece por primera vez un ángel coronando a Isabel mientras la Reina establece su acuerdo con Colón. Pombo, el más providencialista, hace que sea también un ángel quien anuncie a la Reina el Nuevo Mundo, pero el ángel de Rogers se dirige a Colón para mandarle volver a España, vaticinándose juntamente su desventura y su triunfo. Angeles habrá luego, abundantemente en Claudel y Kazantzakis, porque les van bien a sus poemas escénicos de deslumbrante simbolismo. En el poema de Andrade, en cambio, toda la fantasmagoría se centra en el combate singular entre el mar encrespado y Cristóbal, que cabalga en el relámpago. El poema de Eloy Blanco es todo él evangélico; están los ángeles de la Anunciación y el nacimiento, y quizá más.

La novelización poética del brasileño Araujo supera la fantasía campoamorina cuando hace que el Diablo sumerja a Colón en un viaje al infierno abisal, donde le hace ver el desfile de la geografía y la historia universales, recurso frecuente de poetas fáciles, desde Campoamor, para luego resultar vencido Satanás por las habilidades exorcistas de Colón, en una extraña lucha.

Pero ya desde Juan de Castellanos había adiciones más que legendarias, novelescas, mínimas en él, como la que amplía en doble versión el rumor del predescubrimiento de Alonso Sánchez de Huelva, recogido por Hernando Colón en la biografía de su padre, cuando habla del naufragio tuerto. De él lo tomarían, para sus historias Fernández de Oviedo, López de Gómara y el inca Garcilaso; el caso es que ahora lo da por bueno el doctor Juan Manzano en sus últimas investigaciones (25). Lope lo describía moribundo, como muchos; Querol sólo lo ve anciano; Kazantzakis, asesinado por Colón para robarle la carta secreta, clave del nuevo mundo, cuando todos piensan que tal carta fue legado del naufragio a Colón por cuidarle en sus últimos momentos. Algún poeta, por error, piensa sólo en una simple relación escrita, cuando hubo de ser carta trazada, carta de marear. En cambio, nadie alude al madero labrado que un piloto encontró a 450 leguas al oeste del cabo San Vicente, cosa cierta, aunque próxima aún a Europa. La mayor novelización sobre personajes reales empieza en Campoamor, cuando introduce en su canto los supuestos amores de Rodrigo de Triana, que son eje romántico de la travesía colombina. Después de él, ni el mismo Ximénez de Sandoval, que le da juego, consigue sacar a personaje tan propicio la anécdota y el diálogo que le inventa Campoamor.

Completo así el cuadro de incidencias reales, supuestas, legendarias y fantásticas, de la navegación al Nuevo Mundo; los poetas se concentran otra vez en el realismo del viaje, ante el momento más lírico y dramático a la vez: la víspera del Descubrimiento; una víspera llena de presagios y de indicios de la próxima tierra, que interrumpe la caída de la noche. Entonces, el motivo poético se limita a la expectante ansiedad de Colón. La noche de la víspera es en todos los poetas noche de insomnio y sueño juntamente, de soñar despierto, noche un tanto agónica en el sentido de que algo se huele en el

aire cada vez con más intensidad, es olor a tierra húmeda y a vegetación clorofilante. El Duque de Rivas pintó a Colón como timonel nocturno, con la faz serena, la vista clavada en el horizonte y la robusta mano en el timón. García Escobar le dedica a esa noche todo el romance de *Una noche sin sueño*, quizá de los mejores suyos, donde el descubridor medita “olvidándose que es grande” y ante las carabelas, que duermen situadas a la capa, desfilar huyendo desconocidos gigantes... Querol tiene la más fina penetración de ese nocturno psicológico del Almirante, atendiendo primero a su actitud física y luego a su estado anímico en una meditación, entre mística y delirante. Pinta al descubridor al timón, “en pie sobre la inmóvil prora”; primero, en símil evangélico, le pide a Dios que aparte de sus marchitos labios aquel amargo cáliz de la duda, porque no sabe aún, en torturante inquietud, si le espera la honra o el desprecio. Fernández Shaw insiste, como otros en la misma imagen, si bien matiza la actitud del Almirante diciendo: que Colón meditaba con sed de gloria, pero, pese a ella, le penetraba la tortura de engañarse o soñar, con la esperanza de que el sueño fuese sin error. Hay más, pero con eso están trazados los principales hitos. Aquella noche es la de la luz de la víspera, hecho concretísimo, registrado en el *Diario de Colón*, al alcance de todos los poetas, que sólo Lasso de la Vega, un crítico, es capaz de anotar en su poema, por esa misma cualidad de crítico. Era una lumbre vista primero por el Almirante, y confirmada luego por otros, como una candelilla. Cuatro horas después, a las dos de la mañana, vieron tierra.

Y ligado con ello, inmediata, la sensación de triunfo. Importan las glosas trascendentes. Ya se había dicho la imposibilidad de cantar a Colón en épica, lírica ni dramática, porque había de ser la tempestad voz del poeta. Manuel Machado lo materializa cuando ve al mar elevarse como un monte de agua, único cantor digno de la hazaña entre las dos Españas. Baralt profetiza a Colón que será eterno en la memoria de la gente. Unamuno destaca que dos mundos le saludan en español y José Antonio que “desde las dos orillas les darán parabienes en su idioma”, lo que Walt Whitman completa al hacerle exclamar: “Oigo en lenguas extrañas, himnos saludándome”. Lemercier le hace gritar “¡Vencí!”, con un júbilo que sintetiza muchos sentimientos reprimidos hasta entonces; L’hermite le presenta el panorama trascendente de su descubrimiento: “Bendice el mundo tu memoria y el océano rumorea tu historia; todo canta tu inmortalidad”.

Se da la curiosa coincidencia de que el primero de los anotados, Delavigne, comete la torpeza de dormir a Colón aquella noche llena de presagios inminentes, torpeza que su mismo compatriota Saint Beuve le censura no sólo por antipoética, sino por inadmisiblemente psicológicamente. Bien está que Colón tenga un sueño, mas no que tenga sueño y se duerma en vez de vigilar.

La simbología femenina tiene muestras breves, pero muy delicadas y sugestivas. No encajan aquí los cantos simples y vulgares a la reina Isabel como co-descubridora, como mujer de la fe y el impulso, como enajenadora de sus joyas, pero sí que merecen destacarse aspectos más originales, más directamente referidos al Descubrimiento. Por ejemplo, Rafael Pombo nos establece el paralelo bíblico de una mujer, Eva, que pierde el mundo, y otra, Isabel, es mediadora del Nuevo Mundo. Santos Chocano, en la misma línea, explica otra semejanza más atrevida, rayana como aquélla en cierta irreverencia, si no salvase a ambas la buena intención: América nace de la unión austera en el

empeño del hombre y la mujer, de ensueño y energía, del cerebro masculino y el corazón femenino. Por otro camino, muy distinto, José Joaquín Ortiz canta a la primera mujer que llevó a América las flores, como si allí no las hubiese y tan lindas como pudo cantarlas Bello y acaso las cantase Baralt.

Como vemos, prescindiendo de los cantos concretos a Isabel la Católica —abundantísimos en España y con mayoría los mediocres, como es lógico—, las atenciones a lo femenino en el Descubrimiento predominan quizá en poetas americanos, aunque destaque el no recordado ahora *Sueño de Isabel*, de Verdaguer, que es pieza aparte en la poesía isabelina. Pero hay una feminización de América, muy lírica y muy destacable en nuestro tema. Colón en su *Diario* canta ya a la mujer, y hasta sugiere —muy discretamente— un amor a la nueva tierra casi sensual, fragante, por no decir aromáticamente olfateada. El primero que utiliza el símil concreto pudiera ser Quintana en su famoso verso: “Virgen del mundo, América inocente”. Sobre esa iniciación, García Escobar progresa ya en su canto, identificando a América con Venus: “Virgen nacida en la espuma, inmaculado pensil, misterioso paraíso, hermosura inocente...”. En Víctor Balaguer se ha producido ya la transformación de la virgen en novia, que no surge de las aguas, sino del caos, como virgen deseada y esposa otorgada en prenda o en premio. García Velloso hace una poesía más nupcial que ninguna hasta él: América busca su guirnalda de prometida, de desposada, y llega a expresiones concretamente epitalámicas: “enlácese tu boca con la mía”, “estremezca sus senos más profundos”, “el beso amante”, aunque todo pueda interpretarse con simbolismo al modo del *Cantar de los Cantares*, aplicando al amor de dos mundos lo que es en él místico amor, y así se espiritualice “el beso que se dan dos paraísos”, o mejor. “el beso amante que se dirigen las almas de dos mundos”. Andrés Eloy Blanco nos presenta también una imagen semipagana cuando nos dice que América dormía desnuda frente al mar y “la tomaste en tus brazos”, Aunque el examen de figuras semejantes —casi siempre de corte mitológico, más concretamente venusiano—, esa virginidad de la tierra americana puede cerrarse con los versos de los más recientes poetas hispanoamericanos, que, cuando son indigenistas, se recrean en la metáfora paganizante.

Llegando a América, a la América inocente y virginal, lo primero son los indios y las indias. Ya sabemos cómo los ve Colón en su *Diario*, donde la inocencia de los habitantes se identifica con la que los representa en la virginidad total del Nuevo Mundo. En la mente de Colón, aquellos indios son bastante europeos al considerarlos como hombres un tanto simples e ingenuos, pero sin demasiadas circunstancias especiales de raza y civilización. Así son también los de Lope de Vega en su comedia, como gañanes disfrazados, por lo cual no tiene reparo en hacerles hablar de mitología griega. Como él, José María Heredia presenta primero a los indios y luego a Colón, y José Joaquín Ortiz nos pinta el pasmo de los indios y el de la india que ve las primeras flores.

Pero la valoración de todo lo relativo a la virginal tierra y a los indios ha de hacerse atendiendo a la fidelidad al ambiente original, con literatura basada sobre todo en el lenguaje y la eufonía nativos. Entonces vale mucho encontrar en el canto IV de Juan de Castellanos, escrito acaso muy cerca de 1570 en Colombia, vocablos que el poeta da ya por conocidos e incorporados al castellano, lo que ocurre con unos sí y no con otros: *auyamas*, *yucas* y

batatas; cazabis y mances; guaraquinajes, buhíos y hamacas... En Lope hay muy pocos continentalismos: el *areito* es un baile ciertamente localista, ahitiano, pero anacrónico por ser tardío, posterior al Descubrimiento, si bien demuestra una preocupación del poeta por dar carácter nativo a la danza que anima su comedia. En García Velloso hay muy precisa poetización floral, aunque el indianismo escasea, tiene el suficiente para dar sabor a ciertas estrofas, donde salpican los versos el *soconusco* y la *ananá*, la *vainilla* y el *tabaco*; no es mucho ni muy raro, pues seguramente tales voces ya eran populares en España y acaso en Europa. En este muestreo, que no es recuento, puede cerrar Chénier, sin más precisiones que la del dulce *coco*, la melosa *banana* y el *maíz*, que no ha sufrido cosecha.

La visión de las nuevas tierras incita inevitablemente a los poetas a desplegar sus facultades coloristas y lumínicas, combinadas con el recurso eufónico de la onomatopeya. Color, luz y sonido, son el excipiente de musicalidad visual y auditiva que pide la expresión lírica de presentar la maravilla de un mundo nuevo y virginal. El sonido da igual que sea música o estruendo, porque a veces éste combinará armónicamente con rumores e incluso con expresiones luminosas o cromáticas. Será en Lope de Vega un oportuno mosquetazo produciendo una transición en escenas de amor o espiritualidad. En Campoamor será el cañonazo que hace temblar el mundo y el orbe, no de pura casualidad. Retumba y suena el cañonazo anunciador aquél, de tiempo en tiempo, de poeta en poeta y muchos lo oyen en su inspiración y lo transmiten en sus versos. Lasso nos hace oír que en aquella tierra “por vez primera resuena del bronce el estampido”; Ruiz Aguilera insiste: “el bronce retumba... y de aquel mar por vez primera atruena las soledades”. García Escobar luce una síntesis de comprensión y compresión poética, haciendo ver la consecuencia y continuidad entre el ruido y la visión: “¡El cañón! ¡Tierra!”, así, seguido. Ximénez de Sandoval y Anzoátegui también juegan con el tronar poético del bronce anunciador. La búsqueda de poetas coloristas sería inútil por repetidos los ejemplos. Aun los más mediocres y prosaicos nos describen y aun conjuntan la violácea aurora de América con azulados montes al fondo y los rayos filtrándose en la bruma crepuscular, el de las áureas arenas en contraste con el plateado mar. Si hiciesen falta ejemplos, bastaría con uno, quizá no el más cromático: José Joaquín Ortiz, que nos describe el alba americana con cielo violeta, monte azul y dorado amanecer, mientras Baralt, más que en los esmaltes —en términos heráldicos—, insiste en los metales, cuando subraya “los montes plata y las arenas oro”.

El simbolismo colombófilo del apellido del Descubridor no aparece posible hasta el poeta inglés Owen, que lo utiliza esotéricamente para decirnos que si la primera paloma simbólica nos trajo el olivo de paz, la segunda, nos trajo la noticia del oro. Dos siglos más tarde, otro inglés, Rogers, ya en el XIX, variaría la segunda sugerencia, para dejarla más clásicamente, quizá basado en recuerdos evangélicos, el de la paz y la guerra, al decir: “No nos trajiste olivo, sino espada”. A partir de entonces, y aún antes, el despliegue metafórico se iría desplegando hasta llegar al desbordamiento de imágenes de Claudel y Kazantzakis, que agorarían el tema, si ello fuese posible en materia de fantasía.

Es Kazantzakis quien recuerda que el simbolismo colombófilo había sido resaltado ya por Hernando Colón en la biografía de su padre al decir:

Muchos nombres fueron puestos como indicios de los efectos que habían de suceder por causas ocultas, como en los que pertenecen al Almirante, de quien fue pronosticada la maravilla y novedad de lo que hizo, porque si atendemos al sobrenombre común de sus ascendientes, diremos que verdaderamente fue *Colombo*, o *paloma*, en cuanto *llevó* la gracia del Espíritu Santo al nuevo mundo que descubrió... Llevó con la paloma de Noé, el ramo de olivo y el aceite del bautismo...

Otro motivo poético, puramente colombino, es el de incluir en los poemas escenas de la vida de Colón, más o menos completas y encadenadas, según se trate de completar la biografía —en lo posible—, cuando se trata de épica narrativa, o de contraponer su contrariada juventud y su lucha de madurez, con el cénit triunfal de su descubrimiento y el desgraciado ocaso de sus últimos años, si de tragedia lírica se trata. Esto último ha predominado en las obras más modernas —refiriéndonos sólo a las puramente colombianas—, especialmente en las extranjeras, y sobre todo en los dramas líricos de éxito más reciente, con inevitable alusión a Claudel y Kazantzakis, ya casi tópica. En casi todos los poetas, la atención a Colón es memoria de su vida y de la inspiración de su proyecto ultramarino. Y como tema básico, el recuerdo del naufragio que le dejó la carta de un viaje misterioso en que llegó a América, el que razona, argumenta y creo que demuestra, el profesor Juan Manzano, en su obra reciente, del año 1977, dándole por descubridor de tierras de Florida, sin llegar a ellas, pues el naufragio sería en la insalvable corriente del *Gulf Stream*, a donde Colón hubiera ido inevitablemente de no cambiar a última hora el rumbo por consejo de Pinzón. Eso es lo fundamental, que aparece ya en Juan de Castellanos. Lo demás, sus fracasos en Portugal, la falta de interés de los sabios de Salamanca —cierta sólo la primera vez—, las fatigosas idas y venidas al campamento de Santa Fé, donde los Reyes sólo le atienden al conquistar Granada; las mil leyendas y fruslerías alrededor de las imaginarias anécdotas juveniles y amorosas, no tienen interés comparadas con las de sus conocimientos cosmográficos y del mapa de Toscanelli o la traducción de la profecía de Séneca en *Medea*.

Tampoco tienen más predominio los episodios finales, por mucho Bobadilla y cadenas que le pongan, aunque nunca figura el motivo de la supuesta ingratitud real; el desgobierno y la incapacidad política de Colón, que a nadie quiere ceder la administración, por culpa de lo cual hay excesos españoles y matanzas de ellos por los indígenas. Ni vale la pena hacer una vivisección dicotómica entre poetas “negros” y poetas “aúreos”. quede la cosa así, meramente señalada.

Un artificio eficaz, más propio para poemas escénicos, es el desdoblamiento, que surge, discretamente sugerido en Lope de Vega, cuando hace hablar a Colón con su propia Imaginación, el cual acaso inspira a quienes lo explotan en toda su grandeza simbolista, Claudel y Kazantzakis, de muy distinto modo, culminando sin duda en el abrazo teatral del Colón viejo y el joven, con una tremenda carga de sugerencias metafísicas.

En la técnica teatral de Kazantzakis hay un desdoblamiento de Colón muy semejante al que había utilizado Claudel, acaso inspirado en él, aunque con distinto fin, pues todo indica que el poeta griego conocería el poema escénico del francés. Kazantzakis parece seguir a Juan de Castellanos en el primer relato al Rey y acaso en el del naufragio Sánchez de Huelva, que el

autor moderno le conviene que sea asesinado por Colón. Porque el naufrago predescubridor es ideal para el fantasear de los poetas, como una constante onírica, que se presta a mil variantes por su intriga legendaria, secreta y misteriosa.

Cuando escribe Lope de Vega, hacia 1604, ya están prácticamente incorporados al tema poético del Descubrimiento todos los elementos realistas, legendarios y sobrenaturales, del tipo del auto sacramental y mitológico. Están también expresas en él las motivaciones negativas del español codicioso, sensual y rapiñero, caricaturizado y generalizado antes por Las Casas, padre de la leyenda negra, y luego difundido con maestría y amplitud en fuertes tintas de brocha gorda, por la abundante envidia antiespañola. Aún no están entonces, las delicadezas líricas, los finos matices de la *columba* en sus variadas sugerencias simbólicas, ni la intervención del ángel y los ángeles en el amplio horizonte donde la fantasía de hispanistas y adversos les harán desplegar hasta la hipérbole. Introducirá Lope las novedades de la adoración de la Cruz, del descubrimiento de Colón por los indios, punto de vista inverso, y un llamamiento al *folklore* y la lírica indianas, que luego alcanzará cotas líricas y coloristas muy sobresalientes.

Lope de Vega, bajo el ligero ambiente de comedia, hace apopeya del Descubrimiento, con sus contrastes entre lo divino y lo humano, entre la espiritualidad y la ambición, resaltando muy destacadamente, la primacía de la primera. Pero cualquier poeta teatral que se acerca al tema se siente prendido en el atractivo dramático de la vida de Colón, y su primer intento simple de escenificar la epopeya se amplía y supera, hasta tal punto que ella se reduce a constituir el nudo, el segundo acto de la tragedia del Almirante, el héroe, y tiene perfectamente definida la exposición en sus luchas anteriores y el desenlace en su final desgracia. Así sucede en las únicas piezas dramáticas plenamente conseguidas, que son las tragedias de Claudel y Kazantzakis.

