

# JERARQVIA



NAVARRA  
MARZO  
MCMXXXVIII



JEFFERSON VALLEY



FALANGE ESPAÑOLA

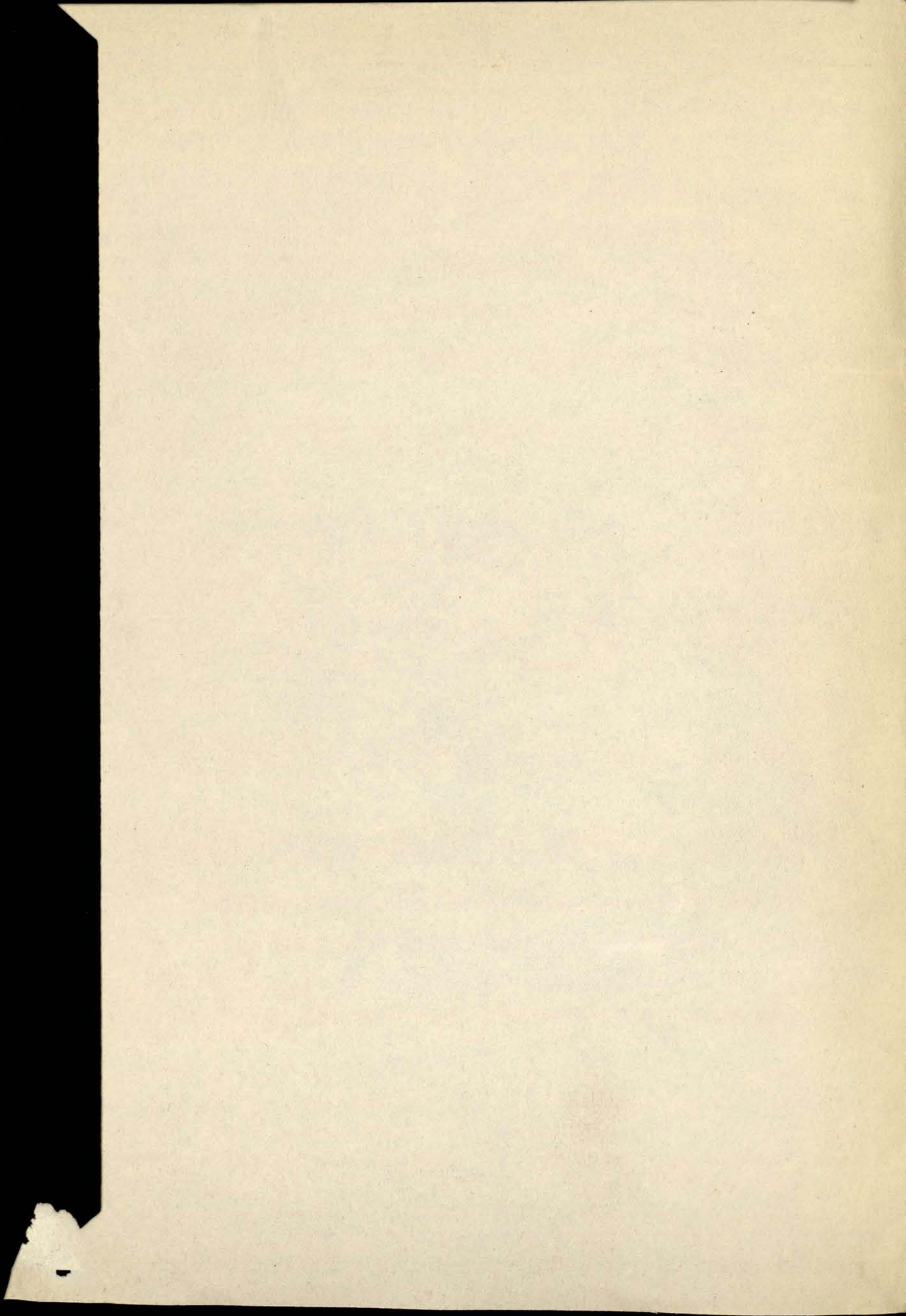
DELEGACION NACIONAL



TRADICIONALISTA Y DE LAS JONS

PRENSA Y PROPAGANDA







# JERARQVIA

Guía nacionalsindicalista  
del Imperio  
de la Sabiduría  
de los Oficios

3.<sup>o</sup>

5<sup>pts.</sup>

## TABLA

EL POEMA DE LA BESTIA Y EL ANGEL

por José M.<sup>a</sup> Pemán

LA SALVACION DEL AMOR EN LA MISTICA ESPAÑOLA

por Luis Rosales

EL ARTE Y EL IMPERIO

por Fray Justo Pérez de Vrbel

SENTIDO HVMANISTA DEL NACIONAL-SINDICALISMO

por Luis Legaz y Lacambra

POESIA - TEXTOS - NOTAS - FIEL CONTRASTE



P. 38 36



JERARQUIA









# JERARQUIA

LA REVISTA DE LA

JERARQUIA

15 FEB 2009



EN MADRID - NÚMERO TRÁFICO  
VOLUMEN DE LA REVISTA DE LA JERARQUIA  
MCMXXVII FEBRUARY



# A N O T A

*Otra Primavera. Con el gozo de fecundidad que tiembla emocionadamente en las yemas de los almendros, en el corazón del hombre, y en la flor de la espiga. Con la impaciencia alegre del capullo que se rompe en rosa de primicia. Jóvenes. Porque la Primavera no sabe del temblor del viejo: ni de la tierra estéril: ni de la fuente sin agua: ni del labio sin oración: ni del alma sin luz. Así va JERARQUIA: de cara a la Revolución, que busca las raíces eternas del Imperio de las Españas, bajo esta especie ardida de José Antonio: «¡Ay del que no sepa levantar, frente a la Poesía que destruye, la Poesía que promete!». Primavera es Promesa de Poesía: esta Primavera de Rosas de sangre y de Flechas de sangre, que gritan la realidad y el signo de aquel decir: «A los Pueblos no les han movido nunca más que los Poetas». Fecundidad: Impaciencia: Juventud: Poesía. Y, escondida, la piedra angular de toda arquitectura, el alma de los hombres y de los pueblos: el Amor que es también Primavera De nuestra Vida breve. Para la Vida eterna.*

DIRECCION  
AVENIDA DE SAN IGNACIO, 8  
PAMPLONA

ADMINISTRACION  
CVARTEL MARTINEZ DE ESPRONCEDA  
PAMPLONA



# JERARQVIA

LA REVISTA NEGRA DE LA  
FALANGE

## SONETO IMPERIAL

Te recuerdo, Señor, a los que están  
En el fondo de los pensamientos  
De la Falange y una gran parte de los  
Por donde a nosotros siempre nos rodea  
Te recuerdo a los que en el mundo  
De nosotros el fin de nuestra vida  
Y siempre al mundo nos vamos  
De Navarra, de España y de Europa  
De el resto de la Tierra que nos rodea  
Y siempre en cada momento  
Compañeros por siempre y para siempre  
Que a veces los días os acordamos

EN NAVARRA ~ NUMERO TERCERO  
MCMXXXVIII



# JERARQVIA

GVIA

NACIONALSINDICALISTA

DEL IMPERIO

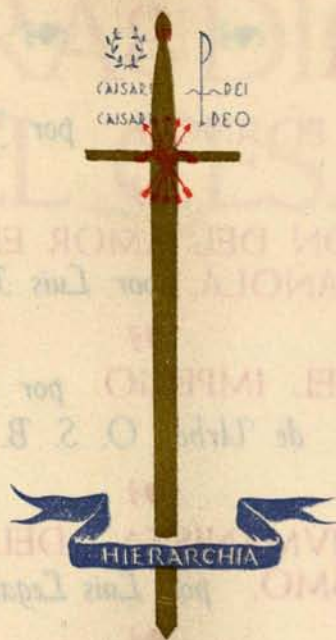
DE LA SABIDVRIA

DE LOS OFICIOS

DIRECTOR ~ FERMIN YZVRDIAGA LORCA

EDICION DE ANGEL MARIA PASCVAL





## SONETO IMPERIAL

*Ya se acerca, Señor, o ya es llegada  
La Edad gloriosa en que proclama el cielo  
Un Pastor y una Grey sola en el suelo  
Por suerte a vuestros tiempos reservada.  
Ya tan alto principio en tal jornada  
Os muestra el fin de vuestro santo celo  
Y anuncia al Mundo para más consuelo  
Un Monarca, Un Imperio y Una Espada.  
Ya el orbe de la Tierra siente en parte  
Y espera en todo vuestra Monarchia  
Conquistado por Vos en justa guerra.  
Que a quien ha dado Christo su estandarte  
Dará el segundo, más dichoso día  
En que vencido el Mar, venza la Tierra.*

*Hernando de Acuña.*



# T A B L A

LA BESTIA Y EL ANGEL, por José María Pemán.

LA SALVACION DEL AMOR EN LA MISTICA  
ESPAÑOLA, por Luis Rosales.

EL ARTE Y EL IMPERIO, por Fray Justo Pérez  
de Urbel, O. S. B.

SENTIDO HUMANISTA DEL NACIONAL-  
SINDICALISMO, por Luis Legaz y Lacambra.

POESIA: Virgilio, del Valle, Vivanco.

TEXTOS: El Testamento de Augusto. Versión  
española, introducción y notas de Pascual Galindo.

NOTAS: Quevedo y Heidegger, por Pedro Lain  
Entralgo.

Roy Campbell, poeta irlandés, soldado  
de España, por Daniel de Aramio.

La orientación actual del arte de la  
Pintura, por Carlos Ribera.

Dificultades insuperables nos impiden dar estas dos últimas notas  
que se publicarán próximamente.

