

# CRUZ Y RAYA



*Este número ha sido visado por la Censura.*

S. AGUIRRE, IMPRESOR. — TELÉFONO 30366. — MADRID

# CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, ABRIL DE 1935

# CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

*Director:*

*JOSÉ BERGAMÍN*

*Secretario:*

*EUGENIO IMAZ*

*Suscripción a doce números:*

*España, 30 pesetas; Países adheridos a la tarifa reducida de Correos (envío certificado), 35; todos los demás países (envío certificado), 42.*

*Ejemplar:*

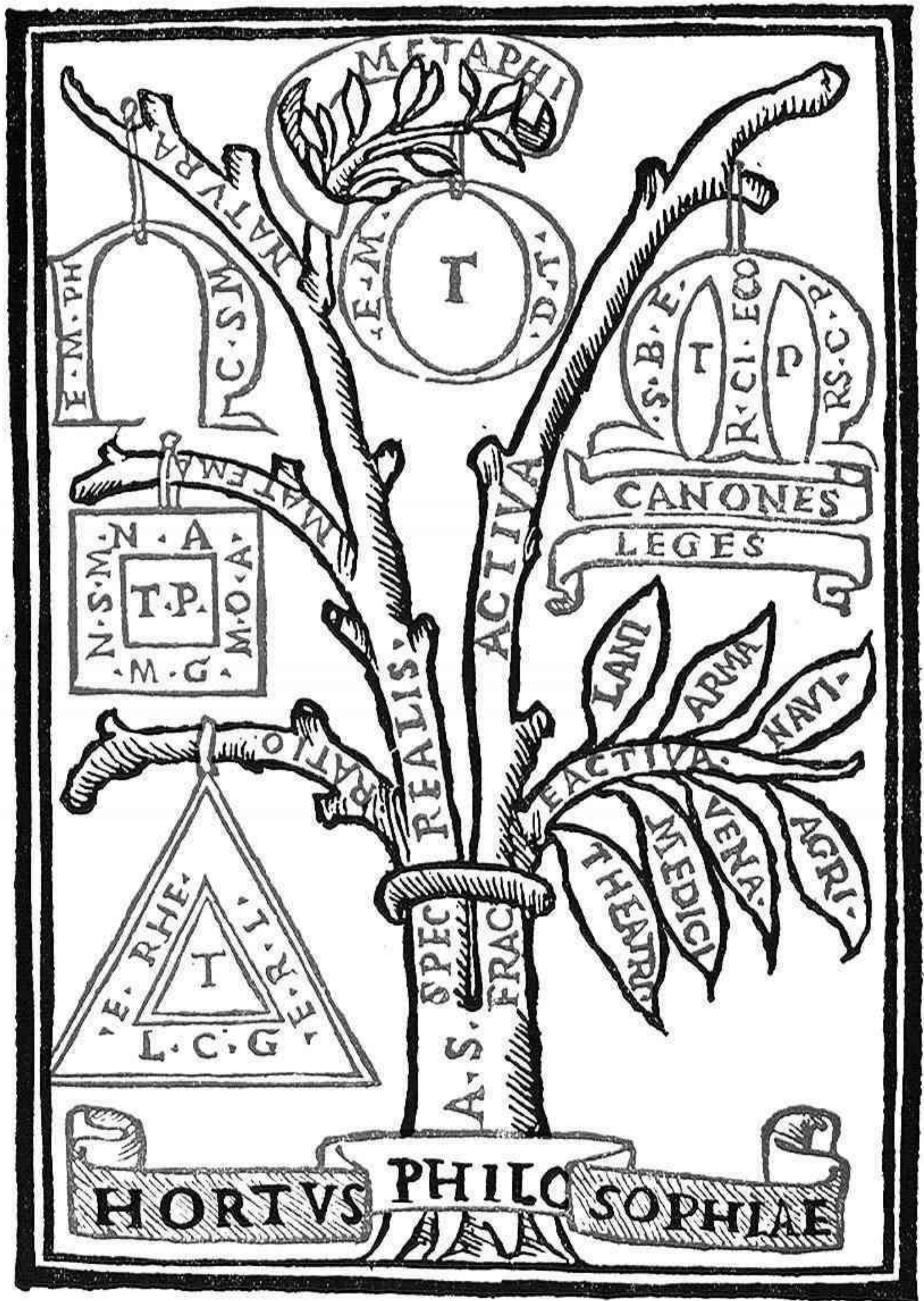
*España, 3 pesetas; Extranjero, 4.*

*MADRID*

*GENERAL MITRE, 5*

*TELÉFONO 17573*





## *Sumario*

*¿QUIÉN PONE PUERTAS AL CANTO?, por Jacques Maritain. (Traducción de José A. Muñoz Rojas.)*

*LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN TIEMPO DE LOPE DE VEGA, por José Camón.*

### *LEÓN BLOY*

*Traducción y notas de J. F. Ráfols.*

### *CRISTAL DEL TIEMPO*

*DAR QUE DECIR AL DEMONIO,  
por José Bergamín.*

### *CRIBA*

*EL DEDO EN LA LLAGA*

*A CIELO RASO, por José A. Muñoz Rojas.*

*EL AMOR PERFECTO, por Leopoldo Eulogio Palacios.*

### *HISTORIAS*

*RETABLO DE REINA ISABEL, por Luys Santa Marina.*

¿Quién pone puertas al canto?

*Este estudio, que aparecerá próximamente en una colección de ensayos (Fronteras de la Poesía), de las ediciones Rorant, fué escrito con motivo de la tercera edición de Arte y Escolástica; los dos volúmenes aparecerán al mismo tiempo. La primera edición de Arte y Escolástica fué publicada en 1920.*

J. M.



# 1

**L**A situación efectiva del arte del momento ha cambiado enteramente de quince años a esta parte. ¿Hay algo más pasado de moda que el cubismo? El angelismo pictórico y poético parece completamente acabado. Un arte que se negaba la contemplación, una inteligencia que se quería sin ningún instante de pasividad, fabricante pura de mundos y formas, confiesan su vacío a fuerza de actividad –el vacío natural del intelecto humano cuando *lo otro* no penetra su vida–. A fuerza de elevarse por la sola virtud de la ligereza y la agilidad en las alturas prohibidas, al fin se aperciben que no tienen peso. Este arte, como el héroe de Chamisso, ha perdido su sombra.

Se piensa con melancolía que todo lo que había descubierto en algunos, escasos, dominios de la astucia creadora y de las exigencias de la pureza obrera –y, desgraciadamente, del gusto –, toda esta

lección, en una palabra, parece completamente perdida para los apresurados jóvenes que después han llegado. A lo mejor servirá más tarde.

El acontecimiento más significativo, desde el punto de vista que nos ocupa, es la tragedia de Picasso. Este gran pintor, rabioso con no poder crear de nada y transustanciar las cosas, se venga en la pintura y, en el momento de entrar en la libertad de la edad perfecta, no halla abiertos ante sí más que los espacios irrespirables donde una gran poesía revuelta lanza sus admirables quejidos. Entonces descubre un pueblo ingrato que ha hecho arte del arte y no ve ya ni el valor ni la belleza de su heroica aventura.

El caso de Strawinsky es muy distinto. Strawinsky avanza dentro de la misma zona de peligros; pero los sobrepasa por un efecto de su fidelidad al egoísmo sagrado del espíritu creador y porque se encarniza en obedecer celosamente las cifras y reglas de la voluntad naturante. Este feroz intelecto, que se prendó del canto de las hijas de los hombres, teme las leyes eternas; por eso, sus partos de semi-dioses — *isti sunt potentes ad seculo viri famosi* — pueden considerarse asegurados y atrincherados en su propia fuerza.



La *conversión* o, mejor, la adhesión, ya que la primera palabra le disgusta, de Andrés Gide al comunismo debe ser considerado como otro acontecimiento típico. Los que después de tanto tiempo le acusan de negarse a toda opción para dedicarse únicamente a su gusto por la libertad inútil, deberían ser los últimos en reprocharle tal opción. La tristeza está en pensar que esta alma que ha amado el Evangelio, y que, según mi opinión, lo sigue amando, guarda una última esperanza para la experiencia de un ateísmo integral—del que su curiosidad, cruel con ella misma y con los demás, espera indudablemente nadie sabe qué revelación—, no totalmente exenta del temor a la decepción. He ahí lo que esperaba para confesar su necesidad de servir y sacrificarse. ¿Hasta dónde no llega el hombre por encontrar un equivalente precario al sacrificio? En un artista de la categoría de Gide, que consiente en enrolarse en el menos libre de los partidos, donde, piense lo que piense, ha de sufrir el contacto y la solidaridad de los blasfemos de la propaganda *sin-Dios*, que él desprecia, no constituye un espectáculo indiferente ver a la piedad derrotada triunfar de las aprensiones de la inteligencia y el corazón; la ignorancia misma en que este nuevo discípulo de Marx ha permanecido toda su vida res-

pecto de los problemas sociales hace apreciar en su decisión el valor de haber desafiado a su propia debilidad.

Por lo demás, ¿cómo habíamos de quejarnos de la inocente injusticia con que imputa a la fe los defectos de los fieles? Así nos muestra lo que de nosotros esperaba y nos hace volver a nuestra ley. Démosle gracias a quien señale la viga en nuestro ojo. Apenas un hombre posee una verdad, cuando se aprovecha para despreciar las restantes. Deberíais notarlo, querido Gide. ¿Estáis absolutamente seguro de haberos curado mejor que nosotros de tal herida? ¿O me diréis, por el contrario, que los católicos se inclinan más a despreciar las verdades que no son su gran verdad porque poseen una mucho mayor que las de los demás hombres? ¿Y qué? Ello, sin duda, es verdad de nosotros, malos cristianos, cristianos mediocres. Pero, a fin de cuentas, es la verdad lo que importa y no nosotros.

Si fuéramos buenos cristianos (y los hay: los santos) sabríamos que no somos nosotros los que poseemos la gran verdad, que es ella la que nos posee, que ella no es nuestra, sino que somos de ella. Ella ama, ella conserva, ella venga, ella ilumina y vivifica toda verdad. Un católico debiera encontrar delicias singulares y angélica voluptuosidad en ha-



cer medida de justicia plena y colmada a sus buenos enemigos, a sus amigos-enemigos, en reconocer en ellos todo el bien y todo lo verdadero, todos los signos de luz, por los que Dios, que hace llover sobre buenos y malos, manifiesta en todos su generosidad y su soberano poder.