Lope, con aparente simplicidad, cuida mucho la psicología de Colón, el cual utiliza muy distintos argumentos con los reyes de España —a los que ofrece la gloria de evangelizar un nuevo mundo— y con los reyes de Inglaterra y Portugal, para quienes utiliza incentivos puramente materialistas, con reminiscencias de tentación diabólica de los ofrecimientos de Satán a Jesús en el monte Hermón: poder, riqueza. Luego, en la misma línea de influencia religiosa, presenta al *Demonio*, la *Idolatría* y la *Imaginación de Colón* en personificaciones fantásticas con técnica de auto sacramental. Estas fantasías hacen pensar que Campoamor se inspirase en ellas, pues la comedia de Lope sería muy conocida en su tiempo, como hay motivos para pensar, por la misma razón, que Lope conociese el poema de Castellanos.

Queda sólo por señalar una explotación positivista, progresista, del Descubrimiento, para simbolizar en él el más bobalicon racionalismo, el que empachaba y emborrachaba a ciertos poetas del “siglo de las luces”. Ya en 1892, García Velloso identifica a Colón con “el pensamiento humano”, es decir, la Razón, la diosa Razón, que los franceses deificaron elevando a un altar a la prostituta Mariana. Ese Colón-Razón, es amado en la distancia del tiempo y de las millas por la virgen América, que le espera como esposa prometida, no con lámpara bíblica, sino al revés, con la tea apagada, para que el Descubridor se la encienda y le dé la luz de la Idea y del Progreso con mayúscula. El símil de la tea es mío.

En *La Atlántida* de Andrade también se trata de crear “ámbito y luz en apartadas zonas” y como en Velloso, busca América “¡la libertad, la gloria y el progreso!”. En el poema de Rogers, el ángel que manda a Colón volver a España, le promete la libertad, la felicidad y el progreso liberales. En el futuro, reinarán en América la paz eterna, las artes y las letras y aún se establecerá el imperio de Cristo sobre la tierra aquella, no sé si en el heterodoxo reino de los mil años. Su contrapunto claro está en la elegía pesimista de Rubén Darío, que es también oración: “Ruega a Dios por el mundo que descubriste”, y en tantos como con amarga ironía, más o menos antiyanki, increpan a Colón por el Descubrimiento.

En suma, la poesía del Descubrimiento, tan propicia al canto humanístico, está intermedia entre la dramática y la lírica. Con un cenit lírico en Verdaguier, que gana la partida en su tiempo, y un cambio de sentido en Claudel, superado en algún punto por Kazantzakis, pero no en su conjunto. Tema y tono, preferentemente centrados en historia y leyenda hasta Lope inclusive, derivan en alas de la fe y de la fantasía por las vías de lo espiritual y lo religioso, incluso en Kazantzakis, en el fondo, pese a su especial filiación político-social. En cuanto a España, es significativa la influencia de la leyenda negra, a la que atiende no sólo un hispanista como Paul Claudel, porque es signo de su tiempo, sino un hispanista griego como Kazantzakis, que aunque menos apasionado por España, tiene motivos para informarse mejor en nuestros días, cuando la Historia es ya una ciencia.

NOTAS

(1) Marcelino Menéndez Pelayo: *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*. Obras Completas. Volumen 14. Edición de Bonilla y San Martín. Madrid, 1925. Contiene un estudio previo sobre el teatro histórico, un detenido análisis de “El Nuevo Mundo descubierto por Colón”, de Lope, y bibliografía sobre el tema.

(2) Angel Lasso de la Vega: *Colón y el Descubrimiento del Nuevo Mundo en la antigua poesía castellana*. Artículo en “La Ilustración Española y Americana”. Madrid, 12 de mayo de 1890.

(3) Quien se interese por pormenores de la poesía del Descubrimiento puede consultar las obras monográficas que encabezan el índice bibliográfico. Es básica la siguiente: Calixto Oyuela: “Colón y la poesía”. 1ª edición en revista *El Centenario*, tomo IV, Madrid, 1893, 47 páginas. (49-73 y 97-118). 2ª edición incluido en *Estudios Literarios* del autor, formando el tomo IV de los *Anales de la Academia de Filosofía y Letras* de Buenos Aires, 1915. 3ª edición, incluido en *Estudios Literarios*, tomo II, con prólogo de Alvaro Melián Lafinur, Edic. de la Academia Argentina de Letras, 1943 (96 págs.).

(4) Lucio Anneo Séneca: *Medea*. Traducción en verso de Valentín García Brera. Ed. Gredos. Madrid, 1964.

(5) Luigi Pulci (1432-1484): *Morgante Maggiore*. Publicado en 1482, pero escrito entre 1460 y 1470. Lo recoge Calixto Oyuela en “Colón y poesía” en *Estudios Literarios* tomo II. Edic. de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires 1943.

(6) Carlos Sanz: *La carta de Colón anunciando el Descubrimiento del Nuevo Mundo*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, tomo 139. Madrid, 1956.

- (7) Fernando Colón: *Historia del Almirante don Cristobal Colón*. Imprenta Tomás Minuesa, 1892. Puede verse también Antonio Rumeu de Armas: *Hernando Colón, historiador del Descubrimiento de América*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973, 454 pág.
- (8) Paul Claudel: *El libro de Cristobal Colón*. Traducción de Julio E. Payro. Prólogo de Guillermo de Torre. Ed. Losada. Buenos Aires, 1954, 137 págs.
- (9) Juan Manzano: *Colón y su secreto*. Edic. Cultura Hispánica. Madrid 1977, 744 págs.
- (10) Juan Pérez de Tudela: *Mirabilis in alpis (Génesis del proyecto colombino)*. Edit. C.S.I.C. Vol. VII de la Col. "Tierra Nueva e Cielo Nuevo". Madrid 1983, 488 pp.
- (11) Manuel Alvar: *Juan de Castellanos: Tradición española y realidad americana*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XXX. Bogotá, 1972.
- (12) Juan Pérez de Guzmán: *Colón en el teatro de Lope de Vega*. En Memorial de Artillería, número extraordinario, Madrid, 1892.
- (13) Ramón de Campoamor: *Colón* (poema dramático). Imprenta de J. Ferrer de Orda. Madrid, 1853, 244 págs.
- (14) Jacinto Verdaguer: *L'Atlántida*. Prólogo de Federico Mistral, 2ª edición. Barcelona, 1877, 171 págs. La traducción de las estrofas citadas es del autor.
- (15) José María Areilza: *La gasconía de Colón*. Diario "ABC", 5 de julio de 1970. En este artículo informa el autor de una interesante y razonable tesis de Fernando del Valle Laraundi sobre la posibilidad de que el nombre de Cristóbal Colón fuese tan sólo un seudónimo simbolista para hacer providencial su figura.
- (16) Rubén Darío: *A Colón* (elegía), en "Obras completas de Rubén Darío". Ordenación y prólogo de Alberto Chiraldó. Edit. Aguilar. Madrid, 1937, pág. 748.
- (17) Andrés Eloy Blanco: *Canto a España*. En "Podas". Edit. Caracas. Reproducido en diario "A B C". Madrid, 12 octubre 1956.
- (18) Juan Quirós: *Índice de la poesía boliviana contemporánea*. Edit. Juventud. La Paz, 1966, págs. 213 y ss.
- (19) "Sombra de las muchachas", en *Los pasos cantados, El corazón escrito*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970, pág. 52.
- (20) Eduardo Carranza: *Dulcinea y otros poemas*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1965, pág. 137.
- (21) Marqués de Valmar: "Pensamiento de Schiller". Pequeño poema publicado en La Ilustración Española y Americana, núm. del 30 de enero de 1892.
- (22) CLAUDEL, Paul: *El libro de Cristóbal Colón*. Traducción de Julio E. Payro. Prólogo de Guillermo de Torre. Ed. Losada. Buenos Aires, 1954, 137 págs.
- (23) KAZANTZAKIS, Nicko: *Cristóbal Colón* (tragedia en cuatro actos), 1949. Traducción y prólogo de Miguel Castillo Didier. Edit. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1966. 115 págs.
- (24) MADARIAGA, Salvador: *Vida del Muy Magnífico Señor Don Cristóbal Colón*. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1944. Con tesis del judaísmo de Colón y da un trámite poético al descubrimiento en págs. 198 y 199.
- CANTERA, Francisco: *El Origen judío de Colón y el anagrama de su firma*. En Revista "Atlántida", Mayo de 1964.
- ALVAREZ PEDROSO, A.: *Cristóbal Colón no fué hebreo*. En "Revista de Historia Militar de América". Méjico, Diciembre, 1942.
- BERNARDINI, Armand: *El mito del judaísmo de Cristóbal Colón*. En Revista "Ejército" núm. 201. Octubre, 1956.
- (25) Juan Manzano: *Colón y su secreto*, Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1977, 744 págs.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ PEDROSO, A.: *Cristóbal Colón no fue hebreo*. En "Revista de Historia Militar de América". Méjico, diciembre 1942.
- AREILZA, José María: *La gasconía de Colón*. Diario "A B C" 5 julio de 1970.
- BALAGUER, Víctor: *Cristóbal Colón*. En la obra da noticias sobre poemas colombinos.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio: *Historia de América*. Tomo IV. Barcelona, 1945. Es la obra más completa sobre el tema, aunque antigua.
- BARRIOS ARANA, Diego: *Notas bibliográficas sobre los poemas a que ha dado origen Cristóbal Colón*. En "Revista de Santiago". Chile, 1873, 269 págs.
- BERNARDINI, Armand: *El mito del judaísmo de Cristóbal Colón*. En revista "Ejército", núm. 201, octubre 1956.
- BLANCO, Andrés Eloy: *Canto a España*. En "Podast". Edit. Caracas. Reproducido en diario "A B C". Madrid, 12 octubre 1956. En "Obras selectas". Editorial EDIME. Madrid, 1968, 245 págs.
- CAMPOAMOR, Ramón de: *Colón* (poema dramático). Imprenta de J. Ferrer de Orda. Valencia, 1853, 244 págs. Edit. E. López. Barcelona (s. a.), 161 págs.
- CANTERA, Francisco: *El origen judío de Colón y el anagrama de su firma*. En revista "Atlántida". Madrid, mayo de 1964.
- CARBONI, Piero: *Cristóforo Colombo nel Teatro*. Milán, 1892. Estudio superficial, pero muy curioso.
- CASAS, Bartolomé de las: *Diario de a bordo de Cristóbal Colón*. Barcelona, 1957.
- CASTELLANOS, Juan de: *Colón* (poema), en "Elegías de Varones de Indias". Carlos Aribau, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, 3ª edición, 1944.
- CLAUDEL, Paul: *El libro de Cristóbal Colón*. Traducción de Julio E. Peyró. Prólogo de Guillermo de Torres. Ed. Losada. Buenos Aires, 1954, 137 págs.
- CONTE, Augusto: *El Cádiz del Descubrimiento*. En "Cádiz y el Descubrimiento de América". Publicación del Aula Militar de Cultura. Edit. Gobierno Militar de Cádiz, 1966, 105 págs.
- COLON, Cristóbal: *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui. Espasa-Calpe, 4ª edición. Madrid, 1964, 221 págs.
- COLON, Fernando: *Historia del Almirante don Cristóbal Colón*. Imprenta Tomás Minuesa, 1892.
- DARIO, Rubén: *A Colón* (elegía), en "Obras completas de Rubén Darío". Ordenación y prólogo de Alberto Chiralde. Edit. Aguilar. Madrid, 1937 (pág. 748).
- FOXA, Agustín de: *Obras Completas: Poesía*. Edit. Prensa Española. Madrid. 1969.
- GARCIA DEL RIO: *Repertorio Americano*. Con bibliografía de poetas que trataron el tema.
- GAYA, Marcelo: *El mito de Cristóbal Colón*. Zaragoza, 1957.

- GUIA COLOMBINA: *Referencias bibliográficas*. En "Memorial de Artillería", número extraordinario del Centenario del Descubrimiento. Madrid, 1892.
- GUILLEN, Julio: *El primer viaje de Cristóbal Colón*. Madrid, 1943.
— *La perla marinera en el primer viaje de Colón*. Madrid, 1951.
- HOUBEN, H. H.: *Cristóbal Colón. De la leyenda al Descubrimiento*. Barcelona, 1942.
- IRWING, Washington: *Vida y viajes de Cristóbal Colón*. Un extracto en apéndice al *Colón* de Ramón de Campoamor.
- KAZANTZAKIS, Niko: *Cristóbal Colón* (tragedia en cuatro actos), 1949). Traducción y prólogo de Miguel Castillo Didier. Edit. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1966, 115 págs.
- LUCA DE TENA, Torcuato: *Los mil y un descubrimientos de América*. Editorial Revista de Occidente. Madrid, 1968, 264 págs.
- MADARIAGA, Salvador: *Vida del Muy Magnífico Señor Don Cristóbal Colón*. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1944. Con tesis del judaísmo de Colón y un tratamiento poético del descubrimiento en págs. 198 y 199.
- MANZANO, Juan: *Cristóbal Colón*. Edit. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1964 (500 págs.).
— *Colón y su secreto*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1977, 744 págs.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Obras completas. Volumen 14. Edición de Bonilla y San Martín. Madrid, 1925. Contiene un estudio previo sobre el teatro histórico, un detenido análisis de *El nuevo mundo descubierto por Colón*, de Lope, y bibliografía sobre el tema.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *La lengua de Cristóbal Colón*. Edit. Espasa-Calpe. Madrid. Col. Austral, nº 180.
- MITJANA, R.: *Cristóbal Colón y la música*.
- MORINIGO, Marcos A.: *América en el teatro de Lope de Vega*. En su introducción ofrece un amplio panorama sobre el tema del Descubrimiento y la Conquista en la literatura española. Edit. Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. 1946.
- MORRISON, Samuel Eliot: *El Almirante de la Mar Océano*. Vida de Cristóbal Colón. Buenos Aires, 1945.
- OYUELA, Calixto: *Colón y la poesía*. 1ª edición en revista "El Centenario", tomo IV, Madrid, 1893, 47 págs. (49-73 y 97-118).—2ª edición, incluido en *Estudios Literarios* del autor, formando el tomo IV de los "Anales de la Academia de Filosofía y Letras de Buenos Aires", 1915.—3ª edición, incluido en *Estudios Literarios*, tomo II, con prólogo de Alvaro Melián Lafinur. Edición de la Academia Argentina de Letras. 1943 (96 págs.).
- PEDRO, Valentín de: *América en las letras españolas del siglo de Oro*.
- PEMAN, José María: "Mensaje de la Alegría", en *Poema de la Bestia y el Angel*. Edit. Jerrarquía, 1ª edición. Madrid, 1938, 202 págs.
— *El Divino Impaciente*, en "Trilogía dramática", págs. 9 a 13. Edit. Cerón. Cádiz, 1935.
- PEREZ DE GUZMAN, Juan: *Colón en el teatro de Lope de Vega*. En "Memorial de Artillería", número extraordinario dedicado al Centenario del Nuevo Mundo. Madrid, 1892. En él, y en todo el número, hay referencias al tema en general, con poemas y bibliografía.
- PEREZ DE TUDELA, Juan: *Mirabilis in alpis (Génesis del proyecto colombino)*. Edit. C.S.I.C. Madrid. 1983. Volumen VII de la Colección "Tierra Nueva e Cielo Nuevo", 488 pp.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio: *La profecía de Magallanes*, en "Ultimos hallazgos de escritos y cartas de José Antonio". Recopilación de Agustín del Río Cisneros y Enrique Pavón Pereyra. Ediciones del Movimiento. Madrid, 1962.

- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: *Bibliografía Colombina*. Madrid, 1892, 680 págs. Recoge 237 poemas y 48 obras teatrales, la mitad de ellas en prosa, alguna nota es de comentario o crítica y se observan cinco repeticiones.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio: *La Rábida y el Descubrimiento de América*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1968, 182 págs.
- SANCHEZ PEDROTE: *Colón, Cádiz, el Descubrimiento*. Aula Militar de Cultura. Cádiz, 1966.
- SANZ, Carlos: *El Diario de Colón*. "Libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias". Introducción y notas de Carlos Sanz. Edit. Biblioteca Americana Vetusísima, 1962.
—*El gran secreto de la carta de Colón*. Edit. B. A. V. Madrid, 1959.
—*La carta de Colón anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo*, en "Boletín de la Real Academia de la Historia", tomo 139. Madrid, 1956.
—*Descubrimiento del Continente Americano*. Tercer viaje de Colón. Editorial B. A. V., 1962.
- SEIGNEUR, George: *Cristophe Colomb dans la drame et dans l'histoire*. En "Revue du Monde Catholique". París, 1862, 81 págs.
- SENECA, Lucio Anneo: *Medea*. Traducción en verso de Valentín García Sebra. Ed. Gredos, Madrid, 1964.
- STEINER: *Colombo en la poesía épica italiana*. Voghera Gatti, 1891.
- VEGA, Félix Lope de: *La famosa comedia de El Nuevo Mundo descubierto por Colón* (en tres actos). En "Obras de Lope de Vega", publicadas por la Real Academia Española, tomo XI (crónicas y leyendas dramáticas de España), páginas 381 y siguientes. Edit. Rivadeneyra. Madrid, 1900.
- VERDAGUER, Jacinto: *L'Atlántida*. Prólogo de Federico Mistral, 2ª edición. Barcelona, 1877, 171 págs.
- VERLINDEN, Charles y FLORENTINO PEREZ-EMBED: *Cristóbal Colón y el Descubrimiento de América*. Edit. Rialp. Madrid, 1967, 216 págs.
- VIGNAUD, Henri: *Cristóbal Colón, el Quijote del Océano*. Traducción de Eugenio Asensio. Edit. Ulises. Madrid, 1930, 242 págs.
- XIMENEZ DE SANDOVAL, Felipe: *Cristóbal Colón*. Evocación del Almirante de la Mar Océano. Edit. Cultura Hispánica, 3ª edición. Madrid, 1963, 316 páginas.

SANTA TERESA Y ANTONIO MACHADO

Por Rodrigo Alvarez Molina

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el día 12 de noviembre de 1981

Querría dar las más expresivas gracias a D. Pedro Sainz Rodríguez por haberme invitado a tomar parte en este acto dedicado por la Fundación Universitaria Española a recordar a dos grandes almas, a dos españoles insignes: a Santa Teresa de Jesús y Antonio Machado. Es para mí una satisfacción reconocer públicamente la labor que realiza D. Pedro en el campo de la mística, de la historia y del humanismo hispánico dentro y fuera de nuestras fronteras. Los investigadores en estos campos han encontrado en él siempre la más generosa acogida.