FIEL CONTRASTE



PARA DIOS  
Y EL CESAR

JOSE MARIA PEMAN





# ESTE ES EL POEMA DE LA BESTIA Y EL ANGEL

por

JOSE MARIA PEMAN

*P*OR lo menos al llegar a esta curva de la cuarentena,  
puedo mirar, con seriedad de conciencia, el camino  
recorrido y decir con limpia satisfacción: He inten-  
tado cosas difíciles... Si el Señor me concedió o no, alguna  
vez, la chiapa mala, esto yo no lo sé, pues de mi jurisdicción el





# ESTE ES EL POEMA DE LA BESTIA Y EL ANGEL

**P**OR lo menos al llegar a esta cima de la cuarentena, puedo mirar, con serenidad de conciencia, el camino recorrido y decir con limpia satisfacción: He intentado obras difíciles... Si el Señor me concedió o no, alguna vez, la chispa sacra, ésto yo no lo sé, ni es de mi jurisdicción el



*sentenciarlo. Pero sí puedo responder de que yo, por lo que a mí respecta, no deserté en mi labor de paciencia y artesanía. Toda mi gran tarea procuré hacerla bajo la austera moral de la Obra Bien Hecha. De la Gracia no respondo: que es, como ella misma dice, donación gratuita de Dios. Pero sí respondo de la oración y de la penitencia.*

*No creo haber sucumbido a ninguna tentación de facilidad engañosa. No creo haberme hecho cómplice de esos inmorales subterfugios para esquivar la dificultad: nunca sostuve que un cantarillo pueda valer lo que un poema épico; ni un camafeo lo que una estatua. No entorné nunca mis ojos ni volaticé mi gesto para decir de una obra mínima: "tiene algo" o "tiene carácter". Ni me dejé llevar nunca por la lujuria fácil del color; ni nunca me consideré dispensado del rigor del dibujo. No desconjunté los ritmos poéticos, sino que estudié y ensayé todas las formas métricas, incluso las más disciplinadas. He escrito octavas reales, exámetros y sáficos. Cuando llegué al teatro no procuré renovarlo "hacia atrás" retornando a lo más esquemático y balbuciente; sino, "hacia adelante", continuando, en crecimiento, la línea hinchada, plural y exuberante del teatro occidental y cristiano. Hablé en la tribuna, bien o mal, con el amplio pulmón de los abuelos, sin miedo a los pronombres relativos y a las conjunciones. Y ahora en esta cima de la cuarentena, he consumido un año de mi vida en escribir un Poema épico. . .*

*Quede así hecha la confesión de mis orgullos; que por el desequilibrio de los afanes y los logros, puede resultar muy*

bien la confesión de mis humildades. No presumo de haber consumado mi obra; sí de haber elevado el blanco para futuras mejores punterías. En esta cima de mi cuarentena, si otra cosa no, puedo, al menos, escribir estas palabras: No conocí la facilidad del yeso; porque siempre me fui directamente a la dureza del cedro y del mármol.

**E**STA que hoy te ofrezco, lector, quiere ser obra de Arte y de Vida, en hermanada alianza.

Hemos vivido unos tiempos de incomunicación de la Vida y el Arte. Tiempos de hermetismos, de cenáculos; tiempo de vitrina, museo y concierto, en que el Arte se “exhibía”, pero no se “vivía”. La Poesía andaba escurriéndose, con tácito vuelo de murciélago, por penumbras y rincones. La pieza de Arte estaba allí, triste, irredenta, tras la frontera roja del cordón aislante y el cartelito de “no tocar”. Y el concertista cortaba, iracundo, su sonata de Scarlatti y se quedaba mirando con el arco suspenso sobre el violoncello, a aquella pareja de novios que en sus butacas, había cuchicheado sacrílegamente durante la ejecución... Y, sin embargo, las sonatas de Scarlatti están hechas para que a su arrullo los novios se digan palabras de amor. Y las imágenes para el Altar. Y las estatuas para el jardín... Y el Arte, en general, para la Vida.

Hay que volver, en cierto modo, a aquella gozosa y primaverál alianza por la que Benvenuto Cellini labraba, con su buril, llaves y cañones de escopeta, y Wolfgang Goethe, con



la pluma todavía húmeda del último verso del Fausto, redactaba las ordenanzas de caza y pesca de Weimar o los planes de explotación de las minas de Ilmenau.

A esa alianza invita, fatalmente, el realismo crudo y activista de la Guerra. Todo está ahora movilizado; y a esa movilización ha sido llamada también la Poesía. Por eso, ésta que te ofrezco, lector, no es obra de gabinete; sino de sol y aire libre. Poesía en activo. Poesía, siendo tan vieja en muchas cosas, de "vanguardia", en el más directo y militar sentido del vocablo. Escrita está, muchas veces, por caminos y trincheras, en provisionales bloques de papel, con renglones a lápiz; sin tener sobre mi cabeza otra cosa que la luz del cielo y el ojo de Dios. Si de otra cosa no, sí puedo responderte de su directa inspiración y de su cierta elaboración ante la Guerra. Ochenta mil kilómetros en el cuenta millas de mi automóvil, certifican, por lo menos, la auténtica juglaría de estos versos... No sé, lector, si te ofrezco, como quisiera, un fragmento de Arte. Si estoy seguro de ofrecerte---¡y a qué costa!--un fragmento de Vida.

Imaginé inicialmente este Poema, en Noviembre del año antepasado, ante la fruta prohibida de Madrid, bajo los sangrientos crepúsculos de Leganés y de Getafe. Era aquella la hora austera en que el Señor nos ordenó el desistimiento de toda idea demasiado cómoda y la aceptación rendida de la larga y grande misión histórica que quería para España.

Durante las primeras veinticuatro horas del Movimiento Nacional, pudo alguno dejarse llevar por la idea fácil del

"golpe militar". Luego, durante unos meses, todavía se pudo uno confundir con la idea simple de la "guerra civil"; una marcha rápida sobre la capital, el asalto a los centros ministeriales... y un pleito español ventilado.

Pero, no; de pronto, allí, ante Madrid, en el centro de España--componiendo bien la trágica revelación con el fondo velazqueño de los crepúsculos de Noviembre--la contienda perdió todos sus disimulos y se la vió toda su estatura universal e histórica. Frente a nosotros estaban, recién llegadas, las brigadas internacionales. Aullaban durante los combates mil acentos varios en las líneas enemigas. Una mañana la Casa de Campo amaneció regada de cadáveres cosmopolitas: había rusos, franceses, belgas, senegaleses, argelinos. Por jardines reales y dieciochescas desagüaban todas las madronas morales de Europa y sus colonias. Yo ví en el suelo el inmenso cráneo rapado de aquel ruso y la oreja de aquel negro con una argolla de oro... mientras que, frente a ésto, nuestras tropas recibían allí en aquellos días, la noticia del reconocimiento de la España nueva, por Italia y Alemania. Roma y Germania, los dos componentes integrantes de Europa, tornaban a fundirse en el crisol de España. Sonreían Alfonso el Sabio y el Emperador Don Carlos, soñadores del "Sacro romano imperio germánico". Por donde quiera que se mirase todo estaba lleno de enormes perspectivas y dilatadas trascendencias. Todo estaba listo para cosas enormes. Nos tocaba sufrir otra vez gloriosamente. Teníamos otra vez medio mundo detrás y medio delante. Estaban, otra vez, frente a frente, como Apolo y Vulcano



*en la fragua velazqueña, las dos únicas fuerzas del mundo: la Bestia y el Angel. Los aires estremecidos de fuego, se habían llenado de una terrible Anunciación. Y España, por quinta vez en la Historia, aceptaba su destino y derribaba la cabeza para decir: He aquí la esclava del Señor...*

*Y yo creí entender cuál tenía que ser mi parte de esclavitud y responsabilidad. Había pasado la hora de las crónicas ligeras y los romances cortos. Yo creí entender que había llegado la hora de intentar un Poema épico...*

**P**ERO... ¿es posible escribir, en esta fecha, un poema épico? Precisa, sobre ésto, una aclaración un poco detenida.

*En un sentido laxo, es posible, por lo menos, volver a "lo épico"; entendiendo por tal la actitud poética objetiva; es posible el retorno a una poesía de objeto, de asunto, de Ser.*

*Desde Mallarmé en adelante se ha venido intentando en la Poesía la preterición absoluta de todo objeto, de todo hecho; la inmersión del poeta y el lector en una "pura delicia sin camino". Mallarmé, en su carta a Verlaine, declara su decidido propósito de "volverse de espaldas a la Vida". Es decir, como resume Maritain: de "liberar el arte de sus condiciones de vida en el sujeto humano y usurpar para el hombre la aseidad de Dios".*

*Desde entonces toda una generación, arrojada de cabeza al mar de una pura incoherencia intuicionista, ha vivido en*



pleno pecado de "angelismo"; en plena ambición de lograr un conocimiento intuitivo y directo, sin intermedio alguno reflexivo... Los ángeles---que esos sí pueden intuir directamente---cayeron por querer ser como Dios. Ahora los hombres caen por querer ser como ángeles. Quieren entender directamente, sin ideas; anhelo que por ser, a fuerza de puro, angélico, llega a ser, a fuerza de orgulloso, satánico. Porque el satanismo es el castigo caricaturesco y paradójico de toda ambición excesiva. El ángel quiso ser super-ángel; y acabó en diablo. El hombre quiso ser super-hombre y acabó en pobre diablo de cuello escotado y pelo con ondas.

Ni fué éste de la poesía pura, deshumanizada y creacionista, simple episodio literario o moda caprichosa, sino expresión de una más honda revolución del pensamiento humano que desembocó para todo, en una desconfianza del "mundo exterior" y en consecuencia en un alargamiento de los derechos y osadías de nuestro "subjetivismo".

Desde que Kant, agotando la ruptura cartesiana de la tradicional ecuación de Pensamiento y Ser, que antaño se postulaba en el dintel de todo conocimiento, declaró a aquel capaz únicamente de conocer las cosas, no como son en sí, sino como están en nuestra mente, según las formas a priori, que sólo existen como imperativos del propio funcionamiento de nuestra máquina intelectual, el camino estaba abierto. Estábamos en plena Razón Pura. ¿No estamos también en plena Poesía Pura? El poeta, encerrado dentro de sí mismo, construyendo su poema de puras intuiciones sin objeto externo: ¿no



*es hermano gemelo del filósofo metido en su propia mente, elaborando su pensamiento de puras formas subjetivas?*

Conocer no es ya tender un puente entre el Pensamiento y el Ser; es auscultar, en la propia conciencia, la libre germinación del Espíritu. Ni para el conocimiento ni para la Poesía, queda ya traba alguna exterior que limite o encauce la interna anarquía. Para Santo Tomás, que miraba hacia afuera y que no creía que en su intelecto hubiera nada que primero no hubiera estado en los sentidos, el mar tenía que ser necesariamente azul. Para el poeta puro que todo lo elabora dentro de la libre autonomía de su Espíritu, bien podía haber un mar amarillo, poblado, si es preciso, de pájaros o de gacelas.

El apasionante episodio, pues, de la poesía pura, no fué una simple cuestión de figurín o moda. Fué un episodio lógico dentro de ese dramático capítulo del pensamiento moderno que se llama el derrumbamiento de la certeza externa y la retracción de la mente, entre miedosa y soberbia, dentro de sí misma. Juntas Filosofía y Poesía traicionaron al Ser; juntas se volvieron de espaldas a la realidad y a la Vida. Juntas llegaron, en justo pago, al completo nihilismo.