Mas hemos de volver a nuestro tema, que se refiere al instante 1935. Sea lo que quiera de la significación de la adhesión de Gide al comunismo en relación con su propia persona, la misma adhesión constituye un síntoma importante de la primacía ejercida dondequiera actualmente por lo social y de la renuncia del arte ante los cuidados y angustias del momento presente.

A una conclusión semejante invita la historia del movimiento surrealista. A despecho de algunos sobresaltos inútiles de libertad, André Breton, sujeto por una mano de acero, acaba también en la política revolucionaria y necesita pedir al materialismo dialéctico y a un marxismo, comprendido por lo demás de una manera más o menos ortodoxa, la amarga satisfacción del apetito carnal de absoluto y de pureza que un ángel sin rostro, vestido de oro-peles, exasperaba en su sufrimiento. El surrealismo, como todo aquello que abre una brecha, aunque

fuera del lado de la noche, en el cerco de *este mundo*, ha tenido más importancia que los historiógrafos de ese mismo mundo podían suponer atendiendo a sus manifestaciones exteriores. ¿No llevaba en su equipaje un desgarrón del manto de Rimbaud? Por un momento ocupó en el país el frente activo de la poesía; su revuelta, su voluntad de redención, la desesperación de que se nutría, contribuían a labrarle una grandeza. Y lo que le ha hecho sucumbir tan pronto no han sido ni sus blasfemias, ni su encarnizamiento contra todo lo que guarda en el hombre la imagen de Dios, ni la literatura (anti-literatura) que lo infestaba, sino su inconsistencia espiritual. Nada más pueril, más ridículamente presuntuoso que emplear los métodos de inspector de policía, de sonámbulo y profesor utilizados por la ciencia física en la exploración, por así decirlo, de los abismos del alma y en la captación de la poesía. ¿Qué tiene de extraño que hayan revivido las larvas de un freudismo ya académico y las obsesiones, en las que un burguesísimo afán de esteticismo no consigue disimular la desconsoladora vulgaridad? Desde este punto de vista, la pintura de Dali aparece como una conclusión lógica, por muy llena de talento que esté. Si un Eluard, a causa de la fuerza que en él tiene el don nativo y del sentido para tocar el



dolor, así también como de mucha inteligencia, consigue, al igual que otros, de momento, por azar o por la catástrofe de alguna descomposición singular, alcanzar de pasada verdaderamente el corazón salvaje de la poesía, es a pesar de los procedimientos surrealistas y porque, por la disolución misma, las flechas del ser encuentran una salida. Como sistema, el surrealismo ha matado a la poesía. En el fondo siempre la había detestado, atormentándola con imposibles exigencias.

Se diría que la busca, en la quilla del tiempo, de un diálogo siempre nuevo con los dioses la guarda Dios viva en algunos corazones a los que la inspiración religiosa hace más atentos al misterio de lo creado. Los problemas sociales ocupan, de momento, el lugar de la poesía.

Y sé bien que la poesía tiene grandes atestigüadores; pero si la obra de Claudel, como la de Eluard o Reverdy, de Cocteau, Max Jacob o Supervielle se basta, no abre ciertamente una época nueva.

Asimismo, si un Jouhandeau se sigue ocupando del universo del alma, y a él confina su conocimiento, y se desgarran él mismo contra las pérfidas aristas de sus cavernas metafísicas; si en ciertos libros de significación excepcional su arte perfecto, al cual da tanta crueldad nadie sabe qué sentimiento, proyecta

sobre las realidades espirituales la sorprendente luz de una teología de vértigo, se encuentra solo para conducir tal exploración: no tiene ni compañeros ni seguidores.

La novela plantea otras cuestiones que no abordo aquí. En ella el conocimiento del hombre es, si así puede decirse, una tarea profesional; pero en Mauriac como en Malraux, en Green mismo, se trata de un conocimiento moral más que de un conocimiento poético.

Bien sé, por otra parte, que actualmente se abre camino entre muchos una cierta voluntad de regeneración al contacto de la tierra y de volver a encontrar el sentido natural de la más simple cosa nacida a la existencia (ya maravillosa por eso). Naturalmente, no me refiero al populismo, que, a mi modo de ver, apenas si existe. Me refiero más bien a una especie de realismo denso y a una como reacción del arte del artesano contra el arte del poeta.

Reacción sana, sí; pero regresión, a menos que no prepare un futuro retorno ofensivo de la poesía.

El surrealismo se ha extraviado en un presentimiento peligroso, no engañoso en sí mismo. La poesía no engaña. En Joyce puede reconocerse este presentimiento. ¿Qué haría la vida tolerable (como decía Santa Teresa, a propósito de la poesía justa-



mente) sino las esperanzas de un arte liberado de las cintas y del esqueleto de un lenguaje fabricado para las más superficiales necesidades del ser humano, un arte que vaya más allá del éxito y de lo bien hecho, más allá de las medidas del hombre y que salte *por encima de su sombra a su sol*? Se puede pensar con licitud que en el empleo de signos y formas y en el universo de la poesía el hombre tiene ante sí tantos secretos por descubrir como en el mundo de las ciencias y del conocimiento de la naturaleza.

En el hondón de la humildad el pintor medita y contempla: ve las viñas por Dios hechas, los olivos, los lotos, los toros, los unicornios—y las landas y los cielos de Bretaña—y los trabajos y movimientos *au relenti* de los hombres, obras también de Dios; lo que por sus ojos recibe, cae en el silencio de un ferviente lago de contemplación y, lento, vegeta, antes de resurgir fuera, en una obra capaz de actuar como un talismán que sosegara los corazones. A fuerza de respeto religioso por las cosas, que no fuera, sin embargo, suficiente sin la hondura del alma, Jean Hugo reconcilia la sensibilidad de nuestro tiempo y todo lo que nos encantaba en el aduanero Rousseau, con la altiva y grave pureza de la inspiración de los primitivos y los chinos.

## 2

Mas es de música y de poesía de lo que me proponía hablar.

En ningún dominio mejor que en el de la música aparece al filósofo la tan misteriosa naturaleza de la idea creadora o idea factiva, cuyo papel es central en la teoría del arte. Ejemplar llamaban los escolásticos, *id ad quod respiciens artifex operatur*, a lo que el espíritu creador ve en él para situar la obra en la existencia. Nada más verdadero; pero, como muchas fórmulas escolásticas, nada más fácil de matar creyendo entender. Para un pensamiento académico este *dictum* significará que la idea operativa es un modelo que el artista lleva en su cabeza, donde todo lo ve hecho, y del que la obra será la *copia* o el retrato. Esto es hacer del arte un cementerio por definición, un cementerio de imitaciones. Porque toda *copia* (no digo toda imagen) es la imitación, sin forma en sí ni en sí formante, de una cosa sacada del interior, por su forma o su alma.

Y de la misma manera en el orden ético, el academicismo de la virtud, que pide al ser humano hacerse *copia* de un ideal, cambia la vida moral en un cementerio de mentiras; a la postre el ideal habrá engañado a la conciencia y hecho de cada acto



una hipocresía: no hay otra salida que la evasión del desgraciado Juan Jacobo al mundo de sus *habitantes*. Calcad tanto como queráis vuestro ideal, construid, aquilatad con compás y centímetro y no pasaréis de ser una imitación: no hay calcos en el mundo de Dios. Imitar a los santos no es ni copiar un *ideal* ni *copiar* a los santos. Es, siguiendo su ejemplo y dejando Otro cual ellos, dirigirte donde no quisieras ir y configurarte el amor del interior a la Forma que de toda forma trasciende, llegar a ser precisamente un *original*, no una copia: imitar a los santos es hacerte, como ellos, inimitable. ¿Inventar algo nuevo, inventarse una nueva cara? Eso es, en realidad, demasiado poco para nosotros y además mentira. Lo que yo digo es: llegar a ser tú mismo y en el corazón mismo de tu ser invención y novedad, la invención de otro y la nueva tierra en que habite, porque *si él se determina, ¿quién lo apartará?* (1). Que esta idea tome cuerpo en ti, alma de tu alma; te descuartice por dentro y deshaga para, sin tú saberlo, rehacerte y cambiarte en un desemejante a todos, en un golfo de soledad, no ya cerrado, sino abierto y poblado por el don, y por ello más total: nada menos que esto piden el amor y la libertad. *Non est inventus similis illi qui conservaret legem excelsi.*

Tal es también la obra de arte, a su manera, en el universo de lo *factibile*. No es ni la copia ni el doble, sino más bien el cuerpo de la idea del artista. ¡Sorprendente correspondencia la de las cosas divinas! La obra vive, fuera del artista, de una idea que es su principio interno de consistencia y de significación y que, sin embargo, no existe como idea más que en el espíritu del artista y separada de ella. Solamente cuando la sinfonía está hecha y acabada es cuando en el espíritu del músico su idea creadora está ella misma acabada, refiriéndome en cuanto a su *exprimabilidad*, en cuanto al detalle de sus determinaciones y contornos. ¿Un modelo que copiar? La idea creadora es un rayo intuitivo (dado de golpe, pero en tanto que inexpresado y sin contorno) donde toda la obra se contiene virtualmente y que se explicará en la obra y hará de ella un original y un modelo; incomparablemente más inmaterial que cree el academicismo, es un momento de intelección completamente espiritual y simple que, en relación a la obra, es trascendente e ilimitado y por el que son formadas las representaciones, las concepciones y las imágenes que constituyen la materia prima de la obra.

La obra se expresa en la materia, como en el verbo mental la intuición especulativa del filósofo.



Y, a la verdad, son trabajos análogos el de hacer bien el verbo en el espíritu y la obra de arte en la materia: la mayoría van a comprarla, ya preparada, en los grandes almacenes del lenguaje, y esa bandada de pájaros que entre ellos intercambian los hombres y que veis oscurecer el cielo (lo que se llama el comercio de las ideas) son palabras disecadas que se lanzan con la raqueta; los pensadores meten plomo en ellas con la esperanza de entuertar al prójimo o de romperle la cabeza. De cuando en cuando un verbo nace verdaderamente, surgiendo de las invisibles aguas vivas donde el rayo de la intuición abstractiva tropieza las imágenes y la sensibilidad profunda.