Mística es una palabra a la que la suerte ha sido adversa. Nacida para significar y tratar asuntos fundamentalmente sagrados, se ve sometida al vaivén de unos tiempos que se distinguen por su confusión ideológica. Desde ahora me gustaría hacer constar que me siento satisfecho de hablar a un auditorio que tiene ideas claras sobre el significado tradicional del vocablo mística.

Hace muchos años que llevo a Avila en el corazón. En 1935 marché a aquella ciudad castellana para estudiar teorías gramaticales bajo la dirección de D. Felipe Robles Dégano. Aleccionado por este profesor y gramático en la lectura de los místicos españoles, empecé a descubrir y a comprender mejor nuestra lengua española. Me edifiqué entonces una Avila para mí, aquella en que viví durante unos meses dedicado al estudio de Nebrija, de Andrés Bello y de otros. Más tarde, cuando los azares de la segunda guerra mundial me trajeron a Madrid el año 1941, me enteré de que el filósofo español Jorge Ruiz de Santayana, vivía en Roma, en el retiro de un convento de monjas; que no quería, como algunos hombres de la Generación del 98, que le hablaran de religión y que no obstante llevaba escrita en un papelito que guardaba en su cartera esta cita de San Juan de la Cruz: "Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo, y así sólo Dios es digno de él". (Santayana tradujo al inglés la cita de esta manera: "A single human thought is worth more than all the world, and so God alone is worthy to be its object". Vid. David Rubio: *La Angustia de Hamlet y una carta de Jorge Santayana* Madrid, Selecciones Gráficas, 1954).

Desde aquellas un tanto lejanas fechas, y sobre todo desde que en 1961 comencé a explicar regularmente un curso graduado sobre literatura espiritual española en la Universidad de Nueva York, me convencí de que era un

error no dar más importancia en el *curriculum* académico a los escritores espirituales españoles de nuestra Edad de Oro, ya que ellos contribuyeron decisivamente a universalizar nuestra lengua y a dar relieve particular a las aspiraciones más delicadas del alma hispánica.

Ningún momento —creo yo— más propicio que el presente para hablar sobre un tema como el que hemos escogido. Hoy se recurre a todos los medios para suprimir, o al menos calmar, la ansiedad, la angustia existencial, y se pasan largas horas ante el televisor para suprimirla. Cuando un fenómeno es tan universal como es el de la ansiedad, es difícil medirlo y clasificarlo. El hombre no sería humano si no lo sintiera. (Cf. Paul Tillic: *Courage to be*. Yale University Press, 5ª ed., 1954. Tillic estudia la trayectoria de *die Angst* desde Platón hasta nuestros días).

Otras épocas se distinguieron por trastornos nacidos de la inseguridad: las grandes diásporas que siguen a la caída del Imperio Romano; las dudas y las discusiones suscitadas por los descubrimientos de Galileo y Copérnico; la revolución industrial... Hasta cierto punto, sin embargo, nuestra época, el siglo XX, el siglo de los Estados Unidos de Norteamérica, ve la culminación de todos estos trastornos y se han llegado a creer que la paz y la guerra, el hambre y la prosperidad, el bienestar de los pueblos, de Africa o de la América hispana, por ejemplo, dependen de ellos. A esta situación se enfrentan en un estado de confusión... El orden y la finalidad del universo, sin embargo, no dependen de ellos, como no dependieron de los místicos españoles. Más éstos, conocedores de la naturaleza humana, no recurrieron al hombre como a un cosmos sin significado, sino al reino misterioso del espíritu, al que transfirieron la responsabilidad de sus actos, encontrando así remedio a las hondas preocupaciones de su tiempo.

Esta tarde me propongo estudiar las posibles relaciones, la presencia de la obra de Santa Teresa de Jesús en la obra de Antonio Machado; pero al mismo tiempo me gustaría ofrecer en la lectura de los espirituales españoles un remedio a los que sufren sin ser comprendidos del temor de la nada, de ese temor que Paul Tillic ha llamado “el temor del no ser”.

La literatura espiritual o mística puede estudiarse desde varias perspectivas. La mía consiste en tratar de indentificar, de estudiar las formas lingüísticas que sirven de cauce a la narración de sus experiencias personales. El lenguaje de los místicos en sus momentos más inspirados pone al descubierto el drama de la existencia, que sorprendemos en la intimidad de su espíritu; en los momentos de elevación y de debilidad; en los momentos de tristeza, de gozo, de temor o pena del corazón humano. *Sus escritos hablan, dicen sobre todo de amor.*

Los místicos experimentaron en carne propia la ansiedad de “la noche del espíritu”; pero su pausado o agitado caminar muestra que estaban persuadidos de que una fuerza superior, mística, les asistía, y así pudo Teresa de Jesús esperar cantando la llegada de la Hermana Muerte.

I

Antonio Machado, Reformador

¿Es posible que Santa Teresa esté presente en la obra de Antonio Machado? — me preguntaba hace poco un estudiante norteamericano.

Cuando a principios de los años 60 traté por primera vez el tema que nos ocupa, la crítica pareció sorprenderse un poco por mis observaciones. Hoy ya se han rectificado nociones prejuizadas y motivadas en gran parte por la pasión política. Bernard Sessé, en su obra (traducida al español y publicada por Gredos en 1980) garlardonada con el premio internacional Antonio Machado, recoge gran parte de lo que yo había publicado hasta esa fecha; me cita y comenta mis estudios, aunque no con la objetividad que exige un estudio de la importancia del suyo. No nos debe extrañar que la crítica en torno a la obra de Machado se haga cada vez más depurada, ya que su pensamiento y el lenguaje con que está expresado declaran una auténtica curiosidad por los problemas que afectan al hombre.

Nunca he logrado explicarme satisfactoriamente el atractivo que ejerce la obra, sobre todo la poesía de Antonio Machado en sectores muy diversos. He buscado, sí, insistentemente su significado, mas sus esencias poéticas se me escapan de entre las manos, por decirlo de alguna manera, sin que el propósito que me había trazado antes de emprender la lectura, se realizase. Muchos críticos parecen haber tenido la misma experiencia. Escritores de la categoría de Pedro Salinas, de Dámaso Alonso, de Ramón de Zubiría, Ricardo Gullón, han entrado en el mundo poético de D. Antonio, han deambulado, por decirlo de alguna manera, en compañía del poeta por sus *Galerías*, tratando de descifrar el secreto de su arte. Los esfuerzos de los críticos, aunque alentadores, no han agotado el tema. Yo creo que nos acercamos al poeta castellano, de Soria, sin tener en cuenta el papel que desempeña, que representa, que le corresponde dentro de su época. La Dra. María Dolores Gómez Molleda en su libro *Los reformadores de la España contemporánea* (CSIC, Madrid, 1966, pp. 364 y ss.) dice que si se examinan detenidamente las ideas de Antonio Machado, “se descubrirá un *programa de renovación* cuyos postulados podrían ser estos: individualismo, secularismo puntualizado, crítica de las normas rutinarias, afán por crear un orden nuevo, utilización de nuevas técnicas para la investigación de las ciencias aplicadas y una nueva sensibilidad para el estudio de la filología y artes hispánicas”.

“Todos los rasgos de la Generación del ‘98 —ha dicho un crítico— están en la poesía de Antonio Machado: la revalorización del paisaje, especialmente del paisaje castellano, la angustia del tiempo, el problema del ser y del destino de España, el escepticismo, la supremacía del espíritu sobre la técnica...” (José Luis Cano: *Antonio Machado: Antología*, Anaya, Salamanca-Madrid, 1969, p. 17).

Subscribo en su totalidad las palabras citadas, pero querría hacer hincapié en lo que distingue a D. Antonio de sus contemporáneos: en su tendencia en buscar la concordia, esa cualidad que permite al hombre de valor encerrar armónicamente los contrarios; su búsqueda de la unidad en la variedad, variedad matizada y razonada. Machado a la manera del “juglar” de la Edad Media transmite y proyecta a sus contemporáneos la imagen de su pueblo. Cuando la imagen se proyecta sólo con fines literarios la tensión producida en el oyente, aunque pueda ser creadora, es más bien de carácter pasivo. Pero cuando la transmisión es de carácter oral, popular, la tensión producida es más profunda. Esta literatura es de carácter popular, está destinada a ser oída; en su carácter objetivo tiene presente especialmente el auditorio a quien se dirige. El poeta se convierte así en instrumento de comunicación de

los sentimientos del pueblo. Es el oyente el que hasta cierto punto "hace" la poesía. Lo que se propone el poeta es convencer para REFORMAR. Para probar que Antonio Machado quiere, anhela reformar al español de su tiempo, me voy a referir a algunos momentos de su vida y obra.

En 1964 Heliodoro Carpintero rescató del olvido un prólogo que el poeta castellano había escrito en 1914 para el libro de su amigo Manuel Ayuso, titulado *Helénicas* (CSIC, Madrid, 1964, pp. 167-183). En este prólogo expone Machado una serie de ideas que permiten conocer las razones que le impulsan a sentir simpatía por el autor del libro pologado. Las cualidades que más sobresalen en Ayuso —dice Machado— son su valentía, su encanto y sencillez y actitud idealista y sobre todo —y esto hay que subrayarlo— su espíritu reformista que hacen de él, de Ayuso *un inquietador de espíritus*.

Lo que me interesa destacar en este momento es la reacción de los habitantes de Soria a las actividades políticas de Manuel Ayuso. La actitud de los sorianos —escribe con perspicacia Machado— a las "peroratas" que Ayuso pronunciaba siempre que su vocación política le obligaba a desplazarse de Madrid a la altiplanicie castellana. El amor de Ayuso por su tierra, Burgo de Osma, y por sus paisanos no era correspondido; se le estimaba como a joven aventajado, "pero su ardiente idealismo —dice don Antonio— e ímpetu generoso y batallador se consideraban insensatos". Los amigos del político-poeta criticaban su excesiva generosidad —era hijo de una familia distinguida y acomodada de Soria— y demostraban ser incapaces de comprender la renuncia a la respetabilidad que legítimamente podía aspirar. Pensaban —dice Machado— que Ayuso estaba predestinado a ser el cacique de la región y no le perdonaban su entrega extraña, de loco, a la tarea de combatir el caciquismo. Lo que verdaderamente impresionaba a Machado en los discursos de Ayuso era "su donquijotismo resuelto", idealismo ferviente, ya que para él esas cualidades constituyen el distintivo de los caracteres enérgicos.

En 1914 Antonio Machado empieza a ver un cambio en el ambiente socio-político español, que recoge en estas palabras: "Han pasado algunos años, y hoy amanece por aquellas tierras (sorianas) un ansia de conciencia y de porvenir que dará sus frutos". Para Machado lo importante es el hombre. "El hombre digo y no el poeta, porque poeta llamamos hoy a mucho profesional de la rima. Pero al deciros que (Ayuso) es un hombre el que os ofrece sus versos, claro digo que estos versos son poesía, porque ellos han de revelar un alma capaz de pensamiento y de pasión... Manuel Ayuso no es profesional. De la política, de la filosofía, de su contacto con el pueblo, de sus luchas con los caciques, de sus viajes a través de las tierras de España, de su alma y de su vida, su suma, saca Ayuso la materia que transforma en poesía. De esta vida, rica y fecunda, de esta noble vida de hombre, no de poeta —porque una vida de poeta no es absolutamente nada—, ha salido, entre otras cosas el hermoso libro (*Helénicas*)..." Garcilaso de la Vega y Jorge Manrique hicieron otro tanto: "éste escribió sus coplas inmortales, y Garcilaso sus bellas églogas. Pero ni Garcilaso ni don Jorge se dedicaron a la lírica, sino a la guerra". Machado observa proféticamente: "Cuando se cierre el ciclo, próximo a fenecer, de la barbarie erudita, se explicará Garcilaso y sobre todo el inmenso Manrique, por su vida de soldado y no por influencias literarias que ambos padecieron." (Lo subrayado es nuestro. D. Dámaso Alonso en *Cuatro Poetas Españoles*, Gredos, Madrid, 1962, hace hincapié en la importancia de la in-

tuición versus erudición).

Las observaciones de Machado a *Helénicas*, de Ayuso, me impulsan a llamar la atención sobre el papel que el poeta asume, representa, en su época. No obstante las tensiones de carácter político reflejadas en la crítica, la personalidad del autor de *Campos de Castilla* interesará siempre por su concepción humanística del mundo. Esto es lo que nos revela el prólogo que comenta. Precisamente en este mismo prólogo Soria está vista como ciudad mística:

Ayuso, en Soria, se me agigantaba; y no, ciertamente porque aquella comarca sea tierra estéril para el espíritu. No, aquella altiplanicie numantina ha sido fecunda madre de místicos, de poetas, de pensadores. Por allí debió nacer el juglar anónimo que compuso la Gesta del Myo Cid; de aquella tierra fué el padre Láynez, a quien debe la Compañía de Jesús su formidable organización política y eclesiástica; de allí, sor María, la monja de Agreda, que gobernó en España con el IV Felipe; y todo el movimiento filosófico moderno español, al margen de la escolástica, arranca de un pensador ilustre, hijo de la tierra soriana, de don Julián Sanz del Río, a quien debe su verticalidad —según frase del maestro Giner— la mitad, por lo menos, de los españoles que andan hoy en dos pies.

¿No se presenta aquí Antonio Machado como el juglar de Castilla, no sólo ya como el crítico generacionista, sino como el apasionado exponente, transmisor de un pasado histórico? De éste —creía él— irradiaría la luz necesaria para reformar y así elevar a su patria.

El poeta de Soria revela en sus escritos una cualidad poco visible en la crítica de nuestros días: la *humanitas* del escritor renacentista, virtud que inculca la magnanimidad, la generosidad de espíritu, para poder comprender, sin amortiguar la verdad, las actitudes dispares. Es lógico esperar que nuestro poeta comente con frecuencia a Miguel de Unamuno, a Azorín, a Ortega y Gasset y a Pío Baroja, pero no enmudece ante su fuerza humana. La intuición serena del poeta sobre los más altos problemas éticos de España contrasta con los juicios de esos escritores. En consecuencia, los comentarios dedicados a San Juan de la Cruz, fray Luis de León, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y, sobre todo, a Santa Teresa revelan una concordia innata de espíritu; parece como si se sintiera impulsado a armonizar, a unir —aun sin estar totalmente de acuerdo con ellos— a todos los que considera valores positivos de España. Los juicios de Antonio Machado sobre los escritores citados revelan a una de las almas mejor dotadas de la Generación del '98.

De aquí que no vacile en citar a San Juan de la Cruz en apoyo de su teoría sobre las imágenes o metáforas, o recursos de estilo, teoría distinta a la de Mallarmé:

Los buenos poetas —dice Machado— son parcos en el empleo de metáforas, a veces son verdaderas creaciones. En San Juan de la Cruz —acaso el más hondo lírico español— la metáfora nunca aparece sino cuando el sentir rebosa del cauce lógico, en momentos profundamente emotivos. Ejemplo:

En la noche dichosa,
en secreto que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía,
sino la que en el corazón ardía.

La imagen —continúa Machado— aparece por un súbito incremento del caudal del sentir apasionado, y una vez creada, es ella a su vez creadora y engendra, por su contenido emotivo, la estrofa siguiente:

Aquesta me guiaba
más cierta que la luz del mediodía...

¡Cuán lejos estamos aquí de la abigarrada imaginación —dice Machado— de los poetas conceptuales y barrocos que aparecen más tarde, cuando en realidad la lírica ha muerto ya! (“Sobre las imágenes en la lírica”, “Al margen de un libro de Vicente Huidobro”, OBRAS, p. 708-709).

En 1936, durante nuestra guerra civil, al comentar el libro de Marcel Bataillon *Erasmus en España*, dedica elogios muy expresivos a San Juan de la Cruz, fray Luis de Granada y San Ignacio de Loyola, publicados en *Consejos, sentencias y donaires a Juan de Mirena*.

II

Santa Teresa en la obra de Antonio Machado

Hemos visto en la primera parte de esta conferencia cómo Antonio Machado está animado de espíritu reformador y cómo se afana por actualizar los valores que dan realidad al nombre español. Esto se debe a que el entorno cultural y político en que vive se encuentra en un estado poco menos que agonizante. ¿No sentiría entonces el deseo de estudiar la obra de nuestros autores espirituales, de los escritores místicos de la Edad Dorada, para recibir su mensaje? ¿No se acercaría a santa Teresa de Jesús en busca de aquello que él anhelaba y de que carecía? “Algo inmortal hay en nosotros —decía el poeta en carta a don Miguel de Unamuno. Tal vez por esto Dios vino al mundo... pensando en esto me consuelo algo... Una fe negativa es absurda...” Pero dejemos hablar a Machado antes de abordar la segunda parte de la conferencia. El poeta reseña *Las Meditaciones del Quijote* de don José Ortega y Gasset y habla de Santa Teresa al parecer de una manera casual:

... Cervantes es, en un primer plano de su obra (el plano del lenguaje) la antítesis de Teresa de Avila. En la santa, lo rico no es el lenguaje, sino lo que pretende expresarse con él; la materia con que labora Teresa es su propia alma; la materia cervantina es el alma española objetivada ya en la lengua de su siglo. Es en vano buscar en Cervantes, rebuscando en su léxico, con criterio filológico y gramatical. La lengua hablada en España, con su castizo contenido mental, es la materia en que Cervantes ha trabajado; no es su obra como una estatua, sino las líneas ideales que en mármol fue trazando su cincel...

“*La materia con que labora Teresa es su propia alma...*” La reacción experimentada al entrar en contacto con el poeta de Soria, en ciertos momentos de su obra, apenas puede aquilatarse; traspasa los límites del arte. Se asemeja a un fuego siempre encendido. Al leer esos pasajes, sentimos como si de ese haz de flechas de que nos hablara el poeta en sus *Páginas escogidas* de 1917, se hubiera disparado una y nos hubiera herido en lo más íntimo de nuestro ser (O. C., p. 45). Y desde ese momento nos subyuga. Así me ocu-

rrió a mí cuando leí por primera vez el poema LIX de *Soledades*, “Anoche cuando dormía”. Los poemas que preceden inmediatamente a éste parecen como un prelude que nos preparan para el sueño misterioso, místico de don Antonio.

En *Humorismos*, poemas XLVI y XLVII, Machado nos deja entrever momentos críticos en su itinerario de luchas sin tregua. Los títulos de los poemas son muy elocuentes y delatan ansiedad y angustia: “El cadalso”, “La noria” y “La elegía de un madrigal” prueban nuestro aserto. Al fin exclama:

Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera...

Y añade... ¡Cuán tarde ya para la dicha mía!

No obstante, sus dudas parecen aumentar, según se desprende del poema que lleva por título *Glosa* (LVIII), y recurre para disiparlas a la meditación manriqueña:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir. ¡Gran cantar!

A continuación el poeta tiene un recuerdo reverente para Jorge Manrique:

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar...