**P**ERO juntas se salvarán también. El pecado adánico, la ambición prometéica de "ser como dioses", fué culpa, pero como canta la Liturgia, feliz culpa que trajo en sí la Gloria de la Redención. También esta culpa de la poesía pura, esta ambición de afirmar la suficiencia de la



*creación poética en sí y la aseidad de la mente humana, puede ser culpa feliz, semilla de una fecunda redención poética.*

*La poesía ha salido de este episodio adelgazada de formas y enriquecida de matices como nunca. Esto por fuera, que por dentro el pensamiento adiestrado en la dura gimnasia de la intuición, ha alcanzado su máximo coeficiente de elasticidad. El leñador---siguiendo la imagen de Ortega---tiene sus músculos tensos, ágiles y ejercitados como nunca. Sólo falta el bosque; es decir, el objeto; la cosa digna sobre qué operar. La poesía nueva, aún dentro de su agnosticismo---escribe el P. Sestillange---ha logrado alguna vez dar "el escalofrío de lo divino". ¿Qué no podrá lograr el poeta cuando, disponiendo de todo el nuevo instrumental afinadísimo, se decida a abordar de frente "no el vacío de la Nada, sino el Ser inefable"?*

*El poeta empieza a sentir cierta inarmonía, un poco ridícula, entre la finura del instrumental conseguido y las operaciones a que lo viene dedicando. Ha logrado el poeta un verbo presto y ágil; ha forzado hasta los últimos límites el poder captador de la intuición; pero con todo este armamento echa ahora de menos un objeto, un Ser, un algo, digno de ser capturado por esa intuición y expresado por ese verbo. El poeta empieza a comprender que no hay poema sin servidumbre a un objeto externo, de cuya pequeñez o magnitud la obra participa o se lucra. Empieza a comprender que hay que retornar, en todo, al orden y a la jerarquía. Y que no es lo mismo cantar ---como cantó algún poeta reciente--- una suela de zapato viejo abandonada en un muladar, que cantar, como Lucrecio,*



toda la Naturaleza, o como Dante, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso.

La Filosofía y la Poesía se salvaron volviendo juntas al Ser que traicionaron. La Filosofía, tornando a un nuevo tomismo, a una nueva aquinidad. La Poesía tornando a la objetividad y a la épica. La nueva Poesía y la nueva Filosofía, la escribirán otra vez, juntos y reconciliados, el Pensamiento y el Ser. Y la progenie que nazca será sana y robusta, porque a las nuevas bodas el Pensamiento vuelve más ágil que nunca: y el Ser...

Ah! el Ser, jamás se nos presentó ante nuestros ojos más desnudo, enorme y tembloroso de realidades, que en esta hora trágica y épica que reclama, tan vivamente, el humilde tributo de nuestra objetividad. El Angel y la Bestia han trabado combate delante de nosotros. El Ser y la Nada, las potencias del Mal y del Bien, pelean a nuestra vista. No nos metamos dentro de nosotros mismos cuando la realidad es tan grande y tan densa.

La Guerra de España estaba ahí aguardándonos al final de este aprendizaje que han sido estos veinte años de purificación poética y adiestramiento formal... Era para ella--tema supremo, triunfo último del Ser--para lo que, sin saberlo, llevábamos años los poetas afilando, con tanta paciencia, nuestros lápices.



**P**ERO si nos es lícito contestar afirmativamente a la posibilidad de volver, en un sentido más laxo, a un enfoque épico y objetivo de la poesía, hemos de ser más cautos en la respuesta si, en sentido más estricto, refiriéndonos al modo y factura clásica de lo que por tal entendemos, indagamos sobre la posibilidad de escribir, en nuestros días, un poema épico.

No; un poema épico, tal como entendemos esta creación anónima de las edades heroicas, no puede hoy escribirse. Llevamos sobre nosotros muchos siglos de individualismo, de subjetivismo, de lírica, para poder lograr, de pronto, todo el olvido, el anonimato y la objetividad que necesitan esas grandes construcciones catedralicias, sin fecha ni firma, que son las únicas auténticas obras épicas.

De un modo general podemos decir que la Edad Moderna se desarrolla bajo el signo de lo "lírico"; así como la Antigüedad bajo el de lo "épico". Ello es efecto lógico de la nueva valoración del individuo, de la persona humana, traída por el Cristianismo. En los Antiguos aún la lírica misma, no logra desprenderse de la épica; y es lírica coral, colectiva: confianza pública; canción de fiesta y banquete. Hay un abismo entre la definida soledad e incomunicación espiritual que advertimos en un Hamlet o un Don Quijote; y el intercambio y 'comunicación anímica de los héroes griegos---un Filoctetes, una Antígona---en continua correspondencia, diálogo y mútua prestación de sentimiento, con el confidente o con el coro. En cambio, en la Edad Moderna, a la inversa, aún la épica no



logra desprenderse de la lírica. Así la Divina Comedia, la creación más épica de la cristiandad, está en todo momento, entrecruzada con el lirismo de los amores de Dante y Beatriz. El héroe habla y suspira, a cada momento, en primer plano y en primera persona. Sigue todavía, sin desprenderse, viviendo la Vita Nova.

Añádase a esto un creciente y fatal proceso de depuración que ha venido, cada vez más, eliminando en los poemas los fragmentos épicos en beneficio de los líricos. El perfeccionamiento de las ciencias, las técnicas, las didascalias todas, han venido, poco a poco, reclamando para estas disciplinas mil funciones que antes correspondían a las Artes y que de este modo han ido desprendiéndose de ellas y aliviándolas de su peso. La imprenta, por ejemplo, ha liberado a las Artes plásticas de las funciones pedagógicas que le incumbían en tiempos de las Catedrales. El pintor, libre del compromiso didáctico de enseñar catecismo y teología desde las vidrieras catedralicias, seguro de que hay otros que se ocupan de esos menesteres, puede ya con más seguro ánimo dedicarse a pintar con desinteresada alegría naranjas y rosas. Y del mismo modo, ha dicho Jean Cocteau: "la fotografía ha liberado la Pintura"; porque ha reclamado para sí los mil menesteres cotidianos, utilitarios y aúlicos que ayer embarazaba o impurificaban el arte pictórico.

Y lo mismo en los poemas. Ayer tenían que cumplir mil funciones de historia, crónica o cosmología, que hoy han echado sobre sí el tratado científico, el libro o la prensa diaria.



*Esto ha dejado sin validez, para la sensibilidad moderna, los mil fragmentos grises y utilitarios de pura información, de transiciones simplemente discursivas y racionales, que unen, en los poemas antiguos, las cumbres poéticas y que, a medida que la historia, la cosmología, la prensa, se han ido organizando separadamente, han ido sorbiendo para sí con alivio de la auténtica Poesía. "En verso--ha dicho Valery--lo que es necesario decir, es casi imposible decirlo bien". De aquí, en los viejos poemas narrativos, el terrible prosaismo de esas transiciones necesarias al curso de los acontecimientos, como el Nunc Pater Æneas... de Virgilio; o en los viejos poemas didácticos, aquellos grises océanos de prosa utilitaria que separan, en Lucrecio, por ejemplo, los luminosos islotes de su Quid sibi tantopere est... o de su At mater viridei saltus...*

*Por eso, aún en la épica popular, en la sensibilidad del vulgo mismo se advierte un espontáneo proceso purificador, de eliminación de los intermedios discursivos--innecesarios ya a medida que la crónica, la ciencia y luego el periódico iban sorbiendo sus funciones útiles--en beneficio de esos más puros islotes poéticos. Es lo que se ha llamado el fragmentarismo; "singular recurso de idealidad--dijo Menéndez Pidal--que sólo consiste en saber callar a tiem".*

*Así los viejos romances, poco a poco, han venido truncándose en fragmentos cortos de pura reverberación poética, con olvido de las fatigosas tiradas de versos donde, al hilo de la acción, estaban antaño estos fragmentos engarzados. La "Mora Moraima" a la que antes le pasaban mil cosas varias*



en un fatigoso romance, ahora se limita a abrir sus puertas misteriosas a un amante desconocido. El infante Arnaldos, que antes corría mil aventuras, ahora se limita a venir por el río en una galera maravillosa de "velas de seda y jarcias de torzal de oro", diciendo un cantar misterioso. Y gracias a este glorioso y brusco truncamiento el viejo romance fatigoso, cuya versión íntegra conserva todavía la sensibilidad más baja de los zocos marroquíes, ha quedado convertido en Occidente, en una breve e intensa balada sólo comparable con las más célebres de Heine.

Y lo mismo el romance del Prisionero. Antes, en la vieja versión, a este prisionero del romance le ocurrían mil lances y enredos. Esto entretenía e ilustraba a los corros aldeanos de la Edad Media. Pero la sensibilidad más delicada del Siglo de Oro, no por receta ni precepto de escuela, sino por íntima necesidad estética, prefirió, eliminando todo lo que era pura ilustración y cuento, arrancar un trozo de sólo dieciséis versos en el que estallan, en toda su pureza e intensidad, las quejas del Prisionero, que vive en el fondo de su cárcel, y no sabe cuando es de día,

ni cuando las noches son

sino por un avecilla

que me cantaba al albor.

¡Matómela un balletero

déle Dios mal galardón!

Este prisionero no se sabe ya quién es, ni qué le ha pasado, ni por qué está en prisión. Pero este prisionero sin nom-



bre, sin fecha y sin historia, al que no le ocurre nada más---y nada menos---sino que le mataron el avecilla que le cantaba al albor, es un simple bulto de belleza solitaria y melancólica, mucho más interesante que aquel otro al que le ocurrían mil lances variados; interesantes acaso para la Historia, pero totalmente inútiles para la Poesía.

Yo no he hecho otra cosa en este Poema sino tener en cuenta esos imperativos de la sensibilidad nueva, superiores a todo propósito o intento de rebeldía. Hubiera sido vano e inútil, aún suponiendo que a mí me hubiera sido posible el intentarlo, pretender imponer a los nervios de mis contemporáneos el hilo continuado y narrativo de un total Poema épico; como sería inútil pretender imponerles el paso de un viaje en diligencia a los cotidianos clientes del avión de línea. Por eso éste que doy viene a ser un poema épico por el que ya ha pasado el proceso depurativo que llamé el fragmentarismo: un Poema en el que se ha eliminado todo lo intermedio, lo discursivo; lo que hubiera habido que decir por necesidad lógica y por lo tanto hubiera sido dicho con debilidad poética. Podría ponérsele por subtítulo: "fragmentos líricos de un poema épico". Porque ésto es mi Poema: un saltar ligeramente de cumbre a cumbre de la Guerra española sin cruzar los valles intermedios, que se dejan a la exploración de los cronistas y los historiadores.