La idea creadora es, sobre todo, a decir verdad, como una emoción decisiva que aparece a la conciencia; pero como una emoción trasverberada de inteligencia, nubecilla al comienzo, empero de ojos llena, llena de imperiosas miradas, cargada de voluntad, ávida de dar la existencia, y si el tono afectivo se impone aquí antes que nada a nuestro conocimiento de nosotros mismos, es en realidad el invisible dardo intencional lo que importa principalmente en esta emoción inteligenciada. Supongamos incluso que sea pura intuición intelectual, como en el ángel; en todo caso, no tiene su estructura y

sus contornos expresados en el espíritu, su objetividad hecha y derecha más que en la obra misma que produce al exterior; forzada por los conceptos, nacida en medio de ellos, requiriendo, incluso de un modo indudable, a causa de las condiciones de la actividad mental en el hombre, algún vago concepto para nacer en el espíritu, la idea operativa o creadora no es en sí misma un concepto: es una mirada intelectual, es una intelección, teniendo por *concepto*, por fruto inteligible engendrado – exterior al espíritu y nacido de la materia –, la obra misma que se hace, objeto no de conocimiento, sino de creación, o más bien, objeto de conocimiento creador, formante y no formada, naturante y no naturada.

¿Dónde encontrar mejor que en la creación musical la imagen de la creación de un mundo? El mundo, como la cantata o la sinfonía, está construido en el tiempo (en un tiempo que comienza con él) y conservado a lo largo de su duración sucesiva por el pensamiento de que recibe la existencia. Ninguna materia más próxima al abismo propio de lo creado que el movimiento de lo que pasa, el flujo rimado y ordenado de las apariciones no permanentes de una alegría del sentido que cede y



se desvanece. El canto, como el mundo y el movimiento, no muestra su rostro más que en un recuerdo: *Si non esset anima, non esset tempus*. Y, como el pasar del tiempo, la música no es en sí ni limitada ni cerrada ¿Qué razón hay para que el canto cese? ¿Para que una obra musical concluya? ¿Es una paradoja lo de que la obra musical *no es como un cuadro y no hay razón para que acabe?* Mejor es decir que, así como el tiempo del mundo desembocará un día en el instante de la eternidad, así la música no debiera acabar más que desembocando en un silencio de *otro orden*, lleno de una voz substancial y donde el alma un momento gustara la no existencia del tiempo.

¿Y cómo encontrar más instructiva imagen del conocimiento creador increado que el conocimiento creador creado? Como Dios conoce, en su eternamente vista esencia, todas las cosas, así el artista, en su idea operativa, conoce su obra de un modo substancial, por expresarlo de algún modo.

¿No he dicho, sin embargo, que este conocimiento que hace ser no es perfecto en su detalle representable más que cuando la obra está acabada? Tengamos el atrevimiento de añadir que en un sentido lo mismo sucede con el conocimiento divino.

Porque para darnos alguna inteligencia de las propiedades de la ciencia creadora, de la llamada *scientia visionis*, no es solamente la consideración de la que se denomina *voluntad antecedente* (por la que él quiere que todo sea bueno, que todo se salve), la que hemos de añadir a la consideración de la esencia divina, infinitamente transparente, a la divina intelección, sino asimismo la consideración de la *voluntad consecuente* de Dios, por la cual permite el mal de la criatura libre. ¿Y en razón de qué circunstancias más que de la repulsa de esta última, refiriéndome no sólo a la posibilidad general de repulsa incluso en la libertad creada, sino también a las iniciativas de repulsa que de hecho emanan de ella en tal o cual momento?

Si es cierto que en la línea del mal la criatura es causa primera (deficiente, no eficiente)—causa primera de la privación o anulación que hiere tal momento de su libertad—, es necesario decir asimismo que el mal no puede ser conocido más que en el instante mismo en que hiere de ese modo la existencia, en el que la criatura se sustrae voluntariamente al influjo de ser y bondad que desciende del amor creador (2); y porque el tiempo entero está presente al inmóvil *nunc* eterno, es por lo que durante toda la eternidad la privación, la no regula-



ción voluntaria, el no-ser, raíz del acto desviado realizado por mí a tal hora de este reloj del universo o del átomo, es, era y será conocido por Dios.

¿Establezco una determinación de la ciencia divina por la criatura al referirme a la irrupción de la anulación de la que la criatura tiene la primera iniciativa? ¿Creéis entonces que el no-ser es capaz de determinarse? ¿Creéis, por lo demás, que los seres creados son para la ciencia divina otra cosa que un término secundario, conseguido como una pura materia, de ningún modo formante o especificativa? ¿Olvidáis que la sola esencia divina es para ella objeto formal y especificador y que ni las cosas (distintas de él) que Dios conoce, ni los *decretos*, ni las *permisiones* de su voluntad tienen el menor papel determinante respecto a su conocimiento? Si no comenzamos por reconocer la libertad absoluta de la ciencia divina respecto a los objetos creados, es inútil hablar de estas cosas. Incluso cuando conoce cosas de las que no es la causa — el mal como tal —, jamás es la ciencia divina, formada por lo que conoce. E incluso sus permisiones permanecen formadoras en el sentido de que se apodera de las iniciativas de repulsa de la criatura y las asume en los designios y las formas por donde pasa el torrente del ser.

Decir que Dios conoce a las criaturas en su esencia no es decir que Dios no conoce a las criaturas, sino a modelos ideales de éstas; ideas-cuadros, ideas cartesianas, objetos conocidos en lugar de cosas, y de los que las cosas serían copia desconocida: no es esto hacer de la esencia divina un ídolo de las cosas creadas. La esencia divina no es imagen o expresión de las cosas, sino las cosas las que son ellas mismas y en ellas mismas similitud e imagen de la esencia divina. Dios no las conoce en su esencia como en una imagen de ellas, sino como en la intuición infinitamente transcendente de él por él, que es también la forma creadora de las cosas.

Conoce Dios, en el puro rayo de eterna y subsistente intelección que es su ser, las cosas posibles, y las conoce y agota hasta el subsuelo de su esencia propia; y allí, en ese mismo rayo, conoce los *decretos predeterminantes*; dicho de otra manera, entre las cosas posibles, algunas, en tanto que libremente queridas, amadas por él, y, en consecuencia, en cuanto existentes, amantes y operantes; y en las criaturas libres así agotadoramente conocidas en su idea creadora, y que son frente a él como dioses de abajo, porque les ha permitido rehusar su amor, si quieren, conoce la anulación que pudiendo *hacer* sin él y no pudiendo *hacer* más que sin él (3) *hacen*



en tal instante por su sola iniciativa, y por el cual se apartan de él, e hienden su ser (¿dónde, por consiguiente, conoce Dios el mal sino donde el mal adquiere forma negativamente: en el bien que hierre?). El mal es conocido en la criatura misma actualmente operante, por ciencia de visión divina. Y la criatura es conocida, a su vez, en las hogueras del amor creador y en la consubstancial luz de la esencia increada en cuanto a su naturaleza y al abismo de sus posibilidades. Aun sería mejor decir que, más que el mal, lo que Dios conoce es la desatención a la regla de acción, esa pura privación secretísima que constituye la raíz de la maldad de la acción mala. Así, por la luz de lo que él es para él mismo, las cosas creadas conocidas por él en la experiencia misma de su belleza y bondad son por él tocadas, sin que a él le toquen, en lo más hondo de su ser y de su no ser, en lo más hondo de la bondad que ellas son (*et erant valde bona*), en lo más hondo de la dulzura del bien, de la amargura del mal que hacen.

Así como la vida orgánica consiste en un crecimiento del ser que se constituye a través de victorias y ruinas; así como la vida misma es un pasaje constantemente acelerado a través de las ráfagas de

la luz y la noche, así la vida del espíritu creador es una extraña experiencia de crecimiento y ahondamiento, y me refiero, entiéndase bien, a algo muy distinto del perfeccionamiento del saber técnico y de la habilidad. En este crecimiento todo es peligro, mas ninguno mayor que rehusarlo.

¿Qué supone, en definitiva, sino un progreso en la realización del parentesco metafísico que acabo de señalar entre la idea creadora humana, no obstante las extrañas servidumbres que arrastra, y la idea creadora por excelencia que es toda libertad respecto al objeto—formante y no formada—? Por naturaleza, la idea creadora humana depende miserablemente del mundo exterior, de todo este conjunto infinito de formas y bellezas ya hechas, además de toda la masa de lo aprendido por las generaciones, y del código de los signos usados por la tribu y de las reglas mismas (en tanto que distintas todavía de ella) de fabricación del objeto. De todo eso necesita y todo eso le es ajeno. Debe avasallarlo al mismo tiempo que se purifica; avasallarlo, es decir, separarse de ello: *segregata ut imperet*. Es preciso que crezca continuamente el movimiento de espiritualidad factiva que constituye lo esencial en la idea creadora, y que, *como tal*, está libre de todo, no recibe nada de nada ni de nadie (salvo del



Poeta primero) para formar el objeto a su semejanza; a medida que crezca la noche, a veces transluminosa, tenebrosa a veces, se hará la soledad, se producirán los desprendimientos, las rupturas, una destrucción que querrá ser universal.

Se comprende que haya lugar para la vacilación. Cuando el corazón no es en sí mismo rico en constelaciones poderosas, cuando no es un universo capaz por sí solo de hacer frente al universo, entonces serán puramente destructoras las devastaciones del espíritu; no existirá más que la destrucción.

Pero, después de todo, ¿soy yo Dios para hacer una obra divina y formar sin ser formado? ¿Se me pide que cree de la nada? Si mi obra es como un concepto o una palabra, que se forma mi intuición creadora con polvo fuera de mí, ¿qué expresará?

A medida que la obra se aproxima al tipo puro y realiza su ley la más raíz, lo que el artista expresa en ella es a él mismo y su propia esencia y su propia inteligencia de sí: he ahí la substancia oculta de su intuición creadora.

¿Es él mismo, es decir, sus estados o sus fenómenos, su emoción como *materia*, lo que ha de encerrar en la obra? Así sucede, para la corrupción mercantil o idealista del arte. Acabamos de decir que la emoción creadora no es *materia*, sino *forma*

de la obra; no es, pues, una emoción-cosa: es una emoción intuitiva e *intencional* que lleva en sí mucho más que ella misma. Lo que constituye el contenido de esta emoción formadora es el ser del artista en cuanto substancia secreta y persona en acto de comunicación espiritual. Se ha escrito (4) que la vulgaridad dice siempre *yo*; pero dice *se* y es lo mismo, puesto que su *yo* no es más que un sujeto neutro de fenómenos o predicados, un sujeto materia como el del egoísta. Pero, de un modo bien distinto, la poesía dice siempre *yo* (*Mi corazón ha proferido una hermosa palabra; vivifícame y yo seguiré tus preceptos*); su *yo* es la profundidad substancial de la subjetividad viviente y amante, es un sujeto-acto como el del santo y, como él, aunque de otro modo, es un sujeto que da. El arte de la China y de la India, como el de la Edad Media, por más que se resguarde tras el rito o el simple deber de ornar la vida, es también personal en este sentido, más personal, a veces, que el del Occidente individualista. La más o menos rigurosa canonicidad del arte es aquí una condición secundaria; en otro tiempo ha sido una condición favorable que escondía al arte de sí mismo. Pero la conciencia de sí y, al propio tiempo, la libertad, a los que ha tomado gusto, son peligros lisonjeros que han movilizado a la poesía.