Después reflexiona:

Dulce goce de vivir
mala ciencia del pasar
ciego huir a la mar.
Tras el pavor del morir
está el placer del llegar.
¡Gran placer!

Al volver en sí, exclama:

¡Gran placer!
Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar!

El poeta se encuentra al parecer ante una selva impenetrable; mas no desfallece en sus esfuerzos por encontrar la verdad. Antonio Machado es el gran peregrino del espíritu. Allison Peers, el hispanista inglés, lo describía en su conferencia *Antonio Machado*, pronunciada en Oxford en 1940: “The first picture of Antonio Machado... that emerges is of the grave and solitary *open-air-dreamer-thinker*. Now he occupies his solitude in toying with illusions, now weaving sombre fabrics of ennui and tristesse, *now humming the companionable song of the pilgrim*. Don Antonio se acerca a la verdad especulativa y cordialmente. La búsqueda de la verdad en su obra tiene un alcance soteriológico. Ahora me pregunto yo: ¿no será el tono de paz que permea

todo el poema que leo a continuación recompensa a ese esfuerzo?

- I. Anoché cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Dí, ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí,
manantial de nueva vida
en donde nunca bebí?

- II. Anoché cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que una colmena tenía
dentro de mi corazón
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel,

- III. Anoché cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón.
Era ardiente porque daba
calores de rojo hogar
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

- IV. Anoché cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.

El poema está muy bien construido. Don Tomás Navarro Tomás lo describe de la siguiente manera: “está compuesto de tres octavillas de ocho versos. Estas constan de dos redondillas; la primera es descriptiva, la segunda explicativa. Su carácter es marcadamente musical, musicalidad que se logra alternando las rimas, unas veces llanas, otras agudas. Las cuatro estrofas se introducen con la reiteración “anoche cuando dormía”. La última estrofa se cierra rápidamente y consta sólo de cuatro versos contando el estribillo o reiteración. Parece como si el poeta quisiera retener en la última estrofa la idea que ha venido persiguiendo, asediando como en ondas concéntricas, en todas las estrofas: la idea de Dios.

¿Qué mensaje comunica este poema? La respuesta —se habrá de admitir— no es fácil. El profesor Lázaro Carreter (Véase “Glosa a un poema de Antonio Machado”, *Insula*, núm. 119, pp. 111-113) da una interpretación interesante al poema, pero cuando escribió su aportación no se conocía la fuente donde se había inspirado Machado. Ramón de Zubiría interpreta el poema “como un sueño, desfile de lo que creyó poseer: sobre todo la fe”. (*La poesía de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 90-91. Hay otras ediciones).

Para mí el tríptico metafórico fontana, colmena, sol, ha sido tomado prestado de Santa Teresa de Jesús. Recuerda las palabras sencillas del *Libro*

de las *Moradas* y es como una alegoría de las tres vías místicas, la purgativa, la iluminativa y la unitiva, que señalan los escritores espirituales para describir las etapas del camino que sigue el alma para unirse con Dios. El lenguaje del poema es cristalino, típicamente machadiano, y encierra símbolos de la tradición judeo-cristiana. Estudiemos la primera estrofa:

I. Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Dí, ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí,
manantial de nueva vida
en donde nunca bebí?

He aquí lo que dice Santa Teresa en la Primera Morada: "... porque así como de una *f fuente muy clara* lo son todos los *arroyicos* que salen de ella, como es un alma que está en gracia, que de aquí le vienen ser sus obras tan agradables a los ojos de Dios y de los hombres, porque proceden de esa *f fuente de vida...* es de considerar aquí que la *f fuente está en el centro del alma* (Vid. *Las Moradas*, Edición y Notas de Tomás Navarro Tomás, Clásicos Castellanos (1933), pp. 13-15).

"... la fontana que fluía dentro de mi corazón" recuerda el salmo XXXV, versículo, 10, porque contigo está la fuente de la vida". En el evangelio de San Juan Cristo asegura a la mujer samaritana: "Todo aquel que bebe de esta agua que yo le daré, se hará en él una fuente que saltará hasta la vida eterna". Recuerdo también a este propósito el "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por la fe" de San Juan de la Cruz:

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!

Sobre los sueños en la obra de Antonio Machado se ha escrito mucho. Yo quiero recordar un texto de fray Luis de León en *Los Nombres de Cristo*, en "El Amado": "Esperamos en tí tu nombre y tu recuerdo, deseo del alma: *mi alma te deseó en la noche*". (*Clás. Cast.*, t. XLI, p. 119).

El cotejo de los textos hasta ahora citados nos hace ver que Machado va del "Recuerde el alma dormida" de Jorge Manrique a *Las Moradas* de la escritora abulense. ¿Qué prueba esto? Las misteriosas sendas de la creación poética y el interés que pone el poeta en descifrar el significado de lo que lee. En su "Poética", escrita en 1931 para sus "Poesías completas" dice Machado que busca una lírica "inmersa en las mismas vivas aguas de la vida —dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús—". En la nota al pie de la página el poeta aclara: "La llamo pobre porque recuerdo sus comentaristas". Machado conocía no sólo la obra de la santa, sino la de sus comentaristas...

En el poema aquí estudiado se advierte que D. Antonio hace su itinerario en un estado de consciencia muy distinto al de la mística castellana. La noche de que nos habla no es la noche de prueba que experimenta el alma en la primera etapa de su ascensión, la vía purgativa; la noche del poeta es la noche real. No es, por tanto, mística en un sentido estricto; carece del don

de la fe. Fray Luis de León lo explica así: "Mi alma te deseó en la noche —dice en "El Amado". Porque en la noche que es... todo el tiempo desde el principio del mundo hasta que amaneció Cristo en él como luz, cuando a malas penas se divisaba, llevaba a sí (el Amado) los deseos, y su nombre, apenas oído, y unos como rastros suyos impresos en la memoria, encendían las almas". (Op. cit., p. 115). Es decir, que fray Luis interpreta en *la noche* como un período en que no existía la fe ni la revelación para los que vivieron sin conocer a Cristo.

Esta parte del poema, se halla envuelta en el misterio, y se expone con más precisión cuando el poeta pregunta al agua que por qué acequia, canal, o cauce escondido ha llegado hasta él si sus labios nunca se han humedecido en ella. Por otra parte, la exclamación "¡bendita ilusión!" parece indicar el deseo del poeta, una ilusión o ensoñación. "Y lo que decimos deseo —dice fray Luis de León— en el original hebreo es una palabra que dice aflicción que no reposa, y que abre de continuo el pecho con ardor y deseo". (Op. cit., p. 116) Lo cual puede querer decir que el *soñé* de Antonio Machado es más bien un ensueño o ilusión, producido por el mal de ausencia, por la nada.

Santa Teresa coloca en la primera morada, en la vía purgativa, a aquellos que animados de buenos deseos se inician en la vida espiritual. En la primera octavilla de "Anoche cuando dormía" se dice otro tanto. La fe de los principiantes es todavía débil, mas la humildad es buena base para iniciar el cerco al castillo interior y conquistar la primera morada.

Veamos la segunda estrofa:

II. Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que una colmena tenía
dentro de mi corazón
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las *amarguras viejas*
blanca cera y dulce miel.

La santa de Avila ha empleado comparaciones muy parecidas: "... que la humildad siempre labra como la abeja en la colmena de la miel, que sin esto todo va perdido. Mas consideremos que la abeja no deja de salir a volar para traer flores; así es el alma en el propio conocimiento". (*Moradas*, p. 17). Vencidos los primeros obstáculos que le impiden el acceso a la primera morada, Machado continúa esforzándose, aunque sea en sueños, por escalar moradas más altas. Aquí, como siempre, nos aguarda la sorpresa. En las *Moradas* de Teresa las abejas fabrican la blanca cera con las flores; en "Anoche cuando dormía" la fabrican no con las flores sino con "las amarguras viejas". Esta transposición acentúa el contenido humano de esta parte del poema y el lector se siente más directamente aludido. Los viejos pesares, "las amarguras viejas", han sido las flores en que las abejas han hallado el néctar para realizar las buenas obras. También es teresiano el símbolo de la cera. "Porque —dice la santa— el alma allí, no hace más que la *cera* cuando imprime otro el sello..." (*Moradas*, p. 99). Estos sufrimientos, esta prueba, le han traído nueva luz, nuevos gozos: el poeta ha llegado a la vía iluminativa, aunque sea en sueños.

III. Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón.
Era ardiente porque daba
calores de rojo hogar
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

Dejemos a Santa Teresa que nos explique el contenido de esta estrofa: "...*Es de considerar aquí que... aquel sol resplandeciente que está en el centro del alma no pierde su resplandor y hermosura que siempre está dentro de ella*". El alma debe mirar "...*cómo cosa buena viene de este sol que da calor a nuestras obras.*" (*Moradas*, p. 99).

El cerco para conquistar el castillo se ha ido estrechando cada vez más. El poeta castellano parece percibir ya muy cercanos el calor, y la luz, el amor y la verdad, aunque sea en sueños. Jesús de Nazaret había dicho: "El que me sigue no anda en las tinieblas". (San Juan, VIII, 12-59). Machado ha conseguido, al hacer la transposición del lenguaje teresiano, dar a estos versos un contenido profundamente humano. Con el gozo de haber encontrado la luz, la *Verdad*, aunque sea en sueños, se cree obligado a darnos detalles de ese sol. Yo creo que este es recurso empleado por el poeta para convencerse a sí mismo. Como arde, da calores de rojo hogar; como es sol, alumbraba y hasta hace llorar... Pero, ¿no emociona, no hace llorar el hallazgo de la *Verdad*? (Algunos críticos opinan que el "hogar" de que habla Machado se refiere al propio hogar, al deshecho por la muerte de Leonor su mujer. No estoy de acuerdo con esta interpretación; creo que el contexto nos da la razón...)

IV. Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.

Habla de nuevo la santa del Carmelo: "...*la de aquí (la vida) era mía, la que he vivido, es que vivía Dios en mí, a lo que me parecía.*" (Santa Teresa, *Libro de su vida*, cap. II, citado por Navarro Tomás en la introducción a su edición de *Las Moradas*, p. VIII).

La fortaleza o castillo interior se ha rendido y ha sido ocupado con toda rapidez. El cerco —como hemos visto— se había ido estrechando poco a poco, han cedido las defensas y el alma se ha lanzado a la posesión de Aquel que le sirvió de apoyo en el prolongado asedio. El poeta ha abreviado hasta la estrofa; parece haberse olvidado de las metáforas para que la unión con el objeto amado se verifique sin intermediarios, de la manera más íntima. Dejemos que Teresa de Jesús nos lo explique otra vez: "Ya no tiene en nada —llegado este momento— las obras que hacía siendo gusano (de seda), que era tejer poco a poco el capullo; hanle nacido las alas, ¿cómo se ha de contentar, *pu-diendo volar, andar paso a paso?*" (*Moradas*, p. 96) Machado revela en la última estrofa una facilidad extraordinaria para la síntesis y se ha lanzado anhelante a la conquista del castillo interior.

¿Qué conclusión puede sacarse de este hallazgo y análisis de textos? En primer lugar, el castellanismo de Antonio Machado, ya que sus fuentes de

inspiración son Jorge Manrique y Santa Teresa de Jesús. En cuanto a la admiración que siente por el autor de las *Coplas*, lo dice el escritor en el poema LVIII de *Soledades*. La admiración y atractivo que siente por Santa Teresa de Avila se deduce del cotejo de los textos estudiados, y lo confirma cuando se aclara la transposición realizada por el poeta con el lenguaje teresiano de las *Moradas*. Quiero dejar claro, sin embargo, que el parecido de textos no hay que llevarlo demasiado lejos: es un préstamo metafórico. Es una "conversión a lo humano" de los recursos de lenguaje empleados por Santa Teresa para formular conceptos distintos. Las vivencias o experiencias en que se apoya Antonio Machado para escribir "Anoche cuando dormía" son muy diferentes a las de la santa castellana. En aquél parecen reflejar una duda metafísica, de la cual, en este momento de creación poética al menos se esfuerza por salir recurriendo a la fe. Lo que me interesa recalcar aquí es que de la fusión de lenguaje y tema en el poema estudiado surge una síntesis extraordinaria de doctrinas reservadas sólo al escritor místico. En el poema se perciben las tres vías místicas, la purgativa, la iluminativa y la unitiva, pero son como un medio para comunicar un pasado triste, "las amarguras viejas", y así nos hace participar de su angustia existencial. En suma, el poema es una "conversión a lo humano" del lenguaje de Santa Teresa; mas ¿no se valió ésta también —como los escritores espirituales de la España Dorada— del lenguaje humano para expresar el amor divino?

Cuando en 1960, publiqué sin matizar tanto, este hallazgo algunos críticos opinaron que nuestro estudio era tendencioso. Acentuaba —según ellos— el interés por lo religioso y ofrecía, o presentaba una imagen deformada del poeta. Navarro Tomás, Bernardete, Angel del Río, Valbuena Prat y otros no pensaron así. Lo que yo quería hacer en aquel trabajo —y ahora quiero reiterar— era un intento para encontrar las fuentes literarias en que se habría inspirado Antonio Machado para escribir "Anoche cuando dormía". Sánchez Barbudo en una perífrasis generosa de mi explicación del texto ha ido mucho más lejos de lo que yo intentaba sugerir y exponer. Mi estudio no trata de establecer una comparación entre la santa abulense y el poeta castellano en un sentido estricto, pues no obstante la transposición de metáforas realizada en "Anoche cuando dormía", la comparación sería un tanto absurda. Santa Teresa y Antonio Machado se agitan en dos mundos distintos y, al enfrentarse con el tema difieren profundamente en sus actitudes. No le fue dado a la santa abulense renunciar a la ciencia adquirida por medio de una experiencia particular, sin destruir su propia personalidad y sofocar los conatos que la llevaron a reformar la orden carmelitana en unos tiempos en que la unidad tradicional de creencias se rompe en Europa. En la santa doctora abulense fundíanse los ideales de renunciamento y de reforma interior en un anhelo de elevaciones divinas. Su actitud fue condición esencial para que la doctrina carmelitana, permeada del espíritu del Concilio de Trento, tuviera eficacia en la conciencia de los españoles de su tiempo. (Cf. A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de A. Machado*. The Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1969, pp. 115 ss)

En cambio, a pesar de los anhelos reformistas de Antonio Machado a que nos hemos referido, éste se batió en campos bien distintos. Lo que el poeta buscó fue armonizar su vida con las creencias de "escuela", las de la Institución Libre de Enseñanza. En su afán por reformar a su patria fue, co-

mo otros hombres del '98 a las obras de fray Luis de León, a la de San Juan de la Cruz y a la de Santa Teresa de Jesús. De la intensidad con que se entregó a esas lecturas pudo formarse en su subconsciente el deseo, de donde pudo originarse el sueño en que se funden ideales tan inesperados y, al parecer, tan opuestos a los de los escritores que componen su generación. No creo que en "Anoche cuando dormía" se rebase el nivel de un puro deseo, de una ensoñación o ilusión, como la describe el poeta. Ahora bien, si esta hipótesis fuera cierta, a este plano del ensueño habría que dirigir la cuestión sobre la coherencia con que resuelve Machado el caminar de su espíritu, ya que al contrastar la visión reflejada en "Anoche cuando dormía" con la de *Las Moradas*, se percibe una atmósfera distinta. El poeta recoge más adelante la melodía de la última estrofa de "Anoche cuando dormía" en el poema XXI de *Proverbios y Cantares*:

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba:
y soñé que Dios me oía...
Luego soñé que soñaba.

D. Antonio suspira por algo que no logra alcanzar. ¿No sería la fe?

Para cerrar estos comentarios querría recordar las palabras citadas anteriormente, aquellas en que Machado comenta el valor del lenguaje empleado por Cervantes en su *Don Quijote*: "Cervantes es en este primer plano (del lenguaje) de su obra, la antítesis de Teresa de Avila. *En la santa lo rico no es el lenguaje, sino lo que pretende expresarse con él; la materia con que labora Teresa es su propia alma; la materia cervantina es el alma objetivada ya en la lengua de su siglo...*"

En esta conferencia he tratado de poner énfasis en el afán de reforma, de renovación que siente Antonio Machado. Ese afán y esa voluntad que impulsan su acción no pudo limitarse a la creación solitaria, aislado del mundo que le rodeaba, ya que quien vive dentro de sí mismo en vano laborará para hacer germinar sus doctrinas. El poeta trabaja, estudia, insiste una y otra vez, pero con simpatía y reflexión serena. La intuición predomina en sus escritos, pero en su modo de actuar se advierten los lazos que le atan a los demás. Hace, en consecuencia, incursiones en el alma y en el momento psicológico de los otros, y se ingenia por conseguir de ellos el máximo de concretez, basándose en el amor a su patria, a su cuerpo y a su alma, a su intrahistoria. Por medio de este amor comprende al otro, busca la *Otredad* —como él nos dice—. Claro es que el poeta se da cuenta de que la renovación, para que sea eficaz, ha de empezar por uno mismo y por eso va a las fuentes y propone los modelos a seguir: recurre al pensamiento de sus educadores, a la historia de España, al "inmenso Jorge Manrique", a los espirituales españoles, a Santa Teresa de Jesús. Lo que sorprende es que al hacer esto, el poeta actúe como si quisiera colocarse en un escalón inferior al de los que desea convencer y llega a conseguirlo en gran parte no con superioridad intelectual y social sobre los demás, sino que parece querer ganarlos presentándose como uno de ellos. Esa actitud sería parcial, egoísta, si manara sólo de la fantasía; pero es universal porque tiene su origen en el amor.

El mensaje de Antonio Machado a los españoles en estos tiempos de

confusión ideológica podría resumirse en las encendidas palabras que pone en boca de su maestro Giner de los Ríos:

Sed buenos, sed lo que he sido
entre vosotros: alma...

En el centenario de la muerte de Santa Teresa el mensaje de Antonio Machado para nosotros podría interpretarse así: Meditad en la obra y admirad la personalidad de la santa castellana: “¡Teresa, alma de fuego...!”

RESEÑAS

GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Textos costeños*. Obra periodística, vol. 1. Barcelona. Bruguera 1981. 891 págs.

Por Rita Gnutzmann
Universidad de San Sebastián, E. U. T. G.

Aparece por fin en España la primera parte de la obra periodística de García Márquez, a la que deberán seguir dos más. García Márquez se inicia en el periodismo en Cartagena en el diario *El Universal* en mayo de 1948, fecha importante para Colombia, ya que en abril del mismo año se asesinó al líder popular y candidato a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán, asesinato que conlleva una insurrección inmediata del pueblo e inaugura un largo período de guerra civil en Colombia. García Márquez colabora en *El Universal* hasta finales de 1949, cuando se traslada a Barranquilla para iniciar su labor periodística en *El Heraldo* en enero de 1950. Es este el año mejor documentado con aproximadamente 200 "jirafas", título de su columna casi diaria en este mismo periódico, que firma con el seudónimo de Septimus (nombre adoptado de un personaje de la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf).