**Y** entiéndase bien que esta fragmentación es total; no sólo de la factura poética sino también del enfoque mismo del asunto. No pretende mi Poema agotar el tema y el asunto de la Guerra de España. No pretende cantarla toda a lo largo: pretende más bien medirla toda a lo alto y profundo. No están en él, ni mucho menos, todos sus episodios; querría, sí, que en él estuviera todo su peso.

Dicho sea ésto como advertencia y desengaño para los que creyeran encontrar en este libro una "crónica rimada" de la Guerra; un menudo referir de todos los sucesos de este nuevo valle de Aráuco que ha sido durante año y medio toda España. Sépase, pues, de antemano, todo lo que en el libro falta, y sépase que lo que falta está ante el corazón del Poeta en igual jerarquía de estimación, y no falta por ningún motivo de preterición voluntaria, sino por arbitrariedades del sesgo, siempre un poco azaroso e involuntario, de la creación poética. No es este Poema una historia, ni una crónica, ni un periódico. No se busquen en él, por Dios, con vista cominera, todos los generales, todas las batallas, todas las milicias. Quede aquí de una vez para siempre, expresada mi igual estimación para todos; para los que el verso encontró en su camino impensado y para los que no encontró. No creo que nadie enfoque este Poema, con la corta mirada del personalismo, la vanidad o el pique; ni que en sus dinteles haya que escribir como en las crónicas sociales: "y otros muchos que sentimos omitir"...



**P**OR eso mismo, porque este Poema no es "crónica rimada" con obligaciones de recorrido total y agotamiento de tema, he querido, de intento, terminarlo antes que la Guerra misma. He querido que la Victoria sea en mis versos antes que referencia histórica, acto de fe. He querido creer en ella, como creíamos los españoles en la Pureza de María, antes de su proclamación infalible. No he necesitado meter mis dedos en la llaga del Costado sangrante. He creído antes de ver. Ya lo he dicho: esta no es crónica ni historia... Este es el Poema de mi impaciencia y mi seguridad.

Porque tampoco lo que tiene de gran esfuerzo por retornar, como corresponde a su carácter épico, al enfoque objetivo de la poesía, quiere decir que es este Poema obra "realista", de sujeción y atadura a lo neta y estrictamente "real". Recordemos aquí aquel sabio texto de Nicolás Poussin, valedero no sólo para el arte pictórico, y base de una de las más constantes clasificaciones orsianas: "Hay que distinguir, en los objetos que componen el mundo externo, relaciones que pertenecen a dos órdenes posibles: hay el orden del "aspecto", es decir de los fenómenos de la superficie; hay, además, el del "prospecto", por el que cada cosa revela su propia ley, su construcción interior y profunda".

En mi Poema, siguiendo este tecnicismo de clásico magisterio, yo he querido ver la Guerra, no en su "aspecto" sino en su "prospecto", o sea en el bloque total de su contenido; en la compendiosa y simultánea revelación de todas sus capas superpuestas de hechos externos, contenido espiritual y sig-



nificados futuros... He querido ver la Guerra no en captación pasajera de fotografía, sino en su aplomada y total posesión de retrato de viejo maestro clásico; que ellos se apoderaban del modelo totalmente, fundiendo en una sola imagen, la pluralidad temporal de sus gestos y momentos, y la pluralidad espacial de sus vestidos, su esqueleto y su musculatura.

Esta es la imagen que de la Guerra española he querido entregar a mis contemporáneos. No sólo el hecho actual y anecdótico, inmediato, sino todo su profundo significado apocalíptico de revelación de la eterna pelea de la Bestia y el Angel, y toda su proyección profética e imperial sobre un futuro luminoso: esqueleto, vestido y músculo de este retrato de la Guerra, que he soñado con ambición y redondez agotadora de apasionado abrazo.

Por eso los cantos del Poema son en número de tres: número místico, redondo y perfecto. Número del tiempo---antes, ahora, después---; número de la generación---padre, madre, hijo---; número de la verdad humana---afirmación, negación, síntesis---... Y sobre todo, número de Dios.

Por eso, con conciencia de todo su valor místico y de toda su fecundidad generadora de perfección, aquí, en el dintel de este Poema trinitario, ambicioso de unidad y armonía, donde ayer la vacía invocación a la Musa, yo signo la primera página en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu. . .

# LA SALVACION DEL AMOR EN LA MÍSTICA ESPAÑOLA

por

LVIS ROSALES



# LA SALVACION DEL AMOR EN LA MISTICA ESPANOLA

por

## LUIS ROSALES

Este ensayo es la primera parte del capítulo «La salvación del amor y el nacimiento del paisaje, en la mística española» del libro «Señorío del español.»

Por eso, con el amor del Padre, con el amor de Dios, el alma mística, redimiendo a la tierra, el mundo del tiempo, ahora, después, viviendo en el presente, madre, hijo, alimento de la eternidad, el amor, el amor místico...

Por eso, con el amor del Padre, con el amor de Dios, el alma mística, redimiendo a la tierra, el mundo del tiempo, ahora, después, viviendo en el presente, madre, hijo, alimento de la eternidad, el amor, el amor místico...

**Este ensayo es la primera parte del capítulo «La salvación del amor y el nacimiento del paisaje, en la mística española» del libro «Señorío del español.»**

# LA SALVACION DEL AMOR EN LA MÍSTICA ESPAÑOLA

**E**N torno a la presencia de la muerte gira la vida toda del español de nuestro Imperio, centrandó su esperanza y su conducta, su afán y su agonía, levantando la carne de su asida costumbre, despertando cautelas.

Pasa la duración de nuestra vida, y es preciso lograr la actitud que nos salve del tránsito, la memoria que no tenga sucesión, ni variedad, ni premura; es preciso ser fieles a nuestra vocación de eternidad, para liberar a la carne de la angustia del tiempo, porque si, por la confianza que despierta la fé, logramos la ventura en la tierra, con la fidelidad lograremos la salvación, y la sucesión de la vida del hombre tendrá presencia eterna.

Pero la verdad filosófica no es suficiente a nuestra densidad espiritual de españoles, ni consuela el dolor de ser hombre en el tiempo, ni decide el camino para la salvación. Y la verdad revelada, exige de nosotros una conducta en el tiempo, definitoria, radical, atendida a la fé, y ésta se llama fide-



dad. ¿A qué seremos fieles en la tierra por el ordenamiento de la verdad?

Como resalta en Dios, sobre todos sus divinos atributos, para el pueblo escogido, la lealtad con que recuerda y cumple su promesa "Memor fuit in Sæculum testamenti sui" y al alabar su gloria el pueblo de Israel se confirma a sí mismo en la esperanza "Domus Israel speravit in Domino", así debe destacar en el elegido para nuestra salvación entre todos los hombres, y sobre sus demás humanas potestades, la lealtad de sus actos y la firmeza de su fé; y así, al cantar su poder y su nombre, cantaremos también nuestra esperanza.

Para la permanencia de lo temporal en el tiempo, como para la transcendencia de lo intemporal, con la vocación, nuestra fidelidad sobre la tierra será fidelidad a la esperanza, a la esperanza verdadera, a la esperanza que calienta la fé, *porque, si no conocemos que recibimos, dice Santa Teresa, no despertamos a amar*". Ella, la esperanza, nos contesta la pregunta y nos consuela la duda, que pone en nuestro labio aquella angustia radical que es la propia existencia, aquella angustia que no afecta al descuido ni al cuidado del hombre, sino a su mismo ser, y del mismo modo dá también clara respuesta a la pregunta solitaria, y desasida de su sangre, que dió a la historia de la cultura, por vez primera, el dramático pensamiento de don Francisco de Quevedo.

*¿Quién, cuando con dudoso pie e incierto  
 piso la soledad de aquesta arena  
 me puebla de cuidados el desierto?*

El mismo que le llenó la soledad del ser de angustia, abre el dintel a su esperanza, y, como exige el amor más entrñado y hondo, el mismo que le ha empezado y le dió nacimiento a su agonía, el mismo lo terminará.

Y porque la fidelidad atañe a la esperanza y a la conducta temporal para la salvación, estamos frente a la dimensión positiva de la vida del hombre, y aparece, con ella, la misión del amor. Donde la fidelidad no existe, es decir, donde no existe el principio de fé y la conducta permanente por la que hacemos verdadera nuestra creencia, no es posible encontrar el amor. Sólo esa amorosa fidelidad, pudo salvar al español de la caricia enagenada, y decisiva, y triste, que es el paso del tiempo; sólo el amor le dió expresión sensible, a este profundo modo de nuestro ser hispánico, que consiste en hacer perdurable nuestra esperanza de duración frente a la muerte, y en el sistema místico de San Juan de la Cruz, encontramos, ordenadamente jerarquizados, los estados que siguiera para su logro, el tránsito de la liberación.

Para salvarnos de la temporalidad y de la costumbre, el poeta nos conduce, desandando la muerte, de la hermosura creada a la Noche del Alma, al pasmo de la nada; y, por el olvido de todo lo creado en la nada del desposorio y el sentido, nos conduce su canto a la memoria del Creador. En la Noche del Alma se cierra por el hombre la perfección del tránsito,

Olvido de lo creado,

Memoria del Creador,

Atención a lo interior

Y estarse amando al Amado.



Pero el hacer memoria del Hacedor para San Juan, no es, sencillamente, recordarle y privar y ocupar con su imagen, enteramente la voluntad del hombre, sino incorporarse a su memoria por el último desasimiento de todo lo que no sea El. Incorporarse a su memoria y en cierto modo tenerla, ser unidad con ella por el designio irrevocable de la Divina donación; y de este modo el Santo, que por el olvido de todo lo creado llegó a tener memorias del Creador, y aún la memoria eterna, logra, por la asistencia de esta divina posesión, una suerte de memoria que es ya nuevo conocimiento, y dota de un sentido eterno, inextinguible, y trascendente a la presencia de aquel mundo que por amor se condenó al olvido. El paisaje se reintegra, por este modo, al alma y al gozar de los ojos, armónicamente junto, distintamente junto, y sin continuidad para su distinción en el espacio, para su sucesión en el paso del tiempo. Todo tiene para el Santo una presencia unívoca y entera, y en sus comentarios al cántico espiritual, la hermosura y la presencia del mundo, irrumpen alborozada pero ordenadamente, conducidas por su mano desde la sensación hasta el sentido.

Nada tan alejado de la intención y la verdad del pensamiento místico, como esa pretendida falta de caridad y de compenetración encendida y cristiana con el paisaje que le rodea, con la cual pretendiera inpuñarle una crítica superficial y desconsoladoramente racionalista. En oposición y contraste con nuestra mística del siglo XVI, se citaba el ejemplo del pensamiento franciscano y su decidida inclinación humil-

de hacia las cosas y los seres, y se hablaba de sequedad y desasimiento amoroso de lo terreno, frente a las páginas más ricas de emoción y más henchidas de sorpresa y asombro, que ha arrancado a la contemplación el pensamiento hispánico.