El hombre no se conoce, sin embargo, por su esencia. Su substancia le está escondida, no se percibe más que refractado por el mundo de sus actos, que a su vez refracta el mundo de las cosas: si no se llena de universo permanece vacío; no tiene, pues, sus intuiciones creadoras en la luz poseída desde el comienzo de una intuición de él por él, cual los espíritus puros. No puede expresarse en una obra sino a condición de que las cosas resuenen en él y que, en él, con un unísono despertar, ellas y él salgan juntos del sueño. De ahí las perplejidades de la condición del poeta. Si oye las contraseñas y los secretos que en las cosas balbucean; si percibe realidades, correspondencias, cifras de horror y belleza y una certísima objetividad; si capta, como un zahorí, los rayos de lo transcendental, no por ello libera esta objetividad por ella misma, sino que recibe todo ello en los repliegues de su sentimiento y de su pasión, no como algo distinto de él, según la ley del saber especulativo, sino, al contrario, como inseparable de él y, a decir verdad, como él mismo, y para que de este modo se apodere oscuramente su ser de un conocimiento, que no llegará a su fin más que siendo creador y que no se conceptualizará más que como obra hecha por sus manos. La razón por la que el conoci-

miento de connaturalidad afectiva, el conocimiento por resonancia en la subjetividad, es un conocimiento poético por naturaleza ordenado de él a una obra de sonidos o de colores, de formas o palabras, es porque se nutre de una inteligibilidad encadenada. No sin razón la experiencia mística, aunque incomunicable de por sí (en cuanto mística), superabunda tan frecuentemente (en cuanto conocimiento de connaturalidad) en expresión poética. Y por lo que respecta al poeta mismo, con razón se cree elegido para sufrir más que los demás hombres.

*J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi.*

Como el místico padece las cosas divinas, allí está él para padecer las de aquí abajo, y padecerlas tanto, que pueda, al decir las, decirse. Y cuando está en el máximo del acto de comunicación espiritual, es porque todavía padece cuidadosamente una mano inexorable más fuerte que él, que pasa y que no vuelve.

Para que crezca sin cesar, conforme a su ley, la vida del espíritu creador es preciso que se profundice incesantemente el centro de subjetividad, donde, sufriendo las cosas del mundo y el alma, se despierte a sí mismo. Siguiendo esta línea de reflexiones se llegaría a preguntar si, pasado un cierto



nivel, este progreso de espiritualidad puede proseguirse sin que, bajo una u otra forma, una experiencia religiosa, propiamente religiosa, ayude al alma del poeta a abandonar las superficies. ¿Radicalará, quizás, el secreto del desastre de Nietzsche en continuar a toda costa, en rehusar heroicamente al crecimiento del espíritu creador, cuando esa experiencia postulada por todo el ser se había hecho imposible? Lo que yo quiero, en todo caso, retener aquí es que la creación se anula a diferentes niveles en la substancia espiritual del alma, confesando en esto cada uno lo que es, y cuanto más crece el poeta, más desciende el nivel de la intuición creadora en el espesor de su alma. Allí donde antes podía conmoverse con el canto no puede nada ahora: necesita ahondar más. Se diría que el choque del sufrimiento con la visión hace caer, uno después de otro, los vivientes tabiques sensibles tras los que se esconde su identidad. Se le destruye sin piedad, se le acosa, se le acorrala. Maldición sobre él si, al retirarse a sí mismo, encuentra un cielo desvastado e inaccesible: no tiene más remedio que hundirse en su infierno. Pero si, al fin y a la postre, el poeta se calla, no quiere ello decir que termine alguna vez el crecimiento de que hablamos; no quiere decir que el canto no pida nacer más profundamente en él,

menos alejado de la espiritualidad creadora increada, arquetipo de toda vida creadora: quiere decir que el último tabique del corazón ha sido alcanzado y gastada la substancia humana.

He hablado del poeta; pero del poeta que todo artista debe ser y no solamente del que versifica. Y en este dominio es también el músico el que, a decir verdad, ofrece a las especulaciones del filósofo una experiencia privilegiada. Menos ligado al universo de las ideas humanas y de los valores humanos que el que crea con los vocablos del lenguaje de los hombres; menos ligado que el pintor y el escultor a las formas y a las imágenes de las cosas; menos ligado que el arquitecto a las condiciones utilitarias de la cosa a crear, es en el músico donde se realizan de la manera más límpida las exigencias metafísicas de la poesía. Cuando ésta falta, es en él donde mejor se ve. Nadie como un elaborador de óperas para instruir a un Nietzsche con una decepción tan perfectamente decisiva.

### 3

Esta cuestión de la mayor o menor profundidad del punto de formación del impulso creador tiene



preferencia sobre todas las demás. Otras mil condiciones atañen a la obra de arte; pero ninguna como ésta. Si la obra musical de Arturo Lourié se me aparece tan rica de sentidos es porque pienso que en ningún artista nace hoy la intuición creadora a un nivel más profundo.

Música pura en verdad, y ésta, la más pura música, es a la vez la más llena. El filósofo encuentra en ella una admirable ilustración de esta ley, según la que, la música o la poesía, a condición de nacer a una profundidad suficiente en el alma y de ser asimismo bastante fuertes para sobrevivir a los grandes peligros, son más verdaderamente música o poesía puras (ya que este nivel más profundo en que nacen es un nivel de espiritualidad factiva, de espíritu de música o de poesía) precisamente cuando rebosa mayor cantidad de savia divina y humana (porque para haber ahondado hasta allí el alma ha tenido que sufrir mucho por su causa y por la de las cosas).

Por ser el arte también espíritu en la carne, desde que llega a tener conciencia de sí mismo, comienza a sufrir el tormento de la libertad. ¿No está también llamado a una liberación? ¿No participa en el trabajo de ser dado a luz, como toda criatura, él, quintaesencia de las energías de lo creado? La

desgraciada época que acaba de pasar ante nuestros ojos ha tenido conciencia de esta vocación, y de ahí su emoción. Pero, ¡de qué poco le ha servido! Un gran poeta cuyo *fuerte no es la tontería* debiera poner una débil y triste esperanza en ese soberano arte de eludir que fué siempre el refugio del espíritu clásico francés; el miedo del alma y la búsqueda de una victoria compensadora, de una ilusoria eternidad del lado de las superficies infaliblemente compuestas, la indeclinable cualidad humana y jansenista, justamente señaladas por Charles du Bos en el espíritu clásico (5) — completamente laica en lo sucesivo y vacía de sentido —, no podían, a fin de cuentas, más que reducir a la poesía a la forma impecable y deleitosa de una ausencia. Los surrealistas han buscado la libertad también, a despecho de las apariencias, por el lado de las palabras y de los mecanismos de la expresión (tratando esta vez de poner al desnudo sus orígenes subconscientes, sin darse cuenta que destruir una máquina es maquinar). Lo que entre manos se traían era siempre un gusto de experimentación cartesiana, disimulado con un harto sospechoso fervor por el misterio. No han tenido un solo músico.

En la música es donde la poesía tenía su mejor oportunidad, donde ha buscado con más sensibles



antenas y donde ha tocado varias veces lo que apenas se deja coger.

Debussy o la música *retrovée* (6), sí, tal fué la liberación inicial. ¡Qué maravilla! Se torcía el cuello a la elocuencia, a la pretensión de embrujar, a la mistagogia; la fuerza y la humildad creadoras volvían a encontrar las condiciones propias del arte, abrían las fuentes de la inteligencia obrera, rompían las reglas de escuela, daban a la obra su verdad de fruto espiritualmente maduro para la delectación. Liberación, sin embargo, del arte más que de la poesía; ésta permanecía demasiado ligada a la psicología, a las apariencias afectivas, diluída a veces en la oleada demasiado fugaz de una emoción que no llegaba al alma. Salvo para algunos artistas penetrantes, sabios y sensibles como usted, querido Roland-Manuel, la experiencia de Debussy no entregaba su secreto. Y una obra genial cuya tendencia propia se dirigía hacia la objetividad factiva, iba, sin embargo, a torcer el rumbo y parecer ceder a los prestigios del sentimiento.

La obra de Satie aparecía menos grande; su lección iba más lejos; era la lección de un Sócrates malicioso, despertador de virtud, que, turbando las malas conciencias y aguijoneando las buenas, ha limpiado la música de toda pretensión y de toda pe-

dantería, purificándola profundamente, descendiendo, a mi entender, en este orden de la purificación de los medios, a mucha mayor profundidad que Debussy; pero se trataba todavía de una purificación de la virtud de arte, siendo desde este punto de vista bien significativos el pudor y los disimulos de su ironía; y qué frescor el de la poesía, que se deslizaba, disfrazada y espigada, por los resquicios de las puertas. Admirablemente viviente y vivaz, estaba allí, al igual que la ternura; forzada, empero, por timideces de pobreza a esperar su hora. No es calumniar a los sucesores de Satie confesar que, en lo que les concierne, esta hora se ha repetido con rareza. Después de brillantes promesas la mecánica de habilidad, de inteligencia y de gusto, se ha puesto a vender sorpresas al por menor; rápidamente iba a tomar un aspecto fatal la monotonía de este ejercicio. Los talentos más seguros, que Dios sólo sabe lo que abundan en nuestros días, no consiguen romper el encanto. La música moderna, caída en la inercia de un nuevo formalismo — parada en seco sobre otro camino por la gran experiencia strawinskiana, que no permite hacer nada más por donde ha pasado —, sacudida, en fin, por sorprendentes tentativas de galvanización, se encuentra, una vez más, en una fase crítica, que pudiera parecer sin salida.



Desde su inquieto retiro de la Alhambra de Granada, un solitario, consumido de amor y de fe, ha, empero, enseñado el camino. Aspero y sabio como la pasión, discreto, secreto, preciso, y poco a poco transfigurado en los desiertos de la oración, el canto de Manuel de Falla hace brotar de la roca un agua eterna. Inclinado al principio a la violencia un poco seca, no obstante, que tiende a lo pintoresco de la melodía popular, el Falla del *Retablo de Maese Pedro* amansa, como un asceta hablando a los pájaros, el universo de la poesía. Músico demasiado excepcional para que el filósofo, tratando de señalar los saltos del espíritu de una época falsa, haga estado de su ejemplo. Otro solitario, cuyo ejemplo es también significativo, le responde.