En la vida del autor esta época tiene mucha importancia, puesto que se encuentra con un grupo de intelectuales al que debe mucho y al que ha eternizado en su novela *Cien años de soledad*. Son estos "el sabio catalán" Ramón Vinyes, Alvaro Cepeda Samudio (él mismo periodista y escritor), Alfonso Fuenmayor (periodista) y Germán Vargas, quienes le inician en autores como Faulkner, Woolf, Dos Passos etc.

En esta época barranquillera es además jefe de redacción del semanario *Crónica*, órgano en el que publica siete de sus primeros cuentos. Jacques Gilard, recopilador y crítico que prologa los *Textos costeños* llega a llamar a este semanario "la mejor publicación del momento en Colombia... y una de las mejores que jamás haya tenido el país" (24). En febrero de 1951 García Márquez se muda de nuevo —para poco tiempo— a Cartagena, publicando un periodiquillo, *Comprimido*, siendo él mismo director y redactor único. En febrero del año siguiente vuelve a Barranquilla; durante todo este tiempo no ha dejado de escribir sus "jirafas" para *El Heraldo*, aunque con menos frecuencia.

Este primer volumen de las obras periodísticas abarca la época desde mayo de 1948 hasta diciembre de 1952. Tal vez el mejor comentario que se puede hacer sobre la mayor parte de los "puntos y apartes" del *Universal* y las "jirafas" es el que hace el propio García Márquez al final del apunte sobre los helicópteros: "Yo podría decir todas estas cosas y muchas más, y quedar al final con la desolada certidumbre de no haber dicho nada" (82), es decir, estos escritos significan ante todo un ejercicio del bien escribir, saber desarrollar el tema más trivial con el mejor estilo, humor y gracia. Ya en aquella época llama la atención el humor típico que más tarde distinguirá la pluma del cuentista y novelista.

El tema político —aunque no ausente— apenas se toca en estos apuntes, a pesar de que el primer texto lo inicie con el toque de queda y el único "ruido rebelde... nuestra respiración" (77). Ello se explica ciertamente en parte por la censura impuesta en 1949.

Uno de los temas más constantes es el de la literatura, bien sea en forma de crítica de libros y autores o bien en forma de los primeros textos literarios del propio García Márquez. A estos últimos —diecisiete en total entre 1947 y 1952— nos dedicaremos al final. Es interesante ver la opinión del joven escritor sobre otros autores como Maurois, Huxley, Faulkner... Elegimos algunos de ellos. Lamenta en su "jirafa" "¿Problemas de la novela?" que aún no se haya escrito una novela en Hispanoamérica que siga la pauta de los grandes maestros James Joyce, Virginia Woolf y Faulkner (267ss.). Al último dedica

además algunas columnas especiales. El artículo "Otra vez el Premio Nobel" —algunos lectores recordarán otro trabajo reciente sobre el mismo tema en *El País* (9-10-80)— menciona a los mismos autores y añade a Huxley. Su juicio sobre Hemingway parece acertado, al menos en cuanto a su fama: de Hawthorne, Melville, Poe y Faulkner a Hemingway "hay una distancia considerable. Se puede tener la certeza de que la fama de Hemingway se acabará mucho antes que la cuenta bancaria de sus herederos" (363). Parte del texto sobre Truman Capote (284) el "Boletín informativo Bruguera" (no. 1, abril-mayo 1981) lo ha considerado útil para la publicidad de una nueva edición en castellano de este mismo autor. Comenta sobre la "vida y novela de Poe" en el primer centenario de su muerte, revaloración algo pedante y típica de la ocasión, donde se echa de menos el calor que pone en sus referencias a Faulkner o Woolf.

De los ya mencionados diecisiete textos literarios se incluyen en este volumen: *De cómo Natanael hace una visita*, *El huésped*, *La casa de los Buendía*, *La hija del coronel*, *El hijo del coronel* y *El regreso de Meme*, todos ellos del año 1950 (1). No se reimprime de los periódicos barranquilleros los cuentos *La mujer que llegaba a las seis*, *La noche de los alcaravanes*, *Alguien desordena estas rosas* e *Invierno* que más tarde se publicará bajo el título *Isabel viendo llover en Macondo* y que debía haber formado parte de *La hojarasca*.

El *Natanael* del cuento aparece igualmente en tres "jirafas" del mismo año: "Un profesional de la pesadilla", "Final de Natanael" y "Otros apuntes" (462ss., 557s.); cada una, un pequeño cuento. En el primero, *De cómo Natanael* se nos describe un suceso extraordinario, la visita a una mujer extraña que se disuelve en la banalidad por el aburguesamiento de ella. El segundo texto, "profesional de la pesadilla", nos introduce a este aspecto del protagonista; en el "Final de Natanael" se hunde en el mundo onírico sin saber distinguir entre el sueño y la realidad, mientras que en "Otros apuntes" finalmente se deshace en polvo en su mecedora. Verdad es que si en las tres "jirafas" se descubre cierto desarrollo, el cuento más largo queda fuera de este. Al contrario, *El huésped*, cuya anécdota se retoma más tarde en *Un hombre viene bajo la lluvia* (1954) enlaza con *De cómo Natanael* temáticamente: esta vez son dos las mujeres que están esperando a un hombre cualquiera desde hace veinte años. Si en el primer cuento el enfoque estaba centrado en el hombre, aquí el punto de vista es el de las mujeres y el visitante queda misterioso.

La casa de los Buendía, *La hija del coronel*, *El hijo del coronel* y *El regreso de Meme* llevan todos el subtítulo "Apuntes para una novela", tratándose de su "bestseller" *Cien años de soledad* y *La hojarasca*. La hija del Coronel, Remedios y su despertar ante la verdadera relación entre ella y su padre, y Tobías, hijo del coronel, y sus borracheras fueron descartadas de la última versión publicada en forma de novela. "El regreso de Meme" es uno de los esbozos para el comienzo de la segunda parte de *La hojarasca*, el monólogo interior de Isabel sobre Meme, la mujer que vivió con el médico, a cuyo velatorio se asiste a lo largo de la novela. Es este uno de los mejores testimonios, para el crítico, del estilo de García Márquez, puesto que puede ayudar en un estudio sobre la evolución del lenguaje del autor.

En fin, sólo queda por decir, que estos textos son imprescindibles para cualquier estudio del autor y se agradece al recopilador Jacques Gilard la amplia introducción que guía al lector a través de ellos.

(1) Los primeros cuentos de García Márquez no se publican ni en Cartagena ni en Barranquilla, sino en Bogotá a partir de 1947 en el *Espectador*, periódico en el que entra como redactor de plantilla en 1954.

FUENTES, Carlos. *Una familia lejana*. Barcelona: Editorial Bruguera. 1980, págs. 223.

Por Rita Gnutzmann
Universidad de San Sebastián, E.U.T.G.

Con la última novela Carlos Fuentes ha vuelto a su tema principal, el de la identidad, bien sea la de un individuo bien sea la de toda una nación.

La historia manifiesta parece ser sencilla. La misma engañosa impresión da el comienzo aparentemente poco complicado, con un narrador en primera persona que se presenta como el "amigo menor" del protagonista, el viejo Conde francés, Branly. El año anterior, en el verano de 1978, este mismo Conde había conocido al arqueólogo mexicano Hugo Heredia y a su hijo Víctor, en las ruinas toltecas de Xochicalco. Invitados los dos mexicanos a París, el viejo Conde acude con Víctor a una mansión del siglo pasado de Enghien-les-Bains para visitar al homónimo del chico, un hombre rústico de ascendencia cubana. Lo último que el Conde Branly ve del chico moreno Víctor es su subyugación en un acoplamiento con el hijo rubio del Víctor cubano, André. Poco después vuelve a Xochicalco para ver al padre de Víctor, quien el Día de los Muertos le relata la historia de su familia.

El marco de esta historia manifiesta se cierra con la identificación del yo-narrador, a quien el Conde, una tarde de noviembre de 1979, se la relató en el Automobile Club de París. No es otro que el propio autor, Carlos Fuentes, escritor que "no regresó a su México nativo, se convirtió en un ciudadano del Río de la Plata y en 1955 pasó a vivir en Francia; dejó de ser tan rioplatense y se hizo más francés que otra cosa" (213).

Pero esta lectura —de "lector-hembra" según Cortázar— no habla del tema profundo y otros subtemas, enlazados con él.

Como ya se ha dicho se trata del tema de la identidad. El conde francés, caracterizado por su transparencia y espíritu cartesiano que anhela "un parque francés, un jardín de inteligencia, un tablero de ajedrez, la exactitud geométrica de arbustos" (35), en fin: el orden y la simetría, se opone a la grosería del Heredia cubano y el jardín con una cicatriz horrible de su casa en Clos des Renards. En el sueño, sin embargo, también para el Conde cartesiano se difumina el tiempo cronológico-lógico y también él se sumerge en un tiempo en el que coinciden nacimiento y muerte. De esta forma puede ocurrir que cuando el cubano, símbolo del caos tropical, el carácter al parecer opuesto al suyo, les pone un espejo delante de él y de su acompañante, se refleja un solo rostro.

Ya en *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel* y *Zona sagrada* enlazaba Fuentes el tema de la identidad y del doble mediante el espejo que permite el paso a la alteridad, el lado prelógico, el mito. Si Branly además sueña con su doble en el tiempo, es decir, su niñez como Felipe Igualdad en el parque Monceau, once años antes de la Revolución, los niños "reales", Víctor y André, son los dobles en el espacio (en el Clos), como Cástor y Pólux (84ss.). Pero a la vez estos niños del año 1978 repiten y superan la historia del Conde, entonces niño, enfrentado a un niño-tonto, y el jardín del Clos es el mismo parque de Monceau. Lo mismo ocurre con los demás personajes: la mujer del cuadro del Clos presenta a la "Mamasel" (la "Duchesse de Langeais") igual que es Lucie, la mujer del Hugo Heredia mexicano y Lucie, la mujer difunta de Carlos Fuentes.

Si Branly decía que en toda historia no había conocido a los Heredia sino a sí mismo (140), igual le ocurre al narrador-autor Fuentes al final de la novela, cuando la voz de su "fantasma" le advierte que él mismo, Fuentes, es Heredia.

Tras esta búsqueda de la identidad personal a través de tiempos y espacios y perso-

najes que convergen, trasluce otra búsqueda, la del ser completo, el tema de la totalidad, expresado de diversas maneras: en el acoplamiento del niño moreno Víctor y del rubio André; en los fetos siameses y en el mito de Cuautli (la grandeza del águila) y Xipe Tótec (miseria del desollado); así mismo en la Serpiente Emplumada, símbolo de la totalidad cósmica.

En otro nivel la novela ofrece la historia política y social de Europa en América ("la zorra europea" que explota a los indios, "consagración bonapartista; que aún rige el mundo latinoamericano a través de sus clases dominantes) y la historia literaria de América en Europa (Lautréamont, Supervielle, el propio Fuentes y sobre todo el poeta que presta su nombre, José María Heredia).

La búsqueda de la identidad social del latinoamericano en un escritor como Fuentes emana en último lugar del pasado, es decir, del fundamento indígena (tolteca, azteca, maya en el caso de México) y del mito, águila y serpiente, la unidad de vida y muerte en la creencia azteca, la muerte como sacrificio para que renazca nueva vida.

Fuentes en los distintos niveles de su relato ha mostrado la verdad de las palabras de C.G. Jung de que el hombre no sólo pertenece al mundo de la causalidad física, sino también al mundo de la emergencia simbólica. El tratamiento del tiempo en este relato recuerda a lo que Mircea Eliade dice del tiempo sagrado: "es reversible, un Tiempo mítico primordial hecho presente... por consiguiente, indefinidamente repetible". Fuentes, por ejemplo, subraya el hecho de que Víctor fue salvado dos veces de morir en el Juego de Pelota, juego con sentido religioso para los antiguos mexicanos, al final del cual se sacrificaba al mejor competidor. El tiempo no es simplemente físico-cronológico, sino que tiene valor simbólico. Mientras que el relato interior termina con el día de Muertos, el exterior termina con el nacimiento (cumpleaños). Es uno de los leitmotifs el Tiempo "en el que el nacimiento y la muerte ocurrían simultáneamente".

Al final unas pocas palabras sobre la forma y estructura. La novela consta de 23 capítulos, encabezados por números latinos, a los que se une un título en cuatro casos: XIII "Clemencita", XIV "La Mamasel", XX "Hugo Heredia", XXIII "El verano de San Martín". El marco lo constituye el diálogo entre el Conde y Fuentes en el Automobile Club de París, frente a la Place de la Concorde, una tarde de noviembre de 1979 (capítulos 1 a 21) y en la casa del Conde "algunos días después". La historia principal nos llega de forma indirecta, a través del relato del yo-narrador Fuentes, cauteloso de "objetivarla" con frecuentes alusiones a la realidad física, el presente en el Club de París. El tiempo que esta historia abarca (si excluimos el tiempo mítico) va desde "once años antes de la revolución" a los años de la Independencia latinoamericana (casamiento Heredia-La Mamasel francesa, Bolívar encarcela al enciclopedista Miranda, 1812) a 1864 (muerte de la Mamasel en México, Maximiliano de Habsburgo en México), a 1870 (nacimiento del padre de Branly, muerte de Alejandro Dumas, padre), a 1914 (Branly amante de Myrtho, estalla la Primera Guerra Mundial) y a 1978 (verano en Xochicalco y Día de los Muertos) para terminar —como empezó— con el tiempo del marco: el 10 de noviembre de 1979, víspera del cumpleaños del narrador Fuentes.

Los espacios no son menos amplios que el tiempo: abarcan, Francia, Cuba, Haití, Venezuela y México, para volver a Francia. Estos espacios se amplían aún más a través de los juegos —reales y simbólicos— de los niños Víctor y André, que se preguntan mutuamente los nombres de las capitales mundiales. Capitales que, a su vez, de nuevo se reducen al microcosmos, puesto que para André la capital de Francia es Enghien, igual que para Stephen Dedalus era Dublín (*Portrait of the Artist*).

Si el viejo Branly en algún momento dice que Fuentes "se hizo más francés que otra cosa" esto puede parecer exagerado, teniendo en cuenta el papel importantísimo que desempeña el mito indígena en esta novela. Por otra parte es cierto si pensamos en las innumerables alusiones al arte europeo, sobre todo a la literatura.

En lo que a esta novela se refiere el autor mexicano está endeudado con el surrealismo y el "nouveau roman" francés, del cual ha tomado algunos elementos, tales como el cuadro que instiga la visión de otra realidad (cf. el cuadro en *La Mise en Scène* de Claude Ollier) o la literatura (el libro en *Empleo del Tiempo* de Michel Butor), novelas en las que es difícil distinguir la fantasía de la realidad, igual que en *Una familia lejana*. Algunos personajes de la historia de Branly-Fuentes corresponden a relatos literarios como *La Duchesse de Langeais* de Balzac y se afirma que toda la novela ya fue escrita por Alejandro Dumas.

CEPEDA SAMUDIO, Alvaro*: *Todos estábamos a la espera*. Ed. Plaza y Janés. Bogotá, 1980. Prólogo: Los cuentos de Cepeda Samudio por Jacques Gilard. 131 pp.

Por Juana Martínez Gómez
Universidad Complutense de Madrid

Lo más sorprendente de este libro es que siendo ésta su segunda edición, hayan podido transcurrir más de veinticinco años desde su aparición, sin que nadie se haya preocupado de reeditarlo. Paradójicamente *Todos estábamos a la espera*, como dice el prologuista, se convirtió “en el libro más mencionado y menos leído de toda la narrativa colombiana de este siglo”, lo que indica la importancia de esta edición.

El esfuerzo por sacar de nuevo a la luz este conjunto de cuentos se debe a Jacques Gilard, profesor de la Universidad de Toulouse-le-Milail, investigador apasionado de la narrativa colombiana que con gran empeño se ha propuesto desentrañar valores desconocidos u olvidados de la literatura colombiana. Esto conlleva que el libro sea importante tanto porque posibilita la lectura de los cuentos como por el estudio precedente que arroja datos necesarios para el conocimiento de obra y autor. Jacques Gilard muestra en el prólogo el lugar significativo que ocupa Cepeda Samudio en la literatura colombiana al señalarlo como uno de los iniciadores de la nueva cuentística.

Gilard introduce al lector con lo que él llama “Un retro-collage para Cepeda” o “Viaje inconcluso a la semilla”, consistente en una antología de textos de Cepeda y de amigos suyos, cronológicamente ordenados desde el presente al pasado, como cuenta Carpentier en *Viaje a la semilla*. Esta variedad de textos permite un retrato múltiple del libro de cuentos y su autor en un sinfín de peripecias trazadas por el mismo Cepeda y por nombres como Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Ramón Vinyes... y García Márquez que, como primer reseñista del libro escribió: “*Todos estábamos a la espera* es, para mi modo de interpretar las cosas, el mejor libro de cuentos que se ha publicado en Colombia. A otros —tal vez la mayoría— parecerá discutible esa afirmación. Pero sin duda todos estarán de acuerdo en que es el más interesante” (p. 17).

A continuación destaca algunos aspectos de la personalidad de Cepeda y sus páginas juveniles, que se desenvuelven en el mundo periodístico, dirigidas fundamentalmente hacia dos frentes: el político y el cultural; donde el autor se define ante todo como inconformista y rebelde. Habla Gilard, también, de los escritores que Cepeda admiró y cita a Azorín, Gómez de la Serna, García Lorca, León Felipe, entre los españoles, y también a Faulkner, Joyce, Sartre, Gide, Kafka y Hemingway, y aborda enseguida sus primeros tanteos literarios que todavía no pueden considerarse cuentos sino más bien “estampas, viñetas, relatos” que aparecieron sucesivamente en columnas periodísticas.

En unos y otros escritos Cepeda muestra sus preocupaciones de renovación y por acceder a la modernidad literaria de una manera seria y original. Según Gilard, la intención primera que mueve a Cepeda es la de “captar y restituir la imagen de Barranquilla y algunas de sus realidades humanas (p. 27).

Después y centrándose ya en el propio libro, el prologuista trata de fijar las fechas de cada uno de los cuentos y propone una cronología que está comprendida entre el año 1948, en que se publicaron los primeros en distintos periódicos y el año 1954 en que aparece todo el volumen. Inmediatamente insiste en la influencia decisiva que Hemingway ejerció sobre él, especialmente a partir de la lectura de uno de sus cuentos que se publicó traducido al español en Colombia. “Los relatos de *Todos estábamos a la espera* —quizás sin la menor excepción constituyen variaciones en torno a la enseñanza del Hemingway de

Los matones, en alguno o algunos de sus muchos aspectos, incluso en los relatos aparentemente lineales..." (p. 35).