Para llevar un poco de claridad sobre estos temas, y qui- más más apremiantemente, para intentar volver a sentirlos y darles vida y sangre nueva, con apasionamiento y entrañada humildad, se escriben estas líneas, puestas al servicio de los temas hispánicos eternos, que intentan demostrar cómo, en definitiva, la conservación de un sentido elevado y a veces trascendente de amar, que tuvo la actitud más elevadamente representativa de la cultura española del Imperio, la fijación de un lenguaje especulativo y trascendente, apto y capaz de albergar en su seno la profunda delicadeza sensible de Santa Teresa, y la grave sutileza iluminada del pensamiento de San Juan, y también la incorporación a la literatura, de un sentimiento natural, y maduro, del paisaje, al desarrollo literario del sentimiento místico se deben.

**D**ESDE que comienza en la poesía española la influencia de Francisco de Petrarca, se decora nuestro sentimiento del amor con las sutilezas y alacridades del dulce estilo nuevo, y con la profunda delicadeza y gravedad de un platonismo, primero contenido, después apasionado y vibrante. Desde los Cancioneros hasta Boscán, y desde Garcilaso hasta el Conde de Villamedina, el platonismo tiene en la lírica española, una línea de continuidad, clara y precisa, que



va perdiendo en matices y conceptismo casuístico, lo que gana en intensidad, en verdad expresiva e hispánica de conducta y de norma. Desde las redondillas de Juan Alvarez Gato o Antón Montoro, a las elegías de Fernando de Herrera, hay diferencias, no sólo de maestría, dignidad y eficacia poéticas, sino de fina calidad sensible de noble y decoroso acuerdo entre la verdad que se canta y la que se vive. Ya en Fernando de Herrera, como en Garcilaso, la poesía es un modo radical de pensamiento y de conducta. Herrera es un hombre de letras, que alcanza el afán más alto de su misión, con la doble creación de formas elevadas de lenguaje y modos delicados de vida, que completan el ser de la poesía.

La más alta expresión lírica del platonismo español, la constituye la poesía sevillana por la voz amorosa de Fernando de Herrera. Quizás más puramente idealizada e idealista es la voz de Fray Luis de León, pero para nuestra intención, el ejemplo de Fernando de Herrera es más dramático y más claro. Esta dura lección de austeridad y de rigor, que ha intentado lograr en la España de entonces, la completa identificación del pensamiento y la conducta, tuvo en la obra poética del gran cantor de la esperanza, apariciones de una delicadeza y de una gravedad insospechadas para el lector poco alertado, que no desentraña la angustia y la agonía, en la voz retórica española de más dramática tensión. Unida a la serenidad, casi escultórica, de su forma poética y a la fría precisión de su lenguaje culto, existe en él una corriente viva, ardiente y comunicativa, que apenas brota a superficie y se mantiene, siempre

caldeando la voz, sin dejar su apuntamiento leve en el ala del verso.

La relación contemplativa y la fidelidad a la esperanza no han alcanzado en la literatura española ejemplo más verdadero de firmeza, más elevado de expresión, más delicado y rico de sumisión y de actitud, más severamente triste de vencimiento y de lealtad. Todas las alegrías y las venturas de la contemplación, son cantadas por él, son miniadas por él con la misma ternura. De doña Leonor, sabemos los dulces ojos verdes, la distinción del cuello, la operación gentil de la sonrisa, la delicadeza del trato noble, el tono de la voz velado, pudoroso para el canto y las gracias, las palabras vestidas de alegría con que a veces premió la lealtad del poeta, el juego sonrosado de las manos que desmayan la rosa y nieve pura, el cabello dorado, gozoso como la luz de otoño, ensortijado, radiante, y el color blanco de la piel suavísima con púrpura en su nieve desteñida, y todo repetido en mil y mil ocasiones distintas, y siempre con el mismo asombro peregrino, con la misma ensoñación y la misma suficiente lealtad.

A veces, violentando el tono sereno y firme de la contemplación, surge la vida del amante, reclamando su puesto, y con ella el grito de rebeldía del amor que aspira a formas de perfección humilde, de gracia cotidiana que no agote al amor el encanto de sus revelaciones, formas gozosas, portadoras de la buena nueva, con la exigencia y con la ayuda que todo desamparo amoroso necesita. Canta entonces Herrera la voluntad amante rendida a su constancia, y *el favor de las lágrimas,*



y las ciertas venturas que espera. Pero la luz de la contemplación no se oscurece, ni se extingue, y los favores "casi a fuerza dados", los favores que apenas si lograron expresión en la palabra amada, son después, para el recuerdo del poeta, bien altos desconsuelos.

La voluntad de doña Leonor de Milán le mantiene en el límite de gloria, de una relación contemplativa, que ella permite, comparte y agradece. Y para bien del siglo que legó tal ejemplo, al final de su vida, la condesa de Gelves, ha de testimoniar su vencimiento, enlazando a su firma la inicial del poeta, y haciéndole depositario, frente a su marido, de su testamento y de su secreto. Todo el desarrollo firmísimo de este amor ejemplar, que llenó enteramente la vida de los amantes, sin tener, en momento alguno, más apoyo que la contemplación de la hermosura amada, sin ampararse en más bien, ni más caricias que la pura presencia, se encuentra historiado, como en un diario sencillo y luminoso, en la obra lírica del gran poeta sevillano. No tiene la poesía española nada más amorosamente delicado, más conmovedor, más verdadero, ni más lúcido.

Y es muy importante, para fijar el carácter profundamente humano y español de estos amores, decir que la muerte de la condesa, rompe también y acaba con la expresión del sentimiento del poeta. La actitud española frente a la muerte de la amada, va a ser por vez primera en la literatura de su tiempo, ejemplarmente silenciosa. Herrera no canta a doña Leonor después de su muerte, ni hace su apoteosis triunfal como el

Petrarca. No puede conseguir la influencia italiana, con ser tanta, que *llegue a convertirse un amor español en pura idea*. Después del tránsito no es necesaria la alabanza, y sucede al dolor una grave actitud de recogimiento y devoción. Si la voz amorosa de Herrera no hubiera sido tan sinceramente vivida, hubiera acontecido de otro modo, siguiendo el imperativo de sus modelos. Pero el divino, después de cantar y combatir la muerte, en los versos de su triste elegía, advertida, no del amor que fué su gloria, sino del duelo que llenaba aquel alma que él tanto amó en la tierra.

Tú jamás descansaste en la estrechez  
que tu alma ofendía, y padeciste  
dolor, y siempre afanes y tristeza.  
No quiso el claro Olimpo, ni pudiste  
esperar más trabajos y dejaste  
alegre al Cielo todo, a España triste.

Y evocar, por última vez, la figura doliente que la muerte  
llevara

Vése el dulce color amortiguado,  
y sin vigor la bella y dulce frente  
y queda el cuello apuesto derribado.  
El blando trato, el corazón clemente,  
la gracia generosa y cortesía,  
la fé y modestia y la virtud presente  
entregó un desdichado y cruel día...



El poeta ya no ha de mantener en su verso el contorno y la forma que dan sentido y cuerpo a la elegía. Su voz lírica ya no vuelve a cantar, casi nunca, el amor, y al hacerlo, mantiene su fidelidad a la esperanza, y su respeto al hueco y no al vacío, que la ausencia en sus ojos dejara; y como si la presencia de la muerte, no la hubiera quebrantado, sino robustecido, a partir de ese día, su voz frecuente y se consagra, casi por entero, a los temas heróicos. Canta las gracias del Imperio, las luces de la patria. El recuerdo de doña Leonor lo vive pero no lo canta, y no convierte en expresión, el sentimiento vago e indefinible que es el recuerdo de ella. Y verdaderamente ¿qué era este recuerdo comparado con la riqueza sensible que se tuvo?

Con perder a la amada, hemos perdido todo lo que con ella fué tomando sentido, todo lo incorporado trémulamente en el orden de amor de nuestra preferencia, ¡qué presencias hay que nos acongoja perder, solamente, por el recuerdo de su encanto perdido, y presencias radicales, unitivas y totalizadoras que colman el contenido, el valor de cuanto nos rodea, y al desaparecer, se llevan tras de sí la entereza del mundo, y dejan en la soledad del creyente o el amante, toda la convicción y la hermosura, desnudas de sentido, diversas, desunidas y pormenorizadas! Al perder esta presencia lo hemos perdido todo. Porque Dios al arrebatársela al poeta

Más le quitó lo que tiene  
que lo mismo que le quita.

Como dijo Quevedo con tan desoladora precisión. No ha podido ir más lejos la delicadeza y respeto, en este callado ofrecimiento, a lo que fué verdad un día y consoló los ojos. La única gran poesía platónica, vivida hasta su extremo de perfección, que ha conseguido entrar en la Historia española *no estuvo construída sobre ideas, sino sobre presencias*, sobre generosas encarnaciones del encanto y la gracia, y acabada la gloria de su paso mortal en la tierra, termina la expresión amorosa que determinara, y sucede el silencio. El amor empieza a no ser un tema literario, ni un pretexto a la rima, ni una ocasión de fama. Estamos en España, en los años de 1580.

Si Herrera es el ejemplo más alto de perseverancia en la actitud platónica, no es ciertamente el único, ni aun el más puro. Su actitud incorpora el modo de sentir el amor en la lírica española de su siglo, y al decir lírica, intento dar a entender la más ajustada, normativa y honda expresión del sentimiento amoroso de su tiempo. Garcilaso, Camoens y Fray Luis, no sienten de otro modo su vocación de amantes. De amantes, ciertamente, con intenciones amorosas bien distintas. Pero al llegar el siglo diecisiete se rompe el bloque de la contemplación platónica, que ha mantenido intacta su pureza en estos años. No puedo entrar, ahora, en una discriminación de sus causas, sólo subrayaré el hecho de que al romper el sentimiento amoroso su entereza, la expresión que lo canta se hace dramática y equívocamente dividida.

Las direcciones fundamentales que toma en nuestra lírica responden, aproximadamente, a los nombres siguientes:



vitalismo, sincretismo, picarismo y misticismo. Lope de Vega, Góngora y Quevedo representan, aunque no enteramente, cada una de las tres primeras escisiones fundamentales. La escuela sevillana, con Rioja, Medrano y Quirós, prolonga todavía a fin del siglo diecisiete, como homenaje obligado a su creador, y por aquella falta de ímpetu que la distingue, una expresión platónica decadente, ya más atenta a las finuras ornamentales y al decoro expresivo, que a la certidumbre y el vigor del sentimiento que interpretan.