No sé si nuestro tiempo está dispuesto a recibir lo que Lourié le trae; sé perfectamente que le trae una música liberada.

Otros (7) han trazado la curva singularmente instructiva de sus búsquedas y experiencias desde los tiempos del futurismo refinado de los círculos de Peterbourg y del manifiesto del *espectro espontáneo* (8). Lo que aquí quiero señalar es la fuerza de *tracción*, si se me permite decir, y de manumisión de una obra tal, que arrastra y reúne casi todo lo que la música de nuestros días busca, y no sola-

mente la música; sino también la poesía, la revolución, todo lo que nuestra cultura labora en los centros nerviosos del dolor. Y he aquí que, con todas las pronto dominadas armas de la técnica y la sensibilidad de nuestro tiempo, todo el botín apilado sobre el que un fuego desconocido cae, lanza su más alta llama.

Nada pone más de manifiesto las leyes de crecimiento de que acabamos de hablar. Que no se busque en esto ningún efecto defensivo. Es tan precisa la confirmación que nos preocupa tener que constatar que, ese gran flujo del alma y de la inspiración que renueva la música de hoy por la invasión de un murmullo venido del fondo de la substancia, por una nubecilla del horizonte que va a mojar con una lluvia de la frescura del fuego los hábitos del intelecto creador, se ha producido en Lourié, al mismo tiempo que otro soplo, contemplativo éste, venía a intensificar la unidad vital en las profundidades de un espíritu religioso desde mucho tiempo antes.

Se ha dicho que la música de Lourié es ontológica; existencial se diría en estilo kierkegaardiano. Nace en las raíces singulares del alma, lo más cerca posible de esa juntura del alma y el espíritu de que San Pablo nos habla. La ontología, como saber me-



tafísico, se halla en el más alto grado de intuición abstractiva; la poesía, por el contrario, en cuanto más ontológica, brota más cerca del retiro impenetrable de la individualidad, significando la individualidad de ese alma espiritual una en substancia con la carne. Y es en ese punto donde da a la obra producida la carga más poderosa, si bien más concreta, de universalidad. Si es verdad, como más arriba notamos, que se requiere una resonancia del universo en el *yo* creador por la idea operativa, se puede comprender fácilmente el contraste. Y al mismo tiempo se explican ciertos desprecios de los filósofos cuando piden para su filosofía los privilegios de un conocimiento reservado al músico, al pintor, al poeta.

Una música *ontológica* es una música *erótica* —sigo hablando danés— y significo que saca su substancia del eros inmanente al ser, del peso interno del deseo y dolor en que toda cosa creada gime, siendo religiosa por esta razón y no despertándose completamente más que bajo el toque del amor de Dios. No avanza, en fin, a la manera de un caballo, un buey, una serpiente, un ave o un proyectil; avanza —porque el ser es por sí trascendentalmente verdadero y reflejado o reflejable en inteligencia—, por un movimiento de palabras y respuestas unidas

orgánicamente, y como de ecos inteligibles, o dicho de otro modo, a la manera de un diálogo, a la manera de un diálogo interior, por el que conversamos sin cesar con nosotros mismos o con Dios. En este sentido (sin la menor relación con no importa qué juego lógico de tesis y antítesis), es en el que una de las obras de Lourié se titula *Sinfonía dialéctica*. Se encuentra asimismo en él ese rasgo de la conversación substancial, que pertenece al verbo más bien que al espíritu, y que es llevado a su más alto grado por un Mozart, ángel del verbo.

A mi modo de ver es con la *Sonata litúrgica* con la que se abre el período en el cual el arte de Lourié alcanza su plenitud y verifica de un modo irrecusable el axioma paulino: donde está el espíritu está la libertad. En el *Concierto espiritual* la música propiamente religiosa, libre de toda forma tradicional, vuelve a hallar, con su inspiración esencial, una sorprendente espontaneidad. La *Sinfonía dialéctica* es religiosa, mas de un modo bien distinto, y en la ausencia misma de todo tema cristiano: por el solo origen de la obra, respondiendo así a lo que pudiera ser llamado un sentido religioso de la existencia profana. El ritmo golpea como el corazón de la gran noche, con una inexorable necesidad vital; el canto atraviesa, envuelve esa noche, como



una mirada que nada puede contener, como un amor que hace la ley, que es la ley. En el *Festín durante la peste* es en el seno de la perversidad de la criatura, en la bien amada delicadeza de sus delectaciones y de sus nostalgias donde penetra el mismo sentido espiritual, antes de ver elevarse por encima de ellas, las alas tranquilas de la muerte. Las profundas afinidades baudelerianas de Lourié, lo que en él hay de dandismo y crueldad, quebrado por cierta dulzura, aparecen con una intensidad singular en esta admirable fiesta de la agonía de nuestro mundo. Ahora bien, lo que aquí me llama la atención es el despojamiento y afilamiento progresivo en la serie de estas tres grandes obras, que han tenido lógicamente que nacer en este orden, y donde la mirada creadora adquiere más acuidad cuanto más sombrío es el objeto. Mas he aquí que la obra más reciente hasta la fecha en que esto escribo, un canto para dos voces sobre un poema religioso, *Procesión*, no es más que pura humildad y fidelidad, desligamiento perfecto en el movimiento del alma, avanzando para entregarse.

¿Existe algún efecto más de la analogía espiritual con Baudelaire de que acabo de hablar? Hallo en la obra de Lourié un aspecto que no puedo caracteri-

zar, sin arriesgarme a decir, falta de un vocablo mejor, que existe *magia* en esta música. Por tratarse de una palabra peligrosa, de algo peligroso y deseable, conviene proponer algunas reflexiones.

Toda obra de arte se compone de cuerpo, alma y espíritu. Llamo *cuerpo* al lenguaje de la obra, a su discurso, al conjunto de medios técnicos; *alma*, a la idea factiva, el *verbum cordis* del artista, que, en efecto, nace de la abundancia del corazón, y *espíritu*, a la poesía.

No hay que decir que el cuerpo es el instrumento del alma. Pero creo — ya que las definiciones de palabras son libres — que hay *magia* en la obra cuando el espíritu es transcendente al alma, separado de alguna suerte de ella — como el νόος de Aristóteles, que se le entraba por la puerta —, y que alma y cuerpo se hallan, respecto a él, aniquilados, por así decirlo; significo que el alma como el cuerpo de la obra vienen juntamente a parar en puro instrumento de un espíritu extraño, signo por donde pasa una causalidad superior, sacramento de una poesía separada que se burla del arte.

¿Qué diremos, una vez provistos de estas nociones? Señalaremos, por lo pronto, que existen (ya que la belleza es cosa transcendente y analógica) tres líneas, si se me permite decir, casi indepen-



dientes, según las que la emoción estética y la admiración pueden surgir: porque una obra puede ser bella por el cuerpo, o por el alma o por el espíritu (es decir, la poesía). Y existe una cuarta línea que no es ya precisamente de la belleza, sino de la gracia, en el sentido en que Plotino decía que la gracia era superior a la belleza, y en esta línea lo que interesa es la magia de la obra. Bueno es encontrar aquí al viejo maestro de magia de las Eunades. Su enseñanza es sospechosa cuando pretende conducir a la contemplación mística e introducir a las cosas divinas; pero al cambiarlo de lugar, al llevarlo del lado de las cosas de la poesía y de la belleza, adquiere su verdadera fuerza, y es allí donde hay que escucharlo.

Tras lo dicho no tengo la menor intención de proponer clasificaciones o emprender una distribución de palmas; una obra sin magia puede ser más bella, más grande, más perfecta y rica de poesía que otra dotada de ella; me parece interesante, sin embargo, probar con el contacto de la experiencia el valor de nuestros instrumentos de prospección.

Temiendo colocar una mano parricida sobre el más grande de los músicos, ¿no osaremos decir que en Juan Sebastián Bach hay poca magia? Sí; diremos que la música madre de éste, el más sublime

de los músicos, es una música sin magia; en Bach (y en eso quizás radica el secreto de su poder y fecundidad), el espíritu y el alma no forman más que un todo; la poesía de la obra es consubstancial con su idea creadora, no siendo ésta instrumento, sino siempre diosa y reina. Por esta razón es por la que la música de Bach reza la gran oración vocal, que se eleva a la contemplación llamada *contemplación adquirida* por la teología mística; no traspasa el umbral de la oración mística o infusa.

El peligro de la magia proviene de que es un don de orden exterior o superior al arte. Quien la posee sin haberla buscado recibe algo del cielo o del infierno—algo difícil de llevar y que exige un arte suficientemente fuerte para obedecer—. Quien la busca altera inevitablemente su arte, fabrica monedas falsas. Wagner no vivió más que para la magia; si exceptuamos *Tristán*, no hay magia en su música, ni siquiera sombra de magia negra, y sí solamente, las supercherías de una cabeza ebria de ciencia.

El caso de Satie es inverso. Por pasión de la prohibición, detesta, excomulga en sí mismo toda magia virtual, limpia de ella ferozmente su obra. Rechazada, se disfraza entonces de ese gusto absurdo de la mixtificación, que desarma de misterio a las em-



presas y que protege la nieve irónica de una música virgen.

En Strawinsky, el espíritu o la poesía de la obra no es consubstancial a su alma; le es trascendente. Pero lo es el espíritu propio del músico, su intelecto dominador, su propia voluntad. De ahí, que mientras él más llega a ser él mismo, más se aleja de la magia. Comparad la *Consagración* y las *Nupcias*, donde le obsesionan tantos espíritus de la tierra y de las aguas, con otras obras maestras, como *Apolo* o ese *Capriccio*, cuya brillante poesía se refiere enteramente al objeto hecho.

No hay magia en Beethoven, y sin embargo, ¿quién se hace amar mejor que él? Todo lo contrario que Wagner, no busca la magia. Espíritu y alma confundidos, ¿cómo resistir a este gran corazón que se da y que suple una cierta ingratitud de la invención artesana con la generosidad de su substancia gastada sin medida?

Hay magia en Schubert, en Chopín, en Moussorgsky. La magia no es siempre blanca. La magia de Lourié se alza de las sombras de lo humano, atravesadas por la piedad que todo lo asume, de una especie de catástrofe del ser que tiene todo el peso de una tragedia, pero cuyo carácter propiamente trágico, es decir, desesperado, permanece

problemático, y, por así decirlo, en suspenso, a causa de la paz de Dios, que pasa a través de las puertas. Su música, cuando ora, franquea el umbral del recogimiento sobrenatural. La maravilla en él, como en los otros príncipes de la magia, es que hace más denso y fuerte el arte por donde pasa, que le obedece sin doblegarse. La magia del primero entre los príncipes es una magia angélica, no queriendo decir que en Mozart un ángel inocente se ponga solo a la tarea; en este milagro de la infancia heroica, la crueldad del niño y el ángel, una gracia mortífera atraviesa a veces la transparencia y la lucidez de la ciencia infusa y del juego infalible.