Señala asimismo la persistencia de una red temática permanente y constante a lo largo del libro de cuyo entramado subraya, entre otros, los siguientes temas: el bar, la gran ciudad —Nueva York es el modelo— la alcoba y la soledad. Y no se olvida de hacer alusiones a la organización textual y a la técnica narrativa, indicando como constante del libro la experimentación, sin embargo argumenta "sería injusto y exagerado considerar esos textos como cuentos experimentales, y sólo experimentales, ya que cada uno de ellos merece verse como un texto definitivo" (p. 39).

La valoración final de Jacques Gilard se refiere a la importancia del libro dentro de la literatura colombiana y aun de la hispanoamericana; y aquí es donde yo quiero insistir ya que Alvaro Cepeda Samudio es uno de los renovadores e iniciadores de la narrativa actual más injustamente ignorados entre críticos y lectores.

Dicho esto, quiero subrayar que el profesor Gilard hace una revisión original y profunda de los cuentos de Cepeda. En el prólogo, el lector puede encontrar datos suficientes para leer los cuentos que le siguen con todo tipo de detalles sobre el autor y las características de la época en que fueron escritos. Prólogo importante para introducir al lector que no conoce a Cepeda e imprescindible para quien lo conoce por los datos que aporta. Prólogo, en fin, útil y sugestivo, resultado del trabajo y el estudio y que nos examine de hacer aquí más comentarios sobre el libro. Sólo nos queda congratularnos con la lectura de estos cuentos y felicitar al profesor Gilard por su provechosa labor de rescate.

* Alvaro Cepeda Samudio (1926-1972). Nació en Ciénaga, Departamento de Magdalena (Colombia). Perteneció, junto con Alejandro Obregón y Gabriel García Márquez, entre otros, al grupo costeño que se formó en torno a las figuras de José Félix Fuenmayor y Ramón Vinyes. Su obra, aparte de la puramente periodística, comprende: *Todos estábamos a la espera* (1954), libro de cuentos, *La casa grande* (1962), novela, considerada por muchos como su obra más importante, y, su última publicación, *Los cuentos de Juana*, en colaboración con Alejandro Obregón.

DESCUBRIMIENTO DE UNA NUEVA UTOPIA ESPAÑOLA (1)

Por Javier de Onis

Editorial "El Archipiélago" ofrece como segundo volumen de su recién iniciada Colección de Textos el *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, "utopía antiilustrada del siglo XVIII", descubierta por Pedro Alvarez de Miranda (2) entre las páginas de *El Semanario Erudito*, la miscelánea periódica que dirigiera Valladares y Sotomayor. El texto, fuera de ser literariamente muy apreciable y de ofrecer una notable singularidad desde el punto de vista ideológico, tiene la novedad de engrosar un grupo literario —el de las utopías— hasta ahora, que se sepa, no muy frecuentado de los escritores españoles. En este sentido, cabe decir que nos las habemos con la segunda utopía —si empleamos el término en todo su rigor— de nuestra literatura, después de la importante revelación de Sinapia, y esa sería razón suficiente para justificar la oportunidad de su publicación.

Desde el hecho de su anonimia hasta la ambigua ideología del mensaje que comporta, la obrita está plagada de dificultades, a las que de modo sistemático va enfrentándose el editor en la extensa Introducción que la acompaña. Tras las pesquisas llevadas a cabo por el Profesor P. Alvarez de Miranda en el Archivo Histórico Nacional, así como en otras fuentes documentales, sigue siendo un enigma la identidad del autor de la *Monarquía Columbina*. La cuestión no resulta aquí, a diferencia de otros casos, ociosa, si se tiene en cuenta la intencionalidad política del texto —que rebasa, por supuesto, la de índole estética— y, desde luego, los problemas que su definición implica. Mayor seguridad, en cambio, puede brindar el editor en lo relativo a la datación del texto, que, sobre la base principal de la lengua, aproxima a 1790, fecha de encrucijada y de convulsión para Occidente. A semejanza de los mediocres comentaristas de hoy —pero en su caso sin mediocridad alguna—, el autor del *Tratado* manifiesta machaconamente su obsesión por la deleznable coyuntura que le ha tocado vivir. Así la consideración del presente abominable —"estos tiempos miserables", "este cruel trastorno del mundo"— y, a la postre, el deseo de edificar un porvenir utópico.

Luego de realizar un acertado resumen de la fortuna de las utopías en España —el estado de la cuestión debe a S. Cro, F. López Estrada y J.A. Maravall los mejores trabajos—, se ocupa Alvarez de Miranda del *Tratado* en su doble condición de utopía y ficción novelesca. Entre los elementos ideológico-literarios que aproximarían el texto al modelo de discurso utópico, señala, entre otros, la circunstancia del viaje, la imprecisión geográfico-temporal de la acción y el comunismo de bienes que preconiza el sistema político. Entre los elementos que se desvían del mismo discurso y que constituyen, por tanto, los rasgos diferenciadores de la obra, el editor señala la forma breve y simple de organización social, la hostilidad hacia la ciencia y el progreso y, sobre todo, su acusada estructura no-

(1) *Tratado sobre la Monarquía Columbina. Una utopía antiilustrada del siglo XVIII*. Edición y estudio de Pedro ALVAREZ DE MIRANDA. Madrid. El Archipiélago. 1980. LXI + 48 pp.

(2) Pedro Alvarez de Miranda es autor de varias reseñas y artículos sobre cuestiones relativas al siglo XVIII. Entre estos últimos cabe citar "Nicolás Fernández Moratín en la Sociedad Económica Matritense", (*Revista de Literatura*, XLII (1980), 221-45) y "Aproximación al estudio del vocabulario ideológico de Feijoo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 347 (1979), 367-93. En la actualidad se encuentra realizando sus tesis doctoral sobre la lengua de la Ilustración, de la que es profundo conocedor, como lo demuestra la atención que dedica a los aspectos lingüísticos del *Tratado*, absolutamente básicos en orden a dibujar el pensamiento de su autor (Cf. p. XI y pp. XLVII en adelante).

velesca. Tras la intitulación didáctica y poco atractiva de *Tratado* se ocultaría pues una ficción menuda, con presencia de héroes y antagonistas, cierto regusto narrativo y hasta su punto de intriga y aventura (El episodio de la cueva de los búhos no deja de tener, incluso, un aire de terror).

Simbolismo y alegoría vendrían a conformar la estructura del relato, sin que pueda hablarse no obstante de contraposiciones fáciles y maniqueas, tal la de *palomas vs. halcones* —por remedar el lenguaje periodístico de nuestros días—, esto es, las personas del común contra la caterva de los ilustrados. Por encima de la tensión —tan patente en las polémicas teatrales entre los Huerta y Cruz, por un lado, y los Iriarte y Samaniego, por otro— el autor del *Tratado* ha sabido mantener su creación dentro de una ambigüedad que resulta todavía más inquietante luego de haber leído el Prólogo de Alvarez de Miranda. A pesar de que “si algo está claro en el *Tratado sobre la Monarquía Columbina* —son palabras del editor— es que el autor es enemigo declarado de la Ilustración” (p. LXVII), su posición en la polémica no es homologable a la del antípoda de turno, sino que parecen advertirse soluciones eclécticas, o —por seguir parafraseando el lenguaje político al uso— la apertura de terceras vías, no lejanas tampoco a ese fenómeno tan de hoy —mas al parecer tan de siempre— que llamamos desencanto. El utópico escritor de nuestros desvelos no llevó a cabo la crítica de la Ilustración (léase: Progreso) desde los supuestos casticistas y pasionales que a tantos encalabrinaron, y tras su carátula de reaccionario esconde, casi con toda certeza, la personalidad de un aristócrata —quién sabe si antaño militante de las nuevas ideas— que alcanza las postrimerías del siglo desilusionado por los frutos obtenidos, algunos tan inaceptables a su entender como la ascensión a la nobleza de ciertos “parvenus” (cf. p. LVI). En cualquier caso, como el Profesor Alvarez de Miranda subraya, se trataría de un intelectual con miras universalistas, que sabe ver más allá del Finisterre.

Curioso es comprobar lo fácilmente que se le va la pluma al autor de nuestro *Tratado*, incapaz de mantener la alegoría hasta sus últimas consecuencias. Resulta que entre los méritos de las aves está el de ser “muy hermosas y humanas”; que Crisorroa, gran ave de la utopía, atesora entre otras virtudes la de su “humanidad”; y que, por si fuera poco, las palomas cometen homicidios y no palomicidios, aunque este lapsus lo enmienda el autor en nota. Pero el final del relato nos desconcierta de nuevo y —¿por qué no decirlo?— nos devuelve la inquietud. Dice así: “Las palomas, por último, escaparon a las ciudades de los hombres, y huyendo de sus enemigos dieron en poder de otros peores”. El autor ha suspendido el relato en un violento clímax narrativo: pues ¿de la confrontación novelada de hombres y palomas no hubiese podido surgir una tercera dimensión de la utopía?. Pero la obra deja —insisto— la inquietud pendiente.

CRO, Stelio, *Tommaso Campanella e i prodromi della civiltà moderna*, Hamilton, The Symposium Press, 1979, 267 páginas.

Por Amancio Labandeira Fernández
Universidad Complutense de Madrid

La tesis central de este trabajo es que la edad moderna, o sea el pensamiento científico, la convicción de que la ciencia y la tecnología no solamente no contradicen la fe, sino que son una condición para que la fe exista —y ya no al revés, como prescribía la vieja fórmula de Santo Tomás de Aquino, “*philosophia ancilla theologiae*”— se afirma en Italia por primera vez de manera decisiva e inequívoca en la obra de Tomás Campanella (1568-1639), el filósofo calabrés de Stilo, acusado y condenado por el tribunal del Santo Oficio como herético y por el Gobierno Español del Virreinato de Nápoles como conspirador y revolucionario. Durante el trentenio que transcurrió encarcelado en Nápoles, el monje dominico compuso, escribió, a veces en varias versiones, y rehizo un centenar de obras, de las que algunas, en forma manuscrita y autógrafa, se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid. De esta mole de difícil lectura, por las circunstancias editoriales de los manuscritos, algunos de los cuales han quedado inéditos hasta nuestros días, Cro selecciona algunas obras en particular para desarrollar su tesis: la *Ciudad del Sol*, (obra escrita en italiano en dos redacciones y luego rehecha en latín por lo menos en dos versiones), la *Monarquía de España*, la *Apología pro Galileo*, (escrita en 1616 desde la cárcel y en defensa del ilustre hombre de ciencia, acusado de heterodoxia por el Santo Oficio de Roma), las *Poesías filosóficas*, el *Discurso a los príncipes de Italia*, las *Cuestiones sobre la óptima república*, la *Teología*, la *Metafísica*, las dos *Poéticas*, italiana y latina, el *Sentido de las cosas* y el epistolario. Teniendo en cuenta estas obras y sus interrelaciones de temas y estilo, Cro nos propone una lectura global de la obra campanelliana, no ya la lectura o el estudio parcial del poeta, del filósofo o del utopista, sino que el utopista, el filósofo y el poeta conviven en el mismo autor visto por Cro como un pensador idealista, profundamente cristiano y convencido de que la fe no debe interferir en las verdades de la ciencia. El aspecto más original de la tesis de Cro es la documentación de las lecturas de Campanella del material de las crónicas del descubrimiento y de la conquista de América. Cro demuestra, con una comparación textual entre los escritos de Campanella y los de Colón, Pedro Mártir y Bartolomé de Las Casas, entre otros, que el filósofo italiano meditó sobre el material de Indias para argumentar su convicción apocalíptica del comienzo de una nueva época. El meollo de esta meditación constituye una filosofía de la historia contemporánea, que Campanella contrapone a la historia antigua. Por ello Campanella formula una visión de la historia que es diametralmente opuesta a la de Maquiavelo: mientras éste concibe la historia como “*magistra vitae*” e identifica la historia con la historia romana, considerada por él como la que ofrece el ejemplo más alto de desarrollo humano, Campanella deduce de la realidad contemporánea, del descubrimiento de América por obra de Colón, de las invenciones de la imprenta, de la brújula y de las armas de fuego, una corrección con respecto al pasado. Para Campanella mucha de la historia antigua está envuelta en el mito y por lo tanto no puede servir como criterio exclusivo de verdad, mientras que la historia contemporánea tiene en cuenta hechos científicos que nadie puede dudar. Por lo tanto dice Campanella no solamente la historia contemporánea ha desmentido la opinión de los filósofos anteriores, como San Agustín que negó las antípodas, sino que ha demostrado que la Sagrada Escritura no es un texto científico. Campanella declara que Dios ha creado dos códigos: la naturaleza y la Sagrada Escritura. La ciencia, para Campa-

nella, es histórica siempre, en el sentido de que es empírica. En efecto para Campanella los dos términos se equivalen. De manera que Campanella justifica el concepto de ciencia sin contraponerlo al de fe. En este sentido Campanella logra conciliar las dos tendencias filosóficas predominantes del Renacimiento, el aristotelismo paduano y el platonismo florentino. Esto se ve mejor en la *Ciudad del Sol*, el texto que mejor sintetiza la doctrina epistemológica de Campanella. Los Solares, los habitantes de la Ciudad del Sol, viven en el estado natural, como los Indios de las crónicas del descubrimiento. Y, como éstos, también tienen todas las cualidades para llegar a ser cristianos excelentes y, sin duda, superiores a los europeos, como los Utopianos de Moro, modelo de la utopía campanelliana. De manera que para Campanella la observación de las leyes de la naturaleza es condición para la preparación a la conversión cristiana. Este aspecto "existencial" del pensamiento de Campanella le hizo superar el empirismo naturalista de Telesio como también el idealismo platónico y místico de Ficino y Pico. Pero para que esta conciliación se logre en forma cabal es necesario que el cristianismo se renueve. Cro afirma que Campanella es el filósofo italiano que mejor y más que otros trató de resolver el problema central del humanismo cristiano: el rescate del cristianismo de la corrupción del clero. Por este motivo Cro limita la discusión al período del Humanismo hasta el comienzo de la edad moderna. Esa unidad de fe y razón, que se había constituido en la edad del Humanismo, se destruyó cuando apareció la "razón de estado", de la que Maquiavelo fue el mayor teorizador. Por eso el estudio se centra en la utopía, pues Cro ve ésta como el deseo que se originó en el Humanismo para reconstruir esa unidad perdida. Esto a su vez requiere una investigación en el origen clásico del tema, para cerciorarse de la diferente característica de la utopía moderna, según Cro nos muestra con una documentación abundante y precisa, se alimenta del material de las crónicas del descubrimiento, sobre todo en Pedro Mártir y Bartolomé de Las Casas, y en el humanismo cristiano de Erasmo. Las crónicas, y especialmente los escritos de Las Casas, originaron en Campanella, como en parte ya en Montaigne, una preocupación por las injusticias sociales de la sociedad europea.

Es aquí donde Cro explica el origen moderno de la teoría del "buen salvaje" en Campanella. Esta especulación, según Cro, hace del filósofo de Stilo un eslabón entre el mito clásico y su reelaboración posterior en el humanismo, y la literatura de reformas sociales elaborada por Rousseau y Voltaire. En Campanella la unidad de ciencia y fe que produce la utopía inspira también su obra poética. Su convicción de la decadencia producida por lo que Campanella define como el "maquiavelismo" de los políticos, produce una poesía en la que la fe y la ciencia aun pueden ofrecer nuevas sugerencias, y pueden abrir nuevos horizontes para el hombre actual. Cro logra demostrar este aspecto con un análisis muy detallado de la obra poética de Campanella. Cro muestra, recurriendo a un análisis estructural, que la obra poética de Campanella fue concebida como una unidad expresiva, cuyo título *Cantica* nos ha legado y alude en varios pasajes a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Cro analiza en varios sonetos cómo Campanella cree que sólo la unidad de la ciencia y la fe pueden regenerar al hombre, y le pueden hacer llegar al estado ideal. En "Delle radici de' gran mali del mondo" la ignorancia es la raíz de los males que afligen al mundo. En "Contra il proprio amore scoprimento stupendo", que Cro nos muestra como una síntesis de las ideas del autor hasta ese momento, el vicio del amor de sí mismo, según Campanella un defecto común entre los hombres del Renacimiento, se vuelve la razón del concepto antropomórfico del universo, concepto condenado por Campanella como la raíz de toda ignorancia humana, un vicio que priva al hombre del conocimiento del mundo alrededor de él y le condena a un círculo vicioso en el que la Divina Providencia no existe, y en cambio la fortuna reina soberana, y en que la religión se concibe como un instrumento de dominio de la clase al poder. Cro muestra con mucha penetración no sólo que Campanella pertenece a la literatura del período barroco, sino que el estilo y los temas de Campanella le diferencian netamente de otros autores típicamente barrocos como Marino. Vemos así que, mientras la antítesis en Marino constituye sobre todo un ejercicio estilístico como fin en sí mismo, en Campanella expresa el drama de su aislamiento y oposición contra una sociedad corrupta. Cro muestra finalmente que Campanella no sólo pertenece a la literatura barroca por sus actitudes polémicas —su oposición a la mitología como un obstáculo para el entendimiento de la verdad histórica, su atención a los hechos históricos, su plan de reformas lingüísticas, estilísticas y literarias— sino que la supera. De esta manera Cro concluye que Campanella debe considerarse como el primer escritor moderno de la literatura italiana. Cro pone de relieve cómo Campanella

critica el clasicismo mitológico de los poetas del Renacimiento y del Barroco, y anticipa la reforma literaria inspirándose hacia un concepto de literatura nacional, con una anticipación de la concepción de la literatura del Romanticismo, fundada en una realidad interdisciplinar, resultado del progreso científico de su tiempo.

Este estudio está organizado de manera admirable. El autor ha logrado circunscribir la discusión a la aportación de Campanella al concepto de cultura moderna. No obstante la complejidad y la variedad del tema, el autor logra tejer todos los hilos de su tela hasta darnos la imagen de un tapíz acabado. Es verdad que para mantener un control firme sobre el material el autor ha debido hacer algunas veces referencias a las mismas fuentes y citas. Quizás una mayor atención a la redacción, o una lectura adicional, habría podido eliminar algunas repeticiones y algunos errores de imprenta. Pero el método elegido ha dado resultados muy positivos, pues al final de la lectura se tiene la impresión de haber visitado esa geografía ordenada y abstracta que es el género de la utopía guiados por una mano experta que nos ha mostrado todos los paisajes, todos los mapas de esa geografía, desde sus comienzos hasta la *Ciudad del Sol*. Además de constituir una contribución poderosa al estudio de Campanella, el trabajo de Cro constituye una aportación al conocimiento de los aspectos más ignorados del Barroco, de sus intentos de reforma y de su carácter de transición hacia la civilización que nosotros consideramos "moderna", o sea resultado del progreso científico y técnico. Estos aspectos son de importancia vital. Es un mérito de Cro el haber planteado su estudio desde un punto de vista total, histórico, documental, filosófico y textual. De esta manera el Barroco se nos revela sin los prejuicios que en el pasado reciente han envuelto este período de la historia en una atmósfera de negligente suficiencia o de tácito rechazo. El valor científico, histórico y crítico del estudio de Cro se destaca aun más si se considera la variedad de sus conocimientos y la amplitud con la que el autor ha utilizado las distintas disciplinas para documentar con persuasión y eficacia su tesis. Al conocimiento de varias lenguas y literaturas que le permite al autor percibir referencias y analogías nuevas que iluminan el área estudiada, hay que observar la habilidad con que el autor ha utilizado sus conocimientos filológicos o el método estructural, la documentación histórica de primera mano, con la lectura nueva de pasajes más conocidos.