**L**A primera escisión de la doctrina platónica amorosa, el vitalismo, se mantiene, con una leve distinción en sus comienzos, apegada a la contemplación: es todavía la época de juventud de Lope. Después, por el embate del desengaño, toma un carácter ligeramente escéptico, marcadamente popular, y aun, a veces, alegremente confiado. El español todavía confía en sí y busca en el amor el ejercicio de su voluntad, pero no tienen ya suficiente vigor los ideales, para dar a este ejercicio un carácter ascético. De modo relevante, representa esta dirección del sentimiento la poesía de Lope de Vega. Y lo característico del afán amoroso de su lírica es, como ya dijimos, el ejercicio de la voluntad, la modelación, humana y subjetiva, de los más elevados ideales de la cultura renacentista. La clave de su diferencia con la actitud amorosa de la época anterior nos la va a dar una somera revisión de su valoración de la esperanza. Este español que es Lope, no sabe ya esperar, se abandona a su fuerza, y es tan heróico su desig-

nio, tan lograda y completa la expresión que le dió, que intentaremos acompañarle y comprenderle en el dolor inevitable de su caída. Por el carácter dramático de su temperamento y su poesía, ningún escritor de nuestro Siglo de Oro tiene un sentido tan restringido como él, del alcance de la esperanza. Ninguno en cambio, tan rico de complejidades y sugerencias sobre este tema como Quevedo.

Mas yá mi corazón, del postrer día  
atiende al vuelo, sin mirar las alas.

Dice consoladoramente la voz desengañada de don Francisco, y en la misma ocasión amorosa que hace precisa la esperanza, nos dice Lope, sin atender a la gracia o la misión que nos obliga al vuelo.

Y ya no quiero bien, si he de esperarle.

Solamente la voz poética de Medrano es, a veces, frente a la esperanza, tan desconsoladoramente ciega.

Rendirme será infame cobardía.

¿Aguardaré? La muerte antes que el tedio  
de una esperanza.

Pero el ser de la esperanza no consiste precisamente en aguardar, sino en una especie de espera activa, alertada por la fé, más eficiente y verdadera que la presencia misma, y Lope no busca sutilezas sino concreciones, corporeidades. El vitalis-



mo desarrolla su acción en el tiempo y para el tiempo. Para Lope la acción de la esperanza, en su sentido más elevado, es la espera y no la espectación, y por lo tanto, no introduce en ella ningún elemento afirmativo y decisivo. La esperanza es el tiempo que le impide la posesión del goce, es el mañana que nunca llega, que siempre burla su afán de señorío.

Juntos amor y yo buscando vamos  
esta mañana ¡oh dulces desvaríos!  
Siempre mañana y nunca mañanamos.

O bien, la esperanza, atento sólo el amante a su dimensión de finalidad, se confunde también con el bien que se espera "y mientras mi esperanza con vos viene." Para gozar este bien, este don real que es la esperanza, no sirven el acuciamiento y la premura que da a sus actos Lope. Hay que tener un sentido distinto del paso inevitable del tiempo y del advenimiento gozoso de la presencia aquella que no tiene sonido, ni peso, ni figura. Porque la esperanza es en tanto que posible, y sólo es, mientras dura en el alma su posibilidad. Pero a este ser de la esperanza le llama engaño Lope. "Vete a los engañados, esperanza". Y casi nunca se encuentra en su lírica amorosa sino como sinónima de engaño. El amor de Lope, o mejor dicho, los amores de Lope, no se verifican sino, antes por el contrario, se consumen con el tiempo. El no comprende el sentido cristiano, bienhechor y actualizador de la esperanza, y tiene consciencia de esta actitud, sin buscarla remedio.

Que porque no me encuentre el desengaño  
tengo al engaño por eterno amigo

Y teniendo por amigo al engaño, Lope quiere lograr la posesión del mundo, porque nadie ha sentido en su tiempo, la inquietud de entregarse a las cosas, para darles contorno y medida, ya que no precisiones y normas, como la siente él. La primera realidad que intenta dominar su genio es el amor que le sale al paso sin dejarle reposo, le perturba, le ciega, y le es tan dolorosamente inaprensible. Para aprehender esta presencia huidiza de la esperanza y del amor, él la pretende concretar, realizar y sustituir por medio del ejercicio de la voluntad y la dulzura de la costumbre, que no tiene evasiones. El temperamento de Lope, como su poesía, tiene una concreción, dibujística, que no comprende la belleza o la vida sino en formas cerradas, circulares, concretas. Esta es una de las herencias del mundo clásico, pero en Lope, por la fuerza violenta de su genio dramático, todas las determinaciones graciles del límite y la concreción, tienen un carácter exasperado. Hay que fijar y racionalizar, y hacer obediente a nuestra voluntad esta presencia esencial del amor que burla todo señorío, esta es la gran tarea, simplísima, ingenuamente heroica, donde probó su vida.

Todo gran amor nos enaltece, nos transforma y nos identifica con el sujeto amado. No sentimos como extraña la voluntad, y yo diría mejor, la vocación, de la persona amada; y la voluntad del hombre dentro de la razón de amor, sirve sólo para querer, para apoyar la certidumbre de la entrega en



la plena realización de su destino. Esto lo sabe Lope bien, y en bastantes ocasiones, como en su famoso soneto a Lucinda: "Ya no quiero más bien que sólo amaros", lo demuestra y aun en las páginas de la Amarilis pensamos que lo vive, pero no se mantiene valientemente en la actitud. ¡Tendría que renunciar, al hacerlo, a tantas cosas!

Y piensa que el ejercicio de la voluntad produce la armonía entre los diversos elementos constitutivos de nuestro ser de hombre, y que, también, la voluntad conforma nuestra angustia, con la diversidad y la distinción de este mundo que nos rodea, y que, ya dentro de la entraña misma de la relación amorosa, nos reduce a unidad, reduce los sujetos a unidad, por mediación de la costumbre. Este es el encuentro fundamental del vitalismo, esta su fuerza, su ordenación, su norma: la costumbre. Y la costumbre es la tendencia dulce de la carne hacia la duración y hacia el reposo, y está, por lo tanto, contra la vigilia del espíritu, contra el ordenamiento de la razón. Es la costumbre la que ha de darle a Lope en el tiempo la posesión del mundo, y a nada que tuviera hermosura dejó de acostumbrarse, dejó de hacerle sentir el poeta su transitoria posesión; pero el español aspiró siempre a una posesión que no pase y nos burle. Lope no aspiró a tanto. Supo que en sus venturas amorosas, la voluntad y la costumbre harían una la carne diferente, como unifica el Sacramento del Matrimonio, la sangre del espíritu, que la costumbre, por lo tanto, suprime la alteridad de los sujetos en el amor, la alteridad donde estaba el peligro, sin suprimir la distinción y la hermosura,

donde estaba el encanto. Si, pero ¿verdaderamente se suprime la alteridad?

Ya no contesta Lope, y, si contestara diría que se suprime la alteridad, mientras dura el poderío temporal de la costumbre. Pero ¿y después?

El no ha sentido nunca la preocupación de la esperanza, ni la tortura de que no sea verdadera posesión sobre la tierra, sino tan solo aquélla que ha de *durarnos siempre*, aquélla que *nos pertenece en su presencia y en su recuerdo y en la sucesión de su hermosura*. Para él todo tiene su valor en el tiempo. Los amores han de pasar y no han de torturarle ciertamente con su pérdida, su tránsito, su olvido

Yo juré que en una hora, habiendo agravio,  
no sólo sé olvidar, sino aborrezco.

El ha vivido y amado siempre, como templándose a sí mismo, como esforzando su ternura en tanta y tanta prueba, reduciéndolo todo a su altura de hombre, y de hombre tan gallardamente preparado para la vida como lo estuvo él. Hasta en el infierno, y cediendo al halago de la costumbre, que-rrá hallar a su amante

en carne, que no en sombra, su deseo.

La voluntad es el criterio de la verdad para todo cariño. No cabe ya aquí hablar de amor. No es cierto, por lo tanto, que se quiera o no se quiera en la entrega afectiva de nuestro



ser sobre la tierra, lo verdadero es que el hombre posea "voluntad de querer o no querer", puesto que en el cariño no hay nada sobrenatural, nada que no sea puesto íntegramente por donación humana

La voluntad que, siendo verdadera,  
libra para las obras las razones.

¿Y no habrá otra razón para el amor además de las obras? De estas razones nos hablarán después, los angustiados, los servidores, los esperanzados en el amor. A Lope ciertamente no le son necesarias. El no entiende de amor, sino de cariños o de amores como dijo Jorge Manrique, el triste amador,

de amores desamparado,  
de amores, que no de amor.

El cariño está sujeto a la voluntad por una relación más unitiva que la relación escolástica de potencia y de acto. Esto lo expresa certeramente el español cuando al cariño le llama voluntad, le tengo voluntad o le tengo afición o le tengo cariño, dice indistintamente nuestro pueblo. Y Lope, que cantó como nadie la costumbre del pueblo, busca también, como él, la ventura inmediata que le dá la costumbre, y la quiere, con la entera unidad de su ser de hombre, en la medida, ciertamente escasa, en que Lope consiguió la unidad.

Pero, como dentro del hombre, solamente la voluntad y la carne se acostumbran a algo, la actitud general del poeta

es más desengañada que esperanzada, y más cautelosa que advertida. Cuando quiere resolver aquella angustia, que a sí mismo y a su pueblo le aqueja, sólo encuentra, para evasión de su cuidado, la actitud del descuido

¿qué gobierno, qué ejército, qué armada  
corre por vuestra cuenta? *La perfecto*  
*es el descuido*, y el tener secreto  
cuanto da pesadumbre y cuanto enfada.

Ciertamente que no se evade el hombre de la angustia con seguir su consejo. Ni le bastó tampoco tal razón a Cervantes, a Gracián, o a Quevedo. Ni a su inventor tampoco, que nadie sufrió tanto como el gran amador. ¡Así le bastó a él, como lo quiso!

El modo triste de conocimiento amoroso que alcanza Lope es un conocimiento experimental y dolorido. Ni la imaginación ni la razón, le defienden y amparan; su saber es un saber fragmentario, siempre concreto. Cierto que nadie acumula tanta sagacidad, tanta previsoría urgencia de medicamentos de salvación, para el amante arrepentido, como Lope en sus páginas de la *Dorotea*. Su experiencia amorosa demuestra que en su vida era posible todo, y al mismo tiempo le hizo evidente todo lo que, en su día, pudo ser causa de dolor. ¿Qué camino no sabe? ¿Qué cautelas ignora? Pero todo su conocimiento amoroso, con ser tanto, se agota estérilmente en resolver problemas, que le cuestan estérilmente la vigilia y el sueño, pero nunca le obligan a abrir camino a la esperanza.