Hay, en fin, una magia sagrada, completamente blanca ésta, que tiene su fuente en los inenarrables deseos del espíritu santo: es la magia de la melodía gregoriana; pero pertenece a otro universo.

Para reconocer ciertas familias de espíritus se podrían buscar otros principios de discriminación sacados especialmente de la analogía del mundo del arte con el mundo de la vida moral. En los unos, la virtud de arte aparece emparentarse más con la prudencia; en los otros, con la contemplación. He aquí dos familias que apenas se comprenden; como en otros campos, el prudente teme aquí al contem-



plativo, desconfía y a veces tiene resentimientos contra él. Como el viejo Descartes, Peguy, Rouault, Satie son prudentes De ahí las circunspecciones, las susceptibilidades, los temores y la pasión por la invención admirable, el juego limpio del genio incubado en la soledad. Bergson o León Bloy, Lourié, Jean Hugo son contemplativos, tienen la desenvoltura, las exigencias y el desapego, la suerte o la desgracia de los privilegiados; su suerte o su desgracia depende de un trascendental sobre el que han hecho juego.

¿No os parece, querido Lourié, que hay extrañas correspondencias entre la música y la filosofía? He las a ambas, capaces de hablar alto y de ir donde quieren, cuando su centro está en ellas mismas: alcanzan su objeto, creen en ellas, se pavonean con los engranajes de sus bellas técnicas, se establecen sólidamente, están establecidas.

Preferimos que tengan fuera de ellas y más alto que ellas (a decir verdad, *infinitamente* más alto que ellas) el punto de fijeza del cual dependen, el centro de su vitalidad. Es menos cómodo para ellas, no pueden creer ya en ellas; están condenadas a no parar nunca, a desprenderse, a desarraigarse; jamás habrán terminado de debutar; sufren palpitaciones

de corazón: son, hablando propiamente, virtudes *excéntricas*. Pero así tienen la oportunidad de ver el país, de vivir un poco y, quizás, así se aproximen a ese amor que nosotros reconoceremos en las llagas que le hemos hecho.

Su meta huye siempre ante ellas. Mientras más avanzan, más la ven alejarse. Detrás de ellas es donde se verían más cerca; pero no pueden volver. No tienen sombra de esoterismo y, sin embargo, están enmascaradas. ¿Qué decir? Han de seguir una vía evangélica, disfrazarse de luz y simplicidad, y esto es lo que con más seguridad ofusca los ojos de los hombres. Han de atravesar las peligrosas zonas donde el espíritu de vértigo puede cogerlas antes de llegar, allí donde no existe ya camino, sino el gran firmamento de la libertad de los pacíficos.

JACQUES MARITAIN

(Traducción de JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS)



## NOTAS

- (1) Job, XXIII, 13.
- (2) Del mismo modo, el bien de la criatura libre no puede ser conocido más que en el instante mismo en que es querido, pero por una razón diferente, porque de una manera general la constelación de todas las causas creadas es incapaz de hacer prever con certidumbre el acto de la voluntad libre, que no depende como tal más que de ella misma y de la causa primera.
- (3) *Sine me nihil potestis facere.* Joan., XV, 5.
- (4) Cf. Lionel de Fonseka: *De la vérité dans l'art. Dialogue entre un oriental et un occidental*, 1930.
- (5) Cf. Charles du Bos: *Approximations*, serie 6.<sup>a</sup>
- (6) Cf. Louis Laloy: *La musique retrouvée.*
- (7) Cf. Boris de Schloezer: *Courier des Iles*, núm. 3, julio 1934. Henri Davenson: *Esprit*, febrero 1935.
- (8) Lourié reconocía como principios especiales de la música: 1) La eliminación de la linealidad (de la arquitectónica) por medio de la perspectiva interna (la síntesis primitiva); 2) La substancialidad de los elementos. Desde entonces ha adquirido más conciencia de la importancia de la construcción (1914).





# La arquitectura española en tiempo de Lope de Vega

*Transición de la arquitectura en tiempo de Lope.—  
Cruce y contrastes de estilo.—Fraseología esencial  
abigarrada de lo español.—Renacimiento.—El Esco-  
rial, ejemplo de arquitectura desnacionalizada.—  
Herrera.—Anticipaciones de lo barroco.—Renaci-  
mientos nacionales y contrarreforma formal.—Raí-  
ces del barroquismo español.—Nuevo aspecto del  
herrerismo escurialense.—Francisco de Mora y la  
herencia herreriana: convalecencia pre-barroca.—  
El barroco español, mozarabización del arte de  
Herrera.—Tiempos de Lope: ritmo y misterio de la  
luz.—Antecedentes italianos.—Temática de la fra-  
seología barroca y carácter exhaustivo de lo espa-  
ñol.—Ornamentación y juego.—El maestro Gómez  
Mora.—Vuelta a la corrupción de la naturaleza.—  
Reacción nacional.—Jesuitismo y emotividad neo-  
goticista.—La perspectiva en el barroquismo de  
Gómez Mora.—El hermano Bautista: catedral de  
Madrid (antiguo convento de la Compañía) e iglesia  
de San Juan Bautista de Toledo.—El sexto orden.—  
Influencia italiana de Crescensi.—Persistencia de la  
tradición medieval.—La época de Lope, gestación  
oscura del barroco.*



**A**RTÍSTICAMENTE la época de Lope de Vega es un período sin características acusadas, sin una trabazón de voluntad artística y realización técnica lo suficientemente férrea para formar un estilo artístico. La apariencia es laxa, de gran sosería e indeterminación. Pero en el fondo se adivina una dramática tensión, un esfuerzo por encontrar una auténtica dirección española que aboque al magno énfasis del barroco.

La época de Lope de Vega, sobre todo en lo que se refiere a la arquitectura, es una repetición de esos oscuros momentos que con tanta frecuencia se dan en el arte español, en los cuales el fondo insobornable de la raza trata de deshacerse de influencias exóticas y de encontrar otra vez la abigarrada fraseología que constituye su esencia. Nos encontramos a fines del siglo XVI y principios del XVII, en uno de esos momentos cruciales del arte

español en los cuales la sentimentalidad artística vira en redondo.

La perspectiva de nuestro arte presenta una sucesión radical, casi sin pausas ni deliberaciones, de los estilos más contradictorios y más incompatibles. En tanto que el arte del resto de Europa se manifiesta con una fluencia normal, con una evolución lógica, con un solemne y biológico sucederse de estilos, en España éstos se presentan inopinadamente, brutalmente, como antítesis del precedente, impidiéndoles alcanzar sus naturales finalidades. Hay en el arte español una pugna constante, una oposición vivaz y enconada entre dos tipos artísticos que designaremos como el mozárabe y el ario. Dependiendo, sobre todo, de circunstancias políticas, triunfa el uno o el otro. Y aquel que señorea desplaza al otro, sustituyéndole con agresividad, acentuando aquellos caracteres que lo hacen incompatible con su concepción estética.

Fuera de un grupo purista andaluz capitaneado por Machuca, España, y singularmente Castilla, se asimila del Renacimiento italiano únicamente lo decorativo, complicando la forma de abolengo clásico con espíritu gótico-mudéjar. Nuestro arte plateresco es un arte esencialmente ornamental que se limita a recubrir la estructura gótica con arabescos y



óleos de formas paganas. Los grutescos se complican, se enmarañan; cubren los paramentos como una red con la misma estética exhaustiva, agotadora, que el arte morisco, deslumbrando a la mirada y haciéndola perderse en el laberinto de gentiles formas italianas. Pero la estructura queda medieval, la entraña arquitectónica permanece gótica y haces de nervios y pilares fasciculados forman el esqueleto del edificio.

Nuestro Renacimiento artístico comienza con todas sus consecuencias en tiempo de Felipe II. Antes, el mundo formal italiano aparecía tan trabado con tradiciones góticas y con influencias moriscas que era difícil encontrar fuera de lo estrictamente decorativo la gravedad y pausada belleza del mundo clásico. Con el Escorial, el Renacimiento italiano se impone en España descarnado y puro, interpretado con abstractas fórmulas vigolescas. Súbitamente, y sin que ninguna resolución política ni discontinuidad histórica lo impusiese, desaparece toda la hojarasca del plateresco, todo ese preciosismo decorativo que empleó durante más de medio siglo a nuestros mejores artífices. Y sin que el temario estuviese agotado ni la evolución cerrada, es suplantada esa arquitectura tan entrañablemente española por una fría y erudita visión del clasicismo.

Pocas veces podía encontrarse en la historia del arte el caso de una sustitución de estilos tan férrea y radical. Cuando el plateresco comenzaba a evolucionar hacia normas más constructivas y técnicas; cuando con Vandelvira en el sur y Covarrubias en Castilla iban desapareciendo los rastros del gótico y afianzándose el temario italiano de formas, pero con gracia y primor hispánicos, surge Felipe II imponiendo en todas las construcciones oficiales la austeridad y empaque escurialenses. Uno de los lugares comunes más extendidos al hablar del Escorial es el considerar a este monumento como representativo de los ideales artísticos españoles. El Escorial es con la Catedral de León los dos monumentos más exóticos y más despegados de la tradición, más alejados de las rutas normales de la evolución artística española. Ciertamente que estas importaciones exóticas, estas quiebras de nuestro proceso artístico, son fecundas y necesarias para no recaer en un mozarabismo que nos africanice. Pero consideradas en sí mismas representan una violencia, una rectificación de nuestra historia artística. El Escorial encarna un sentido tan puramente arquitectónico, tan apoyado en la armonía de las masas y en la belleza de los perfiles, tan exento de acento decorativo y de fraseología ornamental, que en una historia del



arte español que persiguiera directrices y cauces ininterrumpidos, el plateresco se conectaría con el barroco olvidando la proeza escurialense.

Parece que existe una contradicción entre el destino histórico y el artístico en Carlos V y en Felipe II. En tanto que en la época verdaderamente imperial con apetencias de universalidad de Carlos V, el arte español se recoge gozoso en las fronteras y se recrea en su casticismo y en la libre expansión de sus esencias, con Felipe II el arte busca aquellas formas que lo estabilizan en lo ecuménico, que lo hagan apto para ser comprendido y asimilado por todas las mentes contemporáneas. El imperio español iba adquiriendo una fisonomía cada vez más racial, constreñida a los ideales nacionales. Y sin embargo, el arte de Felipe II iba a buscar sus modelos allí donde toda forma presentaba una garantía de eternidad, allí donde se desnacionalizaban los tipos para convertirse en arquetipos.