Finalmente hay que destacar el papel que la Symposium Press, esta nueva editorial canadiense, se propone con el lanzamiento de un estudio de indudable solidez científica. La colección "Studies in Languages and Literatures" es una de las tantas en que se ha de articular el programa de esta editorial que se propone crear secciones en las distintas lenguas romances (español, portugués, francés, italiano) y anglosajonas (inglés, alemán). Hay una gran necesidad, en el mundo académico, de medios de publicación de obras para las cuales, las grandes editoriales comerciales se declaran siempre menos interesadas por lo que se considera un campo no muy rentable. Y así vemos el espectáculo bastante triste de editoriales universitarias que tratan, sin mucho éxito me temo, de hacer la competencia a las grandes casas comerciales. Es pues otra nota positiva que el trabajo de Cro haya salido de los tipos de Symposium Press, una nueva editorial canadiense que, desde sus comienzos, se ha puesto al servicio del mundo académico.

FUENTES, Victor. *La marcha al pueblo en las letras españolas*. Madrid. Ediciones De la Torre. 1980. 185 pp.

Por Asunción Cámara

Victor Fuentes, profesor de la Universidad de California, Santa Bárbara, ha querido, con este libro, ofrecernos a los estudiosos y al pueblo, la no muy estudiada historia de la literatura revolucionaria en el periodo muy concreto que va desde 1917 al 1936, año, que como sabemos, significa el inicio de la guerra civil con el consiguiente y efectivo ocaso de este tipo de literatura.

Consta el libro de un prólogo magistral del historiador Tuñón de Lara, quien desde su perspectiva de historiador, enjuicia brillantemente y con autoridad la obra.

El libro está dividido en tres partes, de dos capítulos la primera (*El auge del libro de izquierda y La creación de un nuevo bloque intelectual moral*); cuatro la segunda (*Narrativa obrera, narrativa avanzada, novela social, literatura documental*) y dos la tercera (*Por un teatro popular y Los caminos revolucionarios de la poesía*). A esta tercera parte, sigue un epílogo dedicado a Antonio Machado (*Actualicemos la escuela de sabiduría popular de Juan de Mairena*).

Sin pretensiones literarias, con enorme cariño y utilizando como herramienta de trabajo el culto lenguaje de su cátedra, Victor Fuentes, a través de su libro, nos da una panorámica amplia, profunda y nítida del acontecer literario de ideología izquierdista en el primer tercio de este siglo.

Posiblemente no sea un libro que encienda grandes afanes en extensas parcelas de nuestra sociedad actual, pero está claro que para los estudiosos del tema, es una fuente indiscutible a la que habrá que acudir con insistencia.

Fotografías y dibujos ilustran la obra dándole una elocuente sensación de proximidad en el tiempo y en el espíritu, finalizando con una extensa y rica bibliografía.

SIMON PALMER, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid. C.S.I.C. 1979. 248 págs. ("Cuadernos Bibliográficos", XXXIX).

Por Antonio Hurtado Torres
Universidad Complutense de Madrid

Con esta entrega concluye María del Carmen Simón el *Catálogo de manuscritos dramáticos de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Hace ahora tres años publicó la autora el catálogo de los manuscritos del Siglo de Oro que se encontraban en los fondos de dicha Biblioteca (1), culmina ahora su obra con los de los siglos XVIII, XIX y XX.

Mientras que los catálogos de impresos dramáticos que se han publicado ya son varios, así podemos citar el de Clavería y Batllori de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona (2), el de Juliá de la Biblioteca Provincial de Toledo (3), el de Rogers del Oberlin College (4), el de Molinaro, Parker y Rugg de la Universidad de Toronto (5), el de Jaime Moll de la Biblioteca de la Real Academia Española (6), el de Ashcom de su colección privada y de la Wayne State University de Detroit (7), el de Mc. Knight de la Universidad de North Carolina (8), el de Mercedes Agulló y Cobo de la Biblioteca Municipal de Madrid (9), el de Bainton de la biblioteca universitaria de Cambridge (10), y el de Vinson

(1) MARIA DEL CARMEN SIMON PALMER, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, C.S.I.C., 1977, VIII+94 págs.+1 h. ("Cuadernos Bibliográficos", XXXIV).

(2) CLAVERIA, D.M. y M. BATLLORI, *Una colección de ediciones de Teatro antiguo español en la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona*, en *Boletín de la Biblioteca de Cataluña*, VII, 1928, págs. 213-331.

(3) JULIA MARTINEZ, E., *Aportaciones bibliográficas: Comedias raras existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo*, en *Boletín de la Real Academia Española*, XIX, 1932, págs. 566-83; XX, 1933, págs. 252-70.

(4) ROGERS, P.P., *The Spanish Drama Collection in the Oberlin College Library. A descriptive catalogue*, Oberlin, 1940, IX + 468 págs.- *A supplementary volume containing reference list*, Oberlin, 1946, 157 págs.

(5) MOLINARO, J.A., J.H. PARKER y EVELYN RUGG, *A bibliography of "Comedias sueltas" in the University of Toronto Library*, University of Toronto Press, 1959, VII págs.+1 h.+149 págs.

(6) MOLL, Jaime, *Catálogo de Comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española*, en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, 1964, págs. 113-68, 309-60, 541-556... Posteriormente fueron recogidos en forma de libro estos artículos con el mismo título (Madrid, Real Academia Española, 1966, 188 págs).

(7) ASHCOM, B.B., *A descriptive catalogue of the Spanish "Comedias sueltas" in the Wayne State University Library and the Private Library of Professor B.B. Ashcom*, Detroit, Wayne State University Libraries, 1965, 103 págs.

(8) Mc. KNIGHT, W., *A Catalogue of "Comedias sueltas" in the Library of the University of North Carolina*, Chapel Hill, 1965, VII + 240 págs. (*University of North Carolina Library Studies*, 4).

(9) AGULLO Y COBO, Mercedes, *La colección de Teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, en *Revista de Literatura*, XXXV, 1969, págs. 169-213; XXXVII, 1970, págs. 233-74; XXXVIII,

Boyer de la colección de Texas (11). Por el contrario, catálogos de manuscritos dramáticos tan sólo contamos con el de Paz y Meliá de la Biblioteca Nacional de Madrid (12) y con el que ahora reseñamos.

La razón fundamental de esta desproporción se explica en que el manuscrito dramático no se encuentra en las bibliotecas "clásicas" y los fondos que hoy en día conocemos se han formado a partir de colecciones privadas, así en la Biblioteca Nacional de Madrid se reunieron las de Osuna, Durán, Gayangos, Böhl de Faber, etc. y a continuación veremos las bibliotecas privadas que han confluído en la Colección del Instituto del Teatro de Barcelona, de ahí la importancia del presente catálogo.

El número de manuscritos que comprende la obra que reseñamos, tres mil ciento setenta y seis en total, nos pueda dar idea de la importancia de los fondos de esa biblioteca en materia teatral, y que pese a su modernidad, tengamos presente que fue inaugurada en el mes de abril de 1969, es una de las más importantes del país.

Los fondos de esta biblioteca se formaron a partir de la adquisición en 1968 de la biblioteca particular de don Arturo Sedó, quien había conseguido reunir las colecciones de Fernández-Guerra, Cotarelo, Marqués de Pidal, Sancho Rayón, Montaner, José Santpere, el librero Millá y el Archivo del Teatro Romea, aparte de la colección del propio Sedó.

Ceniremos nuestro comentario a los manuscritos de los siglos XVIII, XIX y XX, materia que comprende el catálogo recientemente aparecido. Podemos afirmar, tras un minucioso examen, que prácticamente todos los dramaturgos importantes de estos siglos se hallan representados en los fondos manuscritos de esa biblioteca, de ahí que sea de visita obligada para todo investigador o estudioso del teatro moderno y contemporáneo.

Puestos a destacar, señalaremos que la Biblioteca cuenta con varios manuscritos autógrafos de los hermanos Alvarez Quintero, Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Bretón de los Herreros, D. Ramón de la Cruz, Eduardo Marquina, Muñoz Seca, Pérez Galdós, Manuel José Quintana, Cándido Maris Trigueros, José María Pemán, Miguel Mihura y un largo etcétera, además de un posible autógrafo de *La Raquel* de Garcia de la Huerta, *La locura de Amor* de Tamayo y Baus, *La venda* de Miguel de Unamuno y *La señal que se espera* de Buero Vallejo, esta última obra nos da idea de la actualidad de los fondos de esta Biblioteca.

Aunque la autora tiene en prensa en una monografía aparte los textos literarios de las composiciones breves musicales del siglo XVIII, si ha incluido zarzuelas, así por ejemplo describe varios autógrafos de Miguel Ramos Carrión.

En cuanto a las características técnicas del catálogo, señalaremos que los manuscritos aparecen ordenados alfabéticamente por autores y por el título cuando son anónimos, asimismo la producción de cada autor se ordena también alfabéticamente por título: tipo de letra, año, paginación, tamaño, primeros versos y cualquier dato de interés para el investigador. Finaliza la descripción con la signatura con que aparece en la Biblioteca. Debemos hacer constar que la autora ha seguido el criterio —por mi parte opino que acertado— de incluir como manuscritos los textos mecanografiados.

Cierran el catálogo los índices finales de las dos entregas que forman el *Catálogo de manuscritos* y que facilitan notablemente su consulta: títulos, primeras versos y onomástico.

Concluiré señalando el acierto de María del Carmen Simón de difundir con este catálogo los fondos manuscritos de esa Biblioteca y destacar así su interés para todo estudioso de nuestro teatro, máxime teniendo en cuenta las circunstancias especiales que rodean el manuscrito dramático, como al principio hemos apuntado.

págs. 189-252, y *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1977, n° 1-2, págs. 177-231; 1978, n° 3-4, págs. 125-87; 1979, n° 5, págs. 193-218... Este catálogo tiene un doble interés, ya que junto a los impresos se añaden también manuscritos e incluso los impresos tienen siempre unas adiciones manuscritas con la autorización, censura, etc. para su representación.

(10) BAINTON, A.J.C., "Comedias sueltas" in *Cambridge University Library: a descriptive catalogue*, Cambridge, The University Library, 1977, XVI+ 281 págs.

(11) VINSON BOYER, Mildred, *The Texas Collection of "Comedias sueltas": A Descriptive Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co. [1978]. XXXVIII+620 págs.

(12) [PAZ Y MELIA, A.], *Catálogo de las piezas de Teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, 724 págs.- 2ª edic. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934-35, 2 vols.

UNA EDICION ACTUAL DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Por Ana Suárez

Calderón ha sufrido las más variadas oscilaciones de la crítica a lo largo de la historia. Si en su época alcanzó una popularidad inigualable, ésta pronto se eclipsó y con el Neoclasicismo su obra sufrió la mayor postergación entre los críticos. La injusticia e incompreensión hacia su teatro culminó con la prohibición de representar los autos sacramentales en 1765. Fue el Romanticismo alemán el que restauró la fama de Calderón y lo exaltó por su sentido católico y nacional, en cierta medida por lo que los neoclásicos lo habían rechazado, parangonándolo e incluso anteponiéndolo al propio Shakespeare. En esta recuperación tuvieron extraordinaria importancia los hermanos Schlegel y Goethe, tanto por sus esfuerzos de difusión, materializados en la impresión de sus obras como por la consideración de su dramaturgia, que elevaron a nuevo modelo teatral. Mientras en Europa se iniciaba esta recuperación, por motivos ideológicos principalmente (es notable el interés de Schopenhauer por Calderón al considerar su obra trascendida de pesimismo), en España hubo que esperar al segundo Centenario de su muerte para que la crítica se ocupase en serio del dramaturgo. Sin embargo, lo que parecía ser una completa reivindicación del autor quedó reducido a intentos aislados, y no muy afortunados, de los que caben destacar las conferencias de Menéndez Pelayo (*Calderón y su teatro*) y la *Biografía* de P. Picatoste. El primero pretendió establecer un criterio valorativo de tipo objetivo consiguiendo algunos aciertos junto a muchos juicios injustos, y el segundo reunió datos que sólo, tras las aportaciones de biógrafos posteriores (N. Alonso Cortés, Pérez Pastor, Cotarelo, etc.), han servido realmente para esclarecer en parte su vida.

El siglo XX se inició con una favorable acogida de Calderón por los escritores españoles debida, sobre todo o casi exclusivamente, a la influencia que Schopenhauer ejerció en nuestra literatura desde principios de siglo. Fueron, por tanto, razones ideológicas, motivadas por influencia indirecta, las que favorecieron el progresivo acercamiento a Calderón. El pesimismo y el sentido trágico de la existencia que el filósofo alemán veía en nuestro dramaturgo (simbolizado en los versos "el delito mayor del hombre / es haber nacido") se pueden considerar como el primer paso de la lenta cadena de revisión de Calderón en nuestro siglo.

Esperamos que este tercer Centenario sea decisivo para la justa valoración del autor y sirva para dar a conocer el amplio caudal ideológico, temático, técnico, dramático y artístico que encierra su obra. Como adelanto a los distintos homenajes que se han proyectado, especialmente el Congreso Internacional, la edición de *La vida es sueño* del profesor Rull significa una original y muy valiosa aportación, por las razones que ahora destacaremos, a la revalorización de Calderón. Por primera vez se ha realizado una edición conjunta de la comedia, el auto y la loa *La vida es sueño* con sus correspondientes estudios y anotaciones. También por primera vez se ensaya un nuevo acercamiento crítico a la obra calderoniana: estudio de la estructura temática y captación del espíritu de la obra a partir de la literadidad de la misma y en cuanto proceso histórico en el devenir cultural. De este modo, el crítico da una visión objetiva evitando la tan reiterada "visión de una época" o el ensayismo nominalista que utiliza el texto como pretexto para alardes personalistas.

En la parte biográfica, el profesor Rull ofrece los datos esenciales de la vida del autor y, a partir de la biografía de Cotarelo incorpora los estudios más modernos que han servido para esclarecer o aportar datos fundamentales, como los de Simón Díaz, Wilson, Eugenio Frutos, Valbuena, etc.

En el capítulo *La articulación temática*, el crítico aborda el estudio de la *comedia* desde su *literaridad*, esto es, “lo que ésta pudo ser en su momento como comunicación coherente y lineal”. A partir de este objetivo estudia el problema temático en relación con la estructura. Las dos acciones tradicionalmente aceptadas como principal y secundaria (la *prueba de Segismundo* y la *restauración del honor de Rosaura*) quedan divididas a su vez en diversos temas. De la principal (*prueba*) se originan las siguientes:

- A. *La vida como sueño* (que da título a la obra)
- B. *La fuerza del libre albedrío frente al hado*
- C. *La educación del príncipe*
- D. *El vencimiento de sí mismo*

Al ser considerado cada uno de éstos como principal en la obra por algunos críticos ha provocado diferentes interpretaciones de la misma. Para lograr una interpretación totalizadora es preciso tener en cuenta que la obra “es un conjunto articulado de temas y motivos literarios, y todo lo que sea aislar cualquiera de ellos e hipertrofiarlo equivale a deformar el sentido unitario que quiere comunicarse”. El crítico encuentra una jerarquía dramática, propia de todo el momento barroco, junto a un conflicto de Segismundo; el *B* a Basilio; el *C* a la relación Basilio-Segismundo y el *D* al conflicto personal que aparece unido a cada uno de los temas. El *A* corresponde a Segismundo; el *B* a Basilio; el *C* a la relación Basilio-Segismundo y el *D* al conflicto de Segismundo consigo mismo. Los temas *A* y *B* son primarios ya que nacen con el planteamiento del conflicto aunque el segundo resulta anterior en la cronología de los hechos. Los restantes, *C* y *D*, son secundarios en cuanto que proceden del nudo creado por los primeros. De aquí resulta el siguiente esquema: Basilio, a causa de un problema personal, dinástico y político (anterior a los hechos de la comedia) teme que: 1. según el pronóstico del horóscopo, su hijo llegue a ser tirano; 2. convertirse él mismo en tirano de su hijo por querer evitar el mal anterior; 3. no obstante sus temores, cree que el libre albedrío de su hijo pueda librarlo del destino fatal. El tema se le plantea personalmente a Segismundo y, a la vez, en él se canaliza el conflicto *B*. Este conflicto, esquemáticamente, resulta así: 1. Segismundo está prisionero de Basilio a causa del hado; 2. Basilio, tras reflexionar, decide intentar una experiencia con su hijo (llevarlo a palacio mediante un somnífero y ver cómo se comporta allí); 3. como la experiencia falla y Segismundo es devuelto a su encierro desde allí deduce que la vida es un sueño extendiendo tal afirmación a toda la humanidad.

Ambos temas tienen una perfecta unidad y resultan indisolubles. El profesor Rull ha corroborado esta afirmación tras el estudio del texto en el que ha distinguido con precisión la subordinación del tema *B* respecto del *A* porque es Segismundo el único que puede resolver el problema de *B* y eludir el pronóstico de las estrellas: “Así, Segismundo podrá resolver el problema del libre albedrío (tema *B*), justamente porque ha descubierto el auténtico valor de la vida (tema *A*). De esta vinculación estrecha nace una unidad artísticamente trabada”. Procedentes del núcleo creado por *A* y *B* resultan los temas *C* y *D*. El *C* (educación del príncipe) está relacionado estrechamente con el *B* en cuanto a su procedencia; en cuanto a la resolución del conflicto podría vincularse con el *A* pues es el propio Segismundo quien le da la solución, gracias al descubrimiento del valor moral de la “vida como sueño” y Segismundo perdona a su padre el error cometido contra él. Pero hasta llegar a esta definitiva conclusión positiva, Segismundo ha tenido que vencerse a sí mismo, contenido del tema *D*, y así se resuelve todo el entramado de la obra. Gracias a este *vencimiento* Calderón consigue: devolver el honor a Rosaura; evitar el cumplimiento de los hados perdonando a su padre y superar su condición de “fiera” inicial para convertirse en un hombre y príncipe prudente.