Siempre busca dramáticamente la felicidad, sobre el asunto y el conflicto, y frente a una situación amorosa concreta, no hay nada que nuestro gran poeta haya dado al olvido. Resuelve las situaciones de su vida con la misma perfección formal que en sus comedias. Todo queda en ella donde, sencillamente, le corresponde. Para toda asechanza siempre guarda advertencia. Pero, en definitiva, del sentimiento del amor, nadie ha sabido menos que él. Toda la especulación teórica amorosa de Quevedo o del misticismo español, se reduce en Lope a una problemática de la acción, desengañada y triste. No busca nunca la raíz del sentimiento, ni casi la resurrección de su carne, ni la perduración de sus amores más allá de su tierra, más allá del encanto, jerarquizando y consolando el sacrificio diario de su donación, con la promesa.

Ninguna actitud hay en la lírica española tan falta de esperanza amorosa como las rimas de Tomé de Burguillos; y la crítica no se ha cansado de hablarnos del mundo confiado y gentil de Lope de Vega, que no acertaba, según ellos, a comprender el derrumbamiento total de grandeza que en su alrededor se producía! Verla, sí, pero intentar salvarla, él no intentó salvarla, y no era, ciertamente, aquella su misión. El cumplió la suya, tan gloriosamente, sin afanarse en buscar soluciones, valientemente, humanamente.

Oh siempre aborrecido desengaño  
amado al procurarte, odioso al verte  
que en lugar de sanar abres la herida.

¡Plugiera a Dios duraras, dulce engaño!  
 Que si ha de dar un desengaño muerte  
 mejor es un engaño que dá vida.

Se trata sólo de contener, de hacer durar lo que se nos derrumba, pero el engaño no dá vida, ni la contiene, ni consuela la duración. ¡Ay siempre ingenuo Lope, ingenuo y advertido, tú también lo sabías!

**L**A segunda de las escisiones fundamentales de la actitud platónica, la representa Góngora y la escuela culterana, y quisiera insinuar que en ningún caso puede clasificarse en este grupo de amadores, la figura señera y singular de don Juan de Tassis, Conde de Villamediana.

Las características esenciales del vitalismo fueron, el ejercicio de la voluntad y el descansar del hombre en la costumbre, su finalidad, una cierta inclinación al dominio inmediato de cuanto nos rodea, el poeta quiso *tratar con las manos*, lo que Fray Luis, Garcilaso o Herrera gozaron con la esperanza y con los ojos, y finalmente, su consecuencia, nunca advertida en la vida, sino en la obra de Lope, fué el desengaño. En unas formas o en otras, desde la muerte de Fernando Herrera, nos vamos a encontrar en la actitud amorosa, con el engaño y el desengaño siempre. No le es fácil al hombre alcanzar ciertas cimas de perfección amorosa y de serenidad, en las épocas de desintegración y desequilibrio entre los estamentos esenciales del hombre, que no quieren saber de sacrificio y de servicio.



El desengaño de Góngora, que parte siempre de intenciones bien extrañas a Lope, se llama escarmiento. La palabra tiene un contenido mayor de desmoronamiento, de inanidad y de tristeza, que, en su lugar, y un poco dramáticamente, consideraremos.

Con muy claro resalte vemos en la obra lírica de Góngora, que al sentimiento del amor se le dedica una atención escasa y, además, generalmente poco atormentada. No tuvo el amor, para don Luis, urgencias dolorosas, y ésto nos hace comprender su desconocimiento, poco hispánico, de la presencia y de la esencia del sentimiento fundamental en la vida del hombre. Donde no existe padecimiento no existe amor. Como dijo maravillosamente el Maestro Eckart, "donde hay dos, hay dolencia". O con más precisión, y refiriéndolo a la raíz misma de la actitud amorosa, dijo Santa Teresa: "Tengo yo para mí, que la medida del poder llevar gran cruz o pequeña, es la del amor". En la poesía de Góngora las palabras no están heridas en su nacimiento, ni traspasadas de inquietud. Otro instrumento (la expresión) es quien "tira de los sentidos mejores". Para que no nos quede duda, además, él nos hizo beneficiarios de su secreto en aquella glosa a la canción de Serafino Aquilino:

De la mi dulce enemiga  
nace un mal que al alma hiere,  
y por más tormento quiere  
que se sienta y no se diga.

Cervantes también la glosó, y de qué distinto modo, con algunas palabras ardientes y enamoradas, que hirieron la esperanza, siempre encendida, del Quijote. Góngora,, con su desenfado habitual ,introduce en su glosa el advertimiento y la ironía, para soslayar la gravedad del sentimiento:

Manda amor en su fatiga  
que se sienta y no se diga,  
pero a mí más me contenta  
que se diga y no se sienta.

Al comentar esta actitud de Góngora en sus ensayos, don Miguel de Unamuno apostillaba reciamente con su firme entereza: "Frivolidad se llama esta figura". Ciertamente. La frivolidad amorosa es la determinante de esta actitud, pero nosotros pensamos que, además de frivolidad, hay en estos versos de Góngora intenciones que conviene puntualizar. Lo que al poeta le contenta del amor, según nos dice, y escogiendo adrede esta palabra "contentar" llena de fiesta y regodeo, es primero, que se diga, y después que no se sienta, y tanto lo uno como lo otro, nos van a dar la clave y la ordenación de su sistema.

Vemos, ante todo, que lo que al poeta le interesa del sentimiento, es la expresión. Si a Fernando de Herrera le sobresalta la esperanza y a Lope, nuestro querido Lope, la costumbre, a Góngora sólo le satisface encontrarle expresión. El sentimiento, ya no es un fin en sí. Y para conseguir este encuentro expresivo, sin que se lo brinde resuelto la intensidad del



sentimiento amoroso y con ella, la total identificación del amante con el objeto amado, el poeta sorprendente que es Góngora, *crea en nuestra lírica el nacimiento del estilo*. Hablaré más largamente en otra meditación sobre este tema. La expresión, que el amor no le ha dado, la va buscar su voluntad de arte, consciente de su artificio y la va a buscar problemáticamente, literariamente, expresivamente. En esta desviación del ímpetu creador, tiene el estilo su nacimiento, y con el estilo surge su consecuencia necesaria, la escuela llamada culterana, la escuela, es decir, la imitación servil y desvitalizada de las soluciones expresivas que Góngora alzara. El amor, por ser cosa de expresión, juego de expresión, comienza de nuevo, como en los Cancioneros, a ser tema literario. Pero en el caso de Góngora, está llevado, como todo, todo aquello que su poesía, tan voluntariamente limitada, toca, a su límite máximo de perfección y apuramiento. El protagonista de las Soledades es el primer espectador que tiene España, y más espectador que contemplador, por su falta absoluta de convivencia amorosa con el paisaje que le rodea. Ciertamente que su mirada ha devuelto a la luz las más dormidas calidades de la hermosura que le cerca. Ciertamente que las más humildes y cotidianas apariciones, logran entre sus manos un rango esplendoroso de pulcritud, de donosura y gracia. Ciertamente que pocas aportaciones han ensanchado tanto el campo de la materia lírica, de la sorpresa lírica, como esta obra masculina, matemática, deslumbrante, del gran cantor andaluz. Pero el amor con que angustiamos nuestro tiempo no ha de darnosle él. La altura de su sacrificio y de su ejemplo,

nos dará enseñanza y disciplina artísticas, pero no enriquecerá como Garcilaso, Herrera y Lope, nuestro anhelo amoroso.

En la segunda de sus canciones amorosas, el poeta le aconseja a su amada, con poco enojo y con menor vehemencia, que no le tenga esquividades ni le huya, porque no es necesario tal esfuerzo para alejarse de él, ni ha de darle, tampoco, con hacerlo, incentivo alguno a su deseo

no huyas, ninfa, pues que no te sigo.

y verdaderamente no la engaña, y verdaderamente no la sigue. Cuando miramos con más detenimiento la poesía amorosa del vate cordobés, comprendemos que en ella hay mucho de circunstancial, de poesía galante y aun a veces, servil, aduladora. De su amada, sabemos por su obra lírica, poco más que de las grandes bellezas de su tiempo. El poeta las evoca a todas: Ayamonte, La Cerda, Albarado, Villena, Chacón, siempre con el mismo decoro expresivo, con la misma ternura, y la misma perfección minuciosa, deshumanizada e ideal. Ciertas preferencias, necesarias, por la Marquesa de Ayamonte,

sol de todo su horizonte,

la marquesita recién casada, cazadora y morena, allá en la linde del mar y sus murallas, cierta emoción que denota cuidado, y enamorado apercibimiento, por los ojos dulcemente



graves que tuvo la belleza de la Cerda, y cierta ternura en la evocación de aquel resplandor rosado

de la luz que al mundo viene

y es la gracia del alba y la luz de Albarado en la alegre añoranza del poeta, que no *busca la limitación de su encuentro en la amada*, sino que siente durante toda su vida la llamada inquietante de *toda la hermosura*, o mejor dicho, de *toda la belleza*.

Pero dejemos explicar al poeta su comprensión de la hermosura

Nada va a arrojarnos tanta luz sobre este formalismo de sus inclinaciones sensoriales, como la contemplación comparativa de alguno de sus mejores cantos. Pocos sonetos tiene la lírica española tan acabados como el siguiente:

De pura honestidad templo sagrado  
cuyo bello cimiento y gentil muro  
de blanco nácar y alabastro duro  
fué por divina mano fabricado.

Pequeña puerta de coral preciado,  
claras lumbreras de mirar seguro  
que a la fina esmeralda el verde puro  
habéis, para viriles, usurpado.

Soberbio techo cuyas cimbrias de oro  
al claro sol, en cuanto en torno gira,  
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello a quien humilde adoro,  
oye piadoso al que por tí suspira  
tus himnos canta y tus virtudes reza.