Así como en la obra dramática de Lope sorprendemos un aflojamiento de las normas cultas y humanistas y una irrupción de lo popular, con todo el desgarbo, la frescura y la fantasía de lo auténticamente nacional, así en la arquitectura coetánea de Lope las rígidas normas italianas se van desvaneciendo y adaptándose cada vez con más desenvol-

tura a la tónica española. Encontramos ahora una adecuación entre la arquitectura española y la realidad histórica. Cuando existe un poder fuerte encontramos a esta arquitectura homogénea, férreamente unánime y subordinada a la voluntad imperial. En cuanto este poder se debilita o desfallece, rebrota la genialidad de cada una de las regiones españolas y surge un confusionismo fecundo, pues en el fondo de esas aparentes divergencias existe una unanimidad racial que aboca a algún gran estilo nacional. En este caso el arte barroco. Ahora, al dejar de proyectarse sobre los monumentos la helada sombra de Herrera, éstos empiezan a florecer en volutas, en gracias tímidas al principio y de diferente tonalidad y acento formal, hasta cuajarse, a fines del siglo xvii, en esa magna y exaltada pompa ornamental que hace del barroco español la creación más encumbrada y delirante del espíritu barroco europeo.

Parece que el orgullo español, al no poder derramarse por Europa, se concentra, se encrespa, se insolidariza con el resto del mundo y, como el ímpetu vital es el mismo, crea esas aparatosas máquinas que pudieran servir de pedestal adecuado a su voluntad de poder.

Es muy difícil concretar en unos caracteres típi-



cos, estrictamente artísticos, la peculiaridad de la arquitectura coetánea de Lope. Como en todo momento crítico de tránsito a otro estado cultural, todas las artes, pero singularmente la arquitectura, aparecen como desvitalizadas, dependiendo su desarrollo, no de la evolución normal de su estructura íntima, sino de las condiciones históricas de su medio. El genio creador afloja las riendas y el arte se entrega laxo al medio social, tan proletarizado entonces en España, se disuelve en anónimas interpretaciones del sentimiento popular. Hasta que viene un nuevo genio que articula orgánicamente las direcciones del nuevo estilo y las aclara en unas formas con la fecundidad suficiente para poder evolucionar normalmente. La arquitectura coetánea de Lope representa un agotamiento de la tradición herreriana y un comienzo del barroquismo, que estalla en ejemplares cumbres inmediatamente a la muerte del dramaturgo. Las condiciones históricas a que antes hemos aludido y que determinan la silueta de este momento artístico son la pobreza y la influencia popular. La pobreza del país, abrumadora, con caracteres verdaderamente exhaustivos, que apenas si lograban paliar los envíos de oro de las Indias, determinó en tiempo de Lope la carencia de monumentos verdaderamente representativos cuya gran-

deza y empuje fueran rectores de un estilo. El Estado, y también los cabildos, se limitaron a continuar las obras comenzadas en tiempos de Felipe II. Y, además, este remate de los monumentos se hizo sin ímpetu creador, ajustándose canónicamente a los proyectos primitivos. En tanto que las épocas históricas articulan el presente y el pasado con desenvoltura, sin preocuparse de evitar contrastes ni disonancias, las épocas criticistas con sentido arqueológico y conciencia histórica ponen su personalidad precisamente en valorar este pasado, abstracto de su medio, y repetirlo con fidelidad. Así, a fines del siglo xvi se sigue construyendo con el mismo purismo italiano, con la misma rígida tectónica y la misma noble severidad que en tiempo de Herrera. Pero ya a principios del siglo xvii la influencia popular determina también transformaciones, primero técnicas y luego ornamentales. Se comienza a usar el ladrillo en lugar de la piedra y se confía la gracia de los edificios, más que al empleo de órdenes y decoración de estirpe clásica, a lo pintoresco de la silueta. Y nace esa arquitectura madrileña del siglo xvii, modesta en cuanto a recursos, monumentalidad y materiales, pero llena de picante gracia y de alegre movimiento en sus siluetas. Una vez más se repite en la arquitectura



española el doble fenómeno de que lo popular implica el empleo del ladrillo y de que esta arquitectura precede a algún gran estilo europeo. Pero en este momento falla la significación que en épocas anteriores se da en lo europeo en contraste con lo nacional. En otros períodos los estilos artísticos franceses, germánicos e italianos significan el acogotamiento, el desplazamiento de lo popular hispánico, de lo perenne. Aparecían no sólo diferentes, como respondiendo a otra sensibilidad, sino incompatibles con lo racialmente español y provocados por reacciones de cultismo, generalmente de significación clasicista contra lo indígena. Ahora el arte acompasa sus formas a las modalidades literarias del momento. En Lope de Vega se destaca la fusión de lo castizo y popular con toda clase de influencias y de alusiones humanísticas. Y este entronque de las dos corrientes se hace ahora, no de una manera pegadiza y superficial, sino apoyándose una en otra, entrañablemente. Lo popular se descarga de lo chabacano y anecdótico, se insufla de sutilezas y conceptos, llegando a adquirir prestancia simbólica. Y los platonismos y mitologías renacientes adquieren color y garbo hispánicos, manejados holgadamente por artistas que han unido su destino poético al de su pueblo.

Análoga evolución es la artística. Ahora el barroco no es un estilo que, a semejanza de los grandes estilos medievales, se va nacionalizando lentamente. Parece que surge de la misma raíz hispánica y en su forzosa evolución va atrapando aquellas formas del mundo artístico europeo que necesita precisamente para adquirir más empaque y categoría nacional. Quizás en el elenco de formas que maneja el barroco español haya pocas inventadas por nuestros artistas. Pero, en cambio, el *estilo* con que están manejadas, la plenitud y pompa de su ordenación, la delirante y aborascada manera en que se organizan, con una exaltación llena además de consciente fortaleza, todo esto que constituye la fisonomía de un arte, sí que es castiza y rotundamente español. Tengamos en cuenta que el nacionalismo artístico no ha sido nunca tan exclusivista y arisco como en este momento. Con el Renacimiento se rompe la unidad espiritual de Europa, se desintegra ese organismo en el que cada parte estaba concebida jerárquicamente y cada nación se apresta a incorporar al mundo a la órbita de su interés. Con esto desaparece la uniformidad artística, sobre todo arquitectónica, ese estilo internacional que había unanimitizado el arte en la Edad Media. Y a fines del siglo xvi y durante todo el siglo xvii



cada país organiza su mundo de formas con arreglo a sus ideales. Roma quiere revivir su pompa cesárea, su aliento imperial, y Bernini y Borromini amontonan las columnas, quiebran los entablamentos, rompen los frontones, intentando incluso superar a los modelos augústeos por el movimiento que imponen a los perfiles. Francia encuentra su esencia en un sobrio y fuerte clasicismo, que unido a la idea de la monarquía absoluta conforma esas arquitecturas claras y firmes, llenas de razón y de voluntad de poder, en las que el acento carga sobre las columnas. Arquitectura de temática horizontal, dueña de sus fines, consciente de su fuerza, y con un noble y fuerte sentido imperial y urbano al mismo tiempo. Arquitectura que muestra en su imponencia el orgullo de su sobriedad y cuya grandeza consiste precisamente en lo ampuloso de la concepción y en lo férreo y dominante de sus límites.

En España el panorama artístico del barroco es completamente distinto. El espíritu español ha aflojado la *tectónica* con que hasta entonces le había encorsetado el arte europeo y ha podido organizar un mundo de formas auténticamente nacional. Pero esto no lo ha podido hacer de una manera irresponsable y frenética, como, por ejemplo, en el arte mudéjar, sintiéndose aislado y en cierto modo gozoso

de un aislamiento que le permita el libre anarquismo de todas sus originalidades. En este momento España representa la contrarreforma. Que no es simplemente un movimiento de repulsa a las consecuencias del libre examen, que no se limita a su anti, sino que encarna una actitud de reconquista espiritual del mundo. Para las secuencias artísticas es indiferente que a esta actitud espiritual no corresponda una actitud política. Este arte de ofensiva, de alarde guerrero, de jactanciosa provocación, tenía que manejar unas formas que respondiesen a esa tensión de embestida. Y así el barroco español se caracteriza por un desplegar las formas con suntuosidad y movimiento de banderas, con un engallamiento de perfiles que en forma ascendente parece que se superan en énfasis y gloria.

En la época de Lope de Vega la arquitectura española estabiliza los elementos sobre los que luego ha de enraizarse el barroquismo. En realidad, aunque la aparatosidad barroca se desarrolla en la segunda mitad del siglo xvii y primera mitad del xviii, es sobre el subsuelo herreriano, sobre este pétreo y austero plinto, sobre el que se levanta toda la exaltada gestería del barroco. Tras de la alegre y dinámica pompa de nuestro plateresco viene la cuaresma filipina. Tras de la desbordada y dionisiaca



embriaguez de Continentes de Carlos V viene el examen de conciencia, la austera recopilación burocrática de Felipe II. Pero así como Felipe II conserva en su arte la responsabilidad de un estilo universal, la gravedad ecuménica necesaria para hacerlo comprensible a todas las mentes, con Felipe III esta conciencia de universalidad se relaja, y España, encerrada en el ámbito de su personalidad, puede permitirse las piruetas que le dicte su inspiración autóctona. En el Occidente, Universalidad es equivalente a Generalidad. Es decir, el factor histórico se transforma en factor psicológico. Y la manera de imponerse un estilo, una concepción política, se realiza, más que por la dominación material, por una enunciación que se adapte a puras normas de razón. Esto es lo que realiza, con una pureza que en su simplicidad supera a los originales italianos, la arquitectura escurialense. Ningún capricho decorativo que invada los límites del sentimiento. Ninguna bizarría ornamental que pueda apasionar ni disgustar. Ninguna concesión a la personalidad creadora que pueda sugerir evoluciones o transformaciones. La complacencia estética apoyada en normas de razón. La emoción artística encuadrada por la armonía de las masas, por la clara y mensurada ponderación de los volúmenes, por una regu-

lar y seca ordenación de luces y sombras. Esto es ya un elemento barroco de primera calidad. Hasta Felipe II la decoración renaciente en España tenía calidades pictóricas, se buscaba el despliegue del arabesco, esa sutil frondosidad de los grutescos que se deslizaban zigzagueantes por los paramentos. Con Herrera los efectos decorativos se encomiendan a la pugna de luces y sombras, si bien aquí se procura, no su mezcla jugosa y llena de misterio, como en la ornamentación plenamente barroca, sino más bien su discriminación, su contraste, por medio de molduras muy salientes, de columnas empotradas, de exedras en aristas vivas, de arquitrabes severos y patentes como teoremas. Y como orden clásico se elige el dórico, aquel que no permite muelles transiciones. Todo es claro, todo es comprensible sin reserva, todo se ofrece con patencia teológica, es decir, sin segundos términos ni posibilidad de interpretaciones. Todas las edades y todos los hombres mirarán complacidos un monumento que se adapte a la arquitectura de su razón. Ya hemos aludido antes al carácter exótico de este monumento. Cómo es una culminación de los ideales artísticos del alto Renacimiento. Representa la *esencialización* de las teorías de Bramante, el triunfo de la materia organizada con arreglo a sus leyes, des-