La articulación dramática de estos cuatro temas ha sido ordenada por el crítico de acuerdo con una jerarquía temática en la que *A* es medular aunque no aparezca hasta la segunda jornada. Aparte de su valor dramático en sí, el profesor Rull destaca la habilidad del tratamiento calderoniano al hacer que el personaje trascienda su individualidad y convertir a los espectadores en protagonistas o *agonistas* del mismo drama. El tema *B*, el más importante desde el punto de vista causal, y el centro del nudo dramático es, además, el que actúa a lo largo de la obra sobre Segismundo y depende de *A* en cuanto que para su resolución Calderón necesitó aquél. Desde el punto de vista ideológico constituye una defensa de la libertad humana frente a la fatalidad. El *C* depende del anterior puesto que la

“educación de Segismundo” procede del temor de *B* al cumplimiento de los hados. Pero su resolución está vinculada al tema *A* pues es el descubrimiento de la inanidad de las cosas por Segismundo lo que determina su transformación. Por ello, el valor dramático de este tema no se reduce a ser la ilustración de este caso educativo sino a mostrar el lado fatídico de una educación represiva, convirtiéndose así en motivo ejemplar. El tema *D*, el que origina la solución de todos los conflictos, debe su realidad al *A* ya que Segismundo actúa movido por una convicción sin la cual su acción sólo sería producto de sus impulsos reprimidos. Como el anterior, este tema tiene también un valor ejemplar.

Vinculados a esta acción principal de la que venimos hablando (prueba de Segismundo), se hallan otros subtemas y motivos (algunos simbólicos) como el denominado “el delito mayor de haber nacido” (unido al *A*), los símbolos de la *cárcel*, *gruta* y *torre* (*B* y *C*) y el motivo del “soldado rebelde” (*D*) justificado por la transformación de Segismundo.

En la acción secundaria, *la restauración del honor de Rosaura*, el crítico destaca dos temas fundamentales: el honor (*a*) y el amor (*b*). El tema del honor se vincula con la denominación general de esta acción y la intriga sigue una progresión lineal con ramificaciones y contactos con la acción principal hasta culminar en la solución del problema de Rosaura. El proceso de restauración de su honor implica toda una serie de complejas referencias en las que está presente el tema del *amor*. A su vez, éste presenta varias ramificaciones aunque está tratado a dos niveles: *superficial* (mediante la presentación del tópico triángulo amoroso como juego cortesano entre Rosaura, Astolfo y Estrella) y *profundo*. En aquel nivel la intriga amorosa en lugar de ajustarse al convencional triángulo presenta el conflicto por parejas: Rosaura-Astolfo; Segismundo-Rosaura. La posible tercera pareja, Estrella-Astolfo, no forma parte de un verdadero conflicto dramático y, por tanto, se resuelve en el nivel superficial. Entre Rosaura y Astolfo se establece una relación diferente. Por una parte, existe en ellos una tensión amorosa que, aunque aparece rota desde el principio, se va reconstruyendo durante la obra. Por otra, encierra esa relación una temática amorosa, ya que han sido amantes y, rota la armonía o el orden, Segismundo tendrá que recomponerla mediante la unión definitiva de los dos. Así, Segismundo no sólo reparará un problema de honor sino integrará el amor de los jóvenes bajo el cauce ordenado del matrimonio. Para el crítico, el *nivel profundo* del tema amoroso ha de entenderse literalmente. Dicha profundidad no consiste en un desarrollo dramático rico y suficiente del tema, sino en incidir de manera muy significativa en el origen de los conflictos. Además, éste no surge con toda su plenitud sino que va desarrollándose gradualmente a partir de la “banalidad” cortesana del nivel superficial hasta arraigarse en los temas fundamentales. Así, en el conflicto entre Segismundo y Rosaura, el proceso del joven se inicia con una admiración y culmina en una pasión amorosa que da sentido a toda su vida y constituye el elemento fundamental de la obra que manifiesta entonces todo un entramado perfecto entre los diferentes temas.

Finalmente, el último eslabón temático que conforma la estructura de la obra, en la que están insertos todos los personajes, está constituido por Clarín, el gracioso, cuya significación es ilustrar una idea muy grata a Calderón: “curarse en salud”. Asimismo, este criado sirve también de ejemplo vivo a Basilio demostrándole que huir del hado no es suficiente para vencerlo. De este modo el personaje que aparentemente no encajaba en el cuadro general cumple una misión fundamental dentro del tema *B*. Como ha subrayado Rull, Clarín “no es, por tanto, un eslabón suelto, sino que Calderón, muy hábilmente, lo ha unido a la acción, dando un sentido profundo a aquello que por su naturaleza tópica fue creado, en un principio, para servir a unos objetivos convencionales” (p. 71).

En el capítulo IV “*Acudamos a lo eterno*”. *Variaciones sobre un tema*, el profesor Rull estudia la relación entre la comedia y los autos a partir de la significación de Segismundo en la comedia y la interpretación de la crítica al considerarlo personaje simbólico, representante de la humanidad y, en este sentido, relacionado con el Hombre del auto del mismo título. Las conclusiones del crítico se pueden resumir en las siguientes afirmaciones: el rechazo de todas las teorías que consideran la dependencia de la comedia respecto a los autos (entre otras razones porque éstos los compuso después, y la relación de dependencia, si la hubiere, sería, pues, a la inversa); la existencia de una proyección de Segismundo hacia la abstracción hombre (racionalización filosófica) y hacia los hombres concretos (simpatetismo dramático) transfiriendo a éstos su idea de la vida y su problema; Calderón ha utilizado esta proyección hacia fuera de Segismundo como recurso dramáti-

co, aunque no sea tal desde un punto de vista estrictamente lógico. Lo que hace Segismundo es deducir de su propia experiencia su realidad "humana" y lo que ha sido sueño para él lo extiende a todos los hombres. Desconoce, sin embargo, el engaño a que ha sido sometido, pero al conocerlo el espectador es más capaz de sentir como él la vanidad de la vida (para Segismundo vanidad del sueño); la norma moral ("acudamos a lo eterno"), aparte de las consideraciones religiosas con que culmina la actuación de Segismundo, supone la única salida válida que se le ofrece para escapar del invencible sueño al encontrarse en la disyuntiva *ficción-realidad* con su paralelo *vida-eternidad*.

A diferencia de la comedia que expone ante el espectador la variedad y complejidad de los conflictos vitales, los dos autos reúnen en un solo tema el haz de temas profanos de la comedia. Dada la esencia del género, concluye el profesor Rull, no hay otra perspectiva ni puede haberla, ya que el auto es una concepción puramente totalizadora del mundo y de la vida del hombre: "son dos concepciones literalmente diferentes y aun opuestas, y el propio Calderón no hubiera podido admitir el parangón". En el caso de estos autos, Calderón intentó dos tipos de aproximación a la comedia: en el primero (del que se conserva manuscrita la primera redacción) proyectó una versión "a lo divino" siguiendo totalmente el hilo argumental, hasta donde ello era posible, forzando el esquema simbólico del tema. En el segundo auto (edición de 1673), las correspondencias con la comedia son puramente accidentales. Atendiendo a la distinción calderoniana entre *asunto* y *argumento*, el asunto en este caso es la "síntesis de la historia teológica de humanidad" y el argumento difiere de la comedia, aunque se conserva la idea central (el tema del sueño), asignado éste aquí no sólo a la vida sino a la muerte moral o Culpa. Frente a las grandes diferencias existentes entre comedias y autos, no obstante, el profesor Rull no está de acuerdo con los críticos que han considerado el auto como obra perfecta que supera con mucho a la comedia (Valbuena) ya que se "trata de realidades literarias difícilmente equiparables. El auto está forzosamente más delimitado que la comedia, pues depende de un argumento que le sirve ésta precisamente, y de una doctrina, que le sirve el dogma (...). Así, la recta interpretación del auto no puede ser más que una, mientras que la comedia, de amplísimo significado en sugerencias, puede ser objeto de múltiples puntos de análisis y valoraciones (...). No son, por tanto, realidades estéticas que admitan criterios de valoración homologables, por lo que la comparación valorativa resulta particularmente desafortunada". En cambio, concluye, "un estudio comparativo que partiera de las diferentes técnicas y puntos de vista de los dos géneros tendría seguramente gran interés" (p. 84).

La amplia introducción se completa con un estudio de la versificación, las frecuencias estróficas y su significación, más una exhaustiva enumeración de las principales ediciones antiguas (las de mayor interés bibliográfico o textual, así como su localización en las bibliotecas donde se hallan y la descripción de las mismas) y modernas que ofrecen interés desde el punto de vista crítico, agrupando, bajo el epígrafe *Otras ediciones* las que tienen un valor muy discutible pese a estar en colecciones muy difundidas. Por último, hay que señalar que el texto utilizado en esta edición es el descrito como QCL, primera edición de la obra, aunque constantemente se compara con otros textos y se interpretan las diferencias o coincidencias existentes a lo largo de todo el estudio.

Por consiguiente, estamos no ante una edición de *La vida es sueño* más, sino ante la edición que, hoy por hoy, debe servir de referencia para el estudioso de Calderón, y que posee también utilidad evidente para cualquier lector interesado en los clásicos. El profundo conocimiento que el crítico tiene del dramaturgo madrileño (demostrado ampliamente en otros trabajos ya publicados) se manifiesta aquí no mediante alardes eruditos innecesarios (aun siendo éstos abundantes), sino pensando en la utilidad exegética de cara a cualquier posible lector. Hay que destacar de esta edición, además del estudio al que nos referimos, el valor de las abundantísimas notas, que no sólo aclaran la lectura, sino que orientan, sugieren y aportan datos de mucho interés, discutiendo con frecuencia las partes más conflictivas de la interpretación textual. Con ello se aporta un material erudito y crítico muy superior al de cualquier otra edición de las conocidas entre nosotros. Por último, hay que agradecer al profesor Rull que la edición sea una verdadera interpretación textual, surgida a partir del conocimiento real de Calderón y no una paráfrasis ensayística más o menos brillante de las que algunos críticos actuales realizan cuando se enfrentan con nuestro teatro clásico, con la intención, sin duda, más que de buscar la verdad, de hacer valer sus enfoques presuntamente originales.

SEGURA, Juan de, *Proceso de cartas de amores*; Edición y estudio de Eugenio J. Alonso, Pedro Aullón de Haro, P. Celdrán y Javier Huerta Calvo, Madrid, El Archipiélago, 1980, XLVII+ 107 páginas.

Por Amancio Labandeira Fernández
Universidad Complutense de Madrid

A nadie son desconocidas las dificultades que el mundo editorial presenta para acoger en sus colecciones aquellos textos a los que, a menudo, una inercia crítica de muchos años ha relegado al olvido o a la curiosidad de los más eruditos. *El Archipiélago*, editorial bajo cuyo nombre se agrupa una serie de jóvenes universitarios de la Complutense, pretende escapar a esa inercia para, fuera de mercantilismos al uso, ofrecer la posibilidad de encontrarse o de reencontrarse con títulos, no por ignorados, menos significativos para el justo conocimiento de la historia literaria española. Como escribe el Profesor J. Simón Díaz en el Prólogo a la Colección que ahora comentamos, es de lamentar “el triste contraste que ofrecen algunas literaturas europeas, de volumen mucho más restringido que la nuestra, donde pueden hallarse una o varias colecciones de sus clásicos, con muchos millares de títulos, mientras que aquí son contadas las que llegan al centenar de volúmenes y no se limitan a seguir por los caminos trillados” (p. V). Pues bien: el texto con que se inaugura la Colección *El Archipiélago, Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura, ha permanecido hasta el momento al margen de esos caminos trillados, y a pesar de lo innovador de su constitución formal —comúnmente se la considera la primera novela epistolar europea— no es raro verla ausente de prestigiosos manuales de valor discutible, aunque justo es reconocer la atención que otros más recientes le han prestado (1).

En el “boom” de la epistolaridad que el siglo del Renacimiento ve producirse, el *Proceso de cartas de amores* marca un jalón singular, cuyo éxito de público es manifiesto a la luz de las reiteradas ediciones que del mismo aparecen: data de 1548 la edición princeps (Toledo), y siguen a esta dos de 1553 (Alcá y Venecia), y todavía en 1562 y 1564 merece la atención de Adrián de Anvers, impresor de la ciudad navarra de Estella. Ya en nuestro siglo será un investigador de allende nuestras fronteras —Edwin B. Place—, quien se ocupe del *Proceso*, según el texto de Toledo y con más desidia gráfica que otra cosa, como los editores actuales se encargan de denunciar, al constatar los numerosos errores de lectura, algunos no puramente casuales (véanse notas al texto nº 80, 35, 301, 312 y un largo etcétera), y las frecuentes omisiones de palabras e, incluso, de pasajes enteros. La onda llega a nuestro país seis años más tarde (1956), y es Joaquín del Val quien, tras las huellas de González de Amezúa, dispone una edición del *Proceso de cartas* para bibliófilos, conforme a la versión de Venecia que el polifacético y erasmista Alfonso de Ulloa proyectara.

No hay duda de que el esfuerzo de los editores actuales en orden a rescatar el mejor texto del *Proceso de cartas de amores* es superior a los dos enunciados, pues lejos de limitarse a una de las ediciones existentes, han conseguido reunir todas, incluida la de Estella, cuyo paradero tantos ignoraban. Aun concediendo la primacía a la edición toledana, los editores se han encargado de constatar las variantes que las demás versiones ofrecen, dando así la posibilidad de lecturas diversas en el sólido aparato crítico con que aseguran el texto.

(1) Por ejemplo, Antonio Prieto en el capítulo dedicado a “La prosa en el siglo XVI”, de la *Historia de la literatura española*, T. II, coordinada por J. M. Díez Borque (Madrid, Taurus, 1980), pp. 152-53.

La personalidad nada clara de Juan de Segura, autor del *Proceso*, en ocasiones confundido —y quién sabe si con razón o sin ella— con el clérigo erasmista Juan López de Segura (2), se aborda desde una perspectiva que cabe calificar de toledana: mediante pruebas documentales de varia índole, Segura queda, en efecto, vinculado al ambiente literario de Toledo, así como —por la razón de mecenazgo— al noble Galeazzo Rótulo, renacentista de pro a quien la obra va dedicada.

Segura completa su obra literaria con otra narración que, no por menos ignorada que el *Proceso*, deja de tener su mérito en el concierto novelístico del seiscientos: la *Queja* y *aviso contra Amor*. Es patente en los editores el deseo de subrayar las excelencias de esta novela por encima de algunos desajustes técnicos que comprometen su coherencia, pues no en vano presenta el valor de ser una anticipación de la novela bizantina que, al amparo de Heliodoro y Aquiles Tacio, y con la aquiescencia de Erasmo y sus secuaces, triunfará años después con la aparición del *Clareo* y *Florisea*, de Núñez de Reinoso. La esquematización argumental de este singular relato y la puesta de relieve de su novedad estructural deben ser las mejores “motivaciones” para que la Colección *El Archipiélago* se decida a ofrecernos la edición de la *Queja*.

Partiendo de la noción de “permeabilidad” o mutabilidad que el profesor Antonio Prieto ha desarrollado en varios trabajos, los editores del *Proceso* sitúan la novela dentro del grupo literario a que pertenece: la novelística sentimental, o los libros sentimentales, como los menos dados a la clasificación genérica prefieren denominar. A estos últimos habría que presentarles como prueba irrefutable de la existencia del género la conciencia estética que, a mediados del siglo XVI, un escritor como Segura demuestra tener. Por otro lado, la reducción a “procedimiento absoluto” de lo que hasta entonces venía siendo un medio incidental de analizar las pasiones amorosas, es el mejor exponente de lo que decimos, y lo que supone, de acuerdo con los editores, “la construcción de una nueva estructura narrativa: la epistolar absoluta” (p. XX), que sería, pues, el resultado de la concienzuda reflexión a que Segura debió someter los textos sentimentales que le precedieron (Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Lucena, Juan de Flores).

Los editores —y pasamos ya a la cuestión del análisis textual— han entendido el *Proceso* como un discurso de amor regulado por las leyes de escritura propias de un texto de su condición, y que Roland Barthes ha sistematizado en uno de sus trabajos mejores (3), al registrar —con esmero y placer— las “figuras” que, a través de los discursos amorosos de todos los tiempos y lugares, han generado una tópica que, en cada aplicación resulta vieja y nueva a la vez. Además, en la organización del material retórico en que Segura manifiesta un magisterio indudable, puede percibirse también su sentido de conciencia del género, cuyas fórmulas le llegan ya demasiado gastadas y vacías. Asimismo nos parece acertada la escisión temático-argumental del *Proceso* en dos fases, cada una de las cuales vendría dada por la peculiar relación que entre el Sujeto Amante y el Objeto Amado se establecen. Así, si en la fase A la dama había manifestado una actitud peculiar, lejos del subido idealismo del caballero —que todavía se considera a sí mismo prisionero o “captivo” de amor—, y un lenguaje cercano al prosaísmo y a los hechos de la vida cotidiana; en la segunda fase pasa a asumir, con todas las consecuencias, el lenguaje que venía caracterizando el apasionado discurso de su ponente, fundiéndose de esta manera en un solo discurso, “cuya solución ya solo sería “encontrable en los términos convencionales de la ficción literaria” (p. XIII).

Una descripción ordenada de las ediciones impresas del siglo XVI del *Proceso* concluye este estudio preliminar, cuyas firmes y sugerentes propuestas de lectura respecto de la novela, así como de reivindicación de la figura del novelista, convendría que a partir de ahora algunos desganados historiadores de la literatura no echasen en saco roto.

Nos complace ofrecer, por último, un adelanto del plan editorial que *El Archipiélago* tiene previsto realizar en breve plazo. De manera inmediata sucederá al *Proceso* el *Tratado sobre la Monarquía columbina*, utopía antiilustrada del siglo XVIII, cuya preparación correrá a cargo de Pedro Álvarez de Miranda. A este curioso texto seguirá el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, de Diego de Valera, y del que hasta ahora no existía

(2) Vid. Marcel BATAILLON, *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (2ª ed.), 593-4.

(3) *Fragment d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977.

una edición crítica solvente. María Angeles Suz, bajo la dirección del prof. F. López Estrada, ha dispuesto el texto y se encuentra preparando su estudio previo. Antonio Hurtado Torres, especialista en temas de literatura astrológica y esoterismo del Siglo de Oro, editará textos inéditos del Bachiller Carambola, en una línea de investigación de ciertos géneros inferiores muy necesaria para valorar en justicia el contexto de tantas obras sagradas. En una segunda etapa del año 1981 aparecerá un estudio comparativo de las *Poéticas* de Campoamor y de Federico Balart, a cargo de Pedro Aullón de Haro, y, según se nos informa, la *Queja y aviso contra Amor*, al cuidado de Javier Huerta. Jorge Checa, Víctor Infantes, Joaquín Rubio Tovar, Eugenio J. Alonso son, en fin, algunos otros estudiosos que se encargarán en lo sucesivo de asegurar los pasos de esta —son palabras de Simón Díaz— “aventura editorial”, cuya aparición saludamos, al tiempo de desear la justa acogida que el rigor y el esmero de este primer trabajo merecen.