Pocas veces, quizá nunca, llega a esta altura la expresión amorosa de Góngora. Tiene todavía demasiado cerca, para su bien, el ejemplo de Herrera y Garcilaso. Todo el soneto está construído con una intención severamente arquitectónica, como si el poeta manejara materiales pesados, sin intención de agilizarlos, sino antes al contrario, dándoles gravedad, aplomo, pesadumbre. El acierto expresivo de la palabra "templo" centra veladamente la composición, y le dá sentido externo e interior armonía. El poeta ha pretendido, y lo ha logrado, monumentalizar el encanto de la presencia amada. Ya no la olvidaremos nunca. La primera sensación que nos produce es espacial, de altura, la segunda de distancia, lograda por la actitud: respeto y una y otra, dándose apoyo y claridad con una humilde y grave servidumbre. Las imágenes se suceden sin apresuramiento, sin urgencia, ceñidas seriamente, al desarrollo arquitectónico esencial. Los cimientos y el muro se decoran y precisan con la ajustada gentileza del atributo, y se refieren virginalmente a la amada, con aquellos mismos materiales de construcción del coro; nácares y alabastros, que nos dán, al mismo tiempo, la sensación de color, de materia sagrada, de belleza, de permanencia y de dureza. Y la puerta pequeña de coral peregrino y preciado, y los ojos dulces verdes, que relucen en la albura del rostro, como aquella esmeralda



en la custodia, y la alusión al cabello, que nos recuerda cerca-  
namente a Garcilaso, cuyas cimbrias de oro sostienen en el  
aire, el peso de su dulce materia luminosa, todo está inmóvil  
en la enumeración, todo está referido a la quietud, todo tiene  
extensión, medida y superficie. Nunca logró Góngora mejor  
la sensación de la metáfora espacial con que tan a menudo in-  
tenta dar gravedad a la presencia humana, y es una de las  
claves de su barroco. En esta descripción, sin ser disforme, sino  
antes bien gracil, la amada se nos antoja mayor que Polifemo,  
pero notamos que su belleza, levantada ordenadamente como  
un edificio, si tiene gravedad, encanto y donosura, no tiene  
intimidad, ternura, movimiento. No está cercana a nosotros,  
y hasta diríamos que se la concede idolátricamente, demasiado,  
para no salvar por la costumbre la distancia, ni tampoco con  
la esperanza la presencia. Está más cerca del simbolismo  
que de la expresión, y más cerca de la permanencia que de la  
espontaneidad. Ha habido que renunciar a ella para hacerla  
perfecta en la expresión sin mancha del soneto. Y así siem-  
pre, la amada de Góngora no nos habla en su verso, no llora,  
no ríe, no nos dá su carácter, ni su armonía interior en aque-  
llos movimientos expresivos del alma, en aquellas dos dulces  
acciones de la boca, el habla y la sonrisa. Otras mujeres, nos  
darán en su obra la sensación de vida y movimiento, pero su  
amada, nó. Todavía conservamos en el oído y en los ojos, el re-  
cuerdo de las bellezas con expresión riente, animadas, vividas,  
fugitivas. Aquel embeleso de Fray Luis o de Herrera en los  
detalles de la acción;

Agora con la aurora se levanta  
 mi luz, agora coge en rico nudo  
 el hermoso cabello, agora el crudo  
 pecho ciñe con oro, y la garganta.

Agora vuelta al cielo, pura y santa,  
 las manos y ojos bellos alza, y pudo  
 dolerse agora de mi mal agudo,  
 agora incomparable tañe y canta.

O bien:

Las palabras vestidas de dulzura  
 que la armonía celestial en ellas  
 parece, el pecho duro a mis querellas  
 la mano que a la nieve vuelve oscura.

O

El pecho, bien pudiera confiado  
 llegar al dulce fin del alegría.

ya no tiene aparición en la obra lírica de don Luis. El amor no tiene perspectiva, como en Herrera, no tiene intimidad como en Lope de Vega. Del mismo modo que Ulises siente la tentación de las Sirenas, en los gráciles relatos con que le intentan engañar, y no en la dulce ocasión amorosa que prometen, la tentación de Góngora tampoco está en los ojos, sino en los oídos avisados, que han encontrado el escarmiento. No



se canta a la mujer amada, se canta a la belleza, no se busca la humana limitación de la hermosura, sino el abstracto ideal de la belleza, sin esperanza, sin ordenación y sin consuelo. Toda época de desengaño le brinda al hombre perspectivas más amplias de seducción y de promesa. De la tortura de la sed pasa el siglo XVII en el amor, a la angustia radical del espejismo de la nada; a la sustitución, por la belleza ideal, del amor encarnado en la amada, acompaña también el desplazamiento de la reclusión del hogar. Y el hombre, que al sentirse limitado se inquieta, al sentirse sin límites se angustia. Recuerdo una canción, sin importancia, de mi tierra:

¡Que por tí me acuesto tarde!  
 ¡Por tí me voy a dejar  
 el corazón en la calle!

En la calle, también, se nos antoja esta poesía de Góngora, en tan constante orfandad afectiva. Por no darle al sentimiento el mismo valor que a la expresión, toda la galanura y la verdad del amor, se pierde y se diluye en este sincretismo verbal, que constituye la esencia misma del culteranismo. La justa altura del valor de la expresión, en orden a la intensidad del sentimiento, nos la dió, graciosamente. Santa Teresa: "que crece la caridad con ser comunicada". ¡En este fiel, don Luis, te hubieras mantenido!

Si del consuelo de la amada, y siguiendo un proceso amargo de deshumanización y de egoísmo, hemos llegado con Góngora a la servidumbre de la belleza, de la necesidad de dar ex-

presión a la angustia amorosa, vamos a arribar, y por el mismo proceso de desintegración y sincretismo, a cantar los temas amorosos desproveyéndolos de su contenido, y aun a veces de su intención. La fábula renacentista va a perder su carácter emblemático, su aristocrática claridad, su sencilla enseñanza, y los mismos temas van a ser cantados, sin confianza, con intención contradictoria. Sirvan de ejemplo, sus distintas versiones de la Fábula de Piramo y Tisbe, expuestas, alternativamente, con entusiasmo y con irónico desinterés. Cierto que la cultura renacentista, al exhumar los viejos temas, las alegres fábulas mitológicas, que con la aparición del cristianismo perdieron su dramático enlace con la divinidad, estaba vocada, fatalmente, a considerarlas desde un punto de vista ornamental y estrictamente literario. Pero la cultura humanista, sustituyó la vivencia dramática de las fábulas, con un simbolismo complicadísimo de conceptuaciones, sentimientos y enseñanzas, a las cuales la poesía gongorina, tampoco ha sido fiel. Sólo prevalecen en ella y a través de la intención contradictoria, irónica, pícara, satírica, heroica, los motivos ornamentales, que conservan en todo momento su prestigio, Góngora no hace jamás traición a su mundo poético. Con la misma precisión minuciosa y el mismo colorido nos describe el poeta la ocasión deshonesto de "Al corral saltó Lucía" como la dolido que-rella de "La más bella niña". Lo importante es ya, por otro nuevo avance del sincretismo, no el tema, sino su realización y, aun dentro del seno de ésta, se sustantivarán con absoluta independencia los elementos descriptivos que debieron ser



accidentales. El paisaje tiene en Góngora siempre el mismo decoro, a veces con la brillante y fría precisión de una naturaleza muerta.

Si el sentimiento cedió el lugar al tema, ahora el tema ha dejado su puesto a la *ocasión poética*. Todo puede ser ocasión de poesía, que, para Góngora, más consistirá en el enlace y la brillantez de las palabras, que en la riqueza y la severidad de la actitud poética. El amor no sostiene la voz, ni dá entereza al verso. Ya nadie habita en él. Ha perdido la suave fascinación de sus encantos, y sólo deja en la memoria el recuerdo doloroso de sus efectos. El poeta emplea con insistencia la palabra "veneno" para nombrarle, en aquellos sonetos que yo llamaría de "advertencia", de admonición, para que nadie quede prendido en el cendal de sus peligros. Y aquella imagen radiante y luminosa del nacimiento de la mañana, que en la poesía ferviente y entusiasta de Pedro Espinosa, alcanzó a ser tan rendida expresión de vencimiento y alegría:

Estas purpúreas rosas, que a la aurora  
se le cayeron hoy del blanco seno,  
y un vaso de pintadas flores lleno  
¡oh duces auras! os ofrezco ahora.

se convierte, *para el escarmiento de don Luis*, en el lenguaje de la tentación, que es preciso temer, y es prudente dejar:

No os engañen las rosas, que al aurora  
diréis que, aljofaradas y olorosas  
se le cayeron del purpúreo seno.

Manzanas son de Tántalo y no rosas,  
que después huyen del que incitan hora,  
y sólo del amor queda el veneno.

¡Bien supo el poeta nombrar el mundo, que levantaba en su obra capital, con la palabra soledades! Que la soledad nos ensancha el amor, y en cambio las soledades nos distancian, nos separan de él. A esto ha quedado reducido el sentimiento que movió la lengua de Garcilaso, con la voz, que a la presencia de su amada era debida, el que "daba serenidad" a los suspiros de Pedro de Jesús, y el que hizo a la esperanza de Fernando de Herrera "llegar al dulce fin de la alegría". Agónicamente, la cultura española del siglo XVII, a partir de Góngora, se ha convertido en letra muerta, y de sus formas esenciales, de sus formas de amor, sólo queda el *veneno*.

No recuerdo que Góngora utilice, para designar su situación desamorada, la palabra desengaño, y, *agotando su contenido, es claro que no la pudo usar*. A Góngora, el amor no le ha engañado, ni apenas le ha sentido. Y por ésto, al dolor que le ocasiona su pérdida le llamará escarmiento, tan insistentemente. No pudo ser de otro modo. No vá quedando en estas soledades españolas nada en pie. Sólo el temor, la desazón y la zozobra.

A qué escarmientos me vincula al Hado

es ya la última expresión anhelante que le angustia la voz a la poesía.



Manzanas son de Tántalo y no tosas,  
 que después huyen del que incitan hor,  
 y sólo del amor queda el veneno.  
 Si bien supo el poeta nombrar el mundo, que levántaba en  
 su obra capital con la palabra soledades! Que la soledad nos  
 enseña el amor, y en cambio las soledades nos distancian,  
 nos separan de él. A esto ha quedado reducido el sentimiento  
 que movió la lengua de Garcilaso, con la voz, que a la presen-  
 cia de su amada era debida: el que "daba seriedad" a los sus-  
 puros de Bécquer de Jesús, y el que hizo a la esperanza de Fer-  
 nando de Herrera "llegar al dulce fin de la alegría". Agónica-  
 mente la cultura española del siglo XVII, a partir de Góngor-  
 ra, se ha convertido en letra muerta, y de sus formas esencia-  
 les, de sus formas de amor, sólo queda el veneno. No recuerdo que Góngora utilizase, para designar su situa-  
 ción desamorado, la palabra desengañar, y agotando su con-  
 tado, es claro que no la pudo usar. A Góngora, el amor no le  
 ha engañado, ni apenas se ha sentido. Y por esto, al dolor que le  
 ocasiona su pérdida le llama el escarmento, tan insistente-  
 mente. No pudo ser de otro modo. No va quedando en estas  
 soledades españolas nada en pie, sólo el temor, la desazón y la  
 zozobra.

A qué escarmentos me vincula el Hado

es ya la última expresión anhelante que le angustia la voz a  
 la poesía.