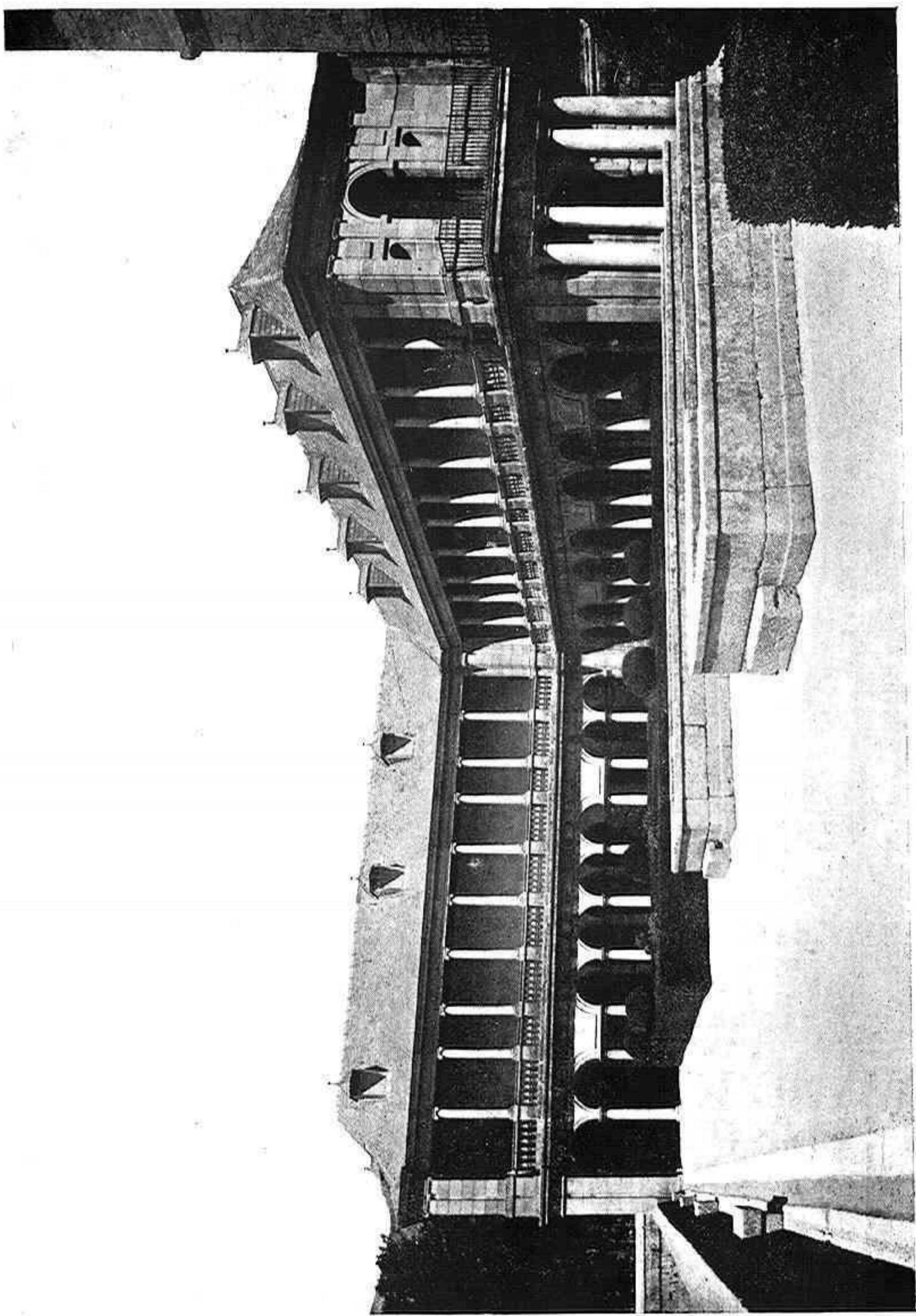




tacando por medio de la verticalidad de las columnas y la horizontalidad de los arquivoltas el equilibrio entre la ley de la gravedad y la imaginación creadora. Este monumento, tan liberado de demoníacas energías barrocas y tan pleno, en cambio, de tensión clásica, presenta ya, sin embargo, cauces por donde luego han de precipitarse lo que se ha llamado *las cataratas del barroco*. En primer lugar, su destinación. Tumba, palacio y convento. Este sentido exhaustivo y unificador del barroco, este agotamiento de todas las posibilidades, este cansancio de infinitos tan típico de la mentalidad barroca española le vemos consolidado en este monumento pensando en su triple finalidad. Y esta triple destinación origina una planta cuya complicación y engranaje de espacios es ya de un típico organismo barroco. La red de patios, corredores, crujías es incompatible con la clara ordenación renacentista. La misma iglesia, aunque, a juzgar por numerosas alusiones, por ejemplo, en el enlosado, fuere pensada con plan bramantesco de cruz griega, se realizó al fin, quizás por la imposición tan española del coro, con planta de cruz latina. Y otro elemento que por el lugar que vamos a estudiarlo encaja ya en época lopesca: la distribución de los huecos en la fachada sur. Esta fachada, construída

hacia 1580, impresiona por la regular y agotadora repetición de las ventanas. Propio de la estética mudéjar es la insistencia y repetición de un motivo, determinando esta misma repetición su prestigio artístico. Pues aquí las ventanas, reforzadas con negras rejas de hierro, se repiten agotadoramente, envolviendo como en una hojarasca, decorativamente, el paramento de esta fachada. El mismo sentido de horizontalidad, acentuado por las molduras y por la rítmica monotonía del ventanaje, esa impresión perspectiva de desvanecerse en el infinito, es también de estirpe barroca. En contraste con esta fachada se presenta la famosa *galería de convalecientes*, creada por uno de los arquitectos generadores de las formas arquitectónicas coetáneas de Lope: Francisco de Mora. En Francisco de Mora se muestra la dulcificación de la severidad herreana, la posibilidad de un cambio hacia normas más gráciles y más en armonía con las exigencias de la sentimentalidad española. Sucedió a Herrera en la dirección de los edificios, y aunque en la mayor parte se limitó a continuar las ideas del maestro con la misma férrea tectónica y la misma severidad, concibió, sin embargo, algunos monumentos donde las formas italianas permitieran expansiones de donde no estuviesen ausentes gracias ornamenta-









les. Así, en la llamada casa de la Compañía del Escorial emplea las columnas jónicas en el piso superior, y en la parte que da al jardín de los Frailes organizó la arquería del piso bajo con arreglo a la jugosa ordenación paladiana, produciendo un efecto muy vivaz y gracioso. La asimetría en que están colocadas las columnas del piso alto también contribuye a romper la inflexibilidad herreriana. De Francisco de Mora es el estanque adosado al jardín. La balaustrada y la escalera también están impregnadas de tímidas gracias italianas. En cambio, en otros monumentos, como en la iglesia del Escorial de Abajo, vuelve a surgir el ceño enterizo y grave de Herrera, con una simetría y regularidad tan asimilable como enfadosa. De todas las maneras el camino se había abierto y el duro prestigio de Herrera había sido superado por una más blanda interpretación de sus mismos proyectos. Ciertamente que Francisco de Mora se había limitado a encuadrarse dentro de normas escurialenses. Pero bajo su dirección la arquitectura herreriana dejó de parecer imposición exótica y se aclimata en España, suscitando la gran arquitectura barroca.

De la misma manera que el plateresco podemos decir que es la mozarabización del arte italiano del siglo xv, así el barroco español es la mozarabización

del arte escurialense. La época de Lope de Vega es la época de asimilación de este arte, el período en el cual el pueblo español va incautándose de unas formas arquitectónicas tan incompatibles con su tradición y tan extrañas a su temperamento, hasta que, dominados, vencidos ya los problemas constructivos, puede lanzarse a recubrir con sus genialidades los recios y rotundos formalismos italianos del alto Renacimiento. Época oscura, como todas las épocas de gestación, pero en la cual el pueblo español adquirió una frenética conciencia de sí mismo, buscó en el interior la grandeza que el mundo le negaba y creó un arte encrespado, arte agresivo y triunfal, arte donde han plasmado algunas de las formas más altivas y enfáticas que ha producido la humanidad. En ningún momento como en éste el pueblo español ha renunciado a elementos y formas arquitectónicas que ya parecían consubstanciales, a lo menos con la sentimentalidad católica. Quizás esta sensación de poderío, esta fe tan ardiente como inadecuada con la realidad en la grandeza y en los destinos de España que se observa en la obra de Lope, dió fuerzas a los arquitectos españoles para innovar con un radicalismo y eficacia tales, que puede decirse que fueron ellos, y ellos únicamente, los que cancelaron la Edad Media. Efectivamente, en



tiempos de Lope de Vega (y no nos referimos al arte oficial de Felipe II, extraño, como ya sabemos, al pueblo español) desaparece uno de los elementos más caros de nuestra arquitectura: la bóveda de crucería. La bóveda de crucería fué asimilada con tal hondura y vigor, que resistió el empuje del renacimiento italiano. En España no puede decirse que haya habido renacimiento arquitectónico por la persistencia de este elemento medieval. Y ella conformó, además, como es natural, la estructura de los edificios. Aun en los monumentos civiles que son considerados como más típicamente renacientes, como las Casas Consistoriales de Sevilla, campean las bóvedas de crucería. Y además, de una manera mucho más imperiosa y absoluta en las iglesias. Aquí, aun los maestros más avanzados y más impregnados de italianismos, Siloe, Covarrubias, Rodrigo Gil de Hontañón, Badajoz el Mozo, emplean la crucería estrellada. Ciertamente que intentan modernizarla italianizando sus perfiles, romanizando capiteles y molduras y decorando las claves con gentiles formas renacientes. Esta bóveda impone estructura medieval en pilares, contrafuertes, huecos y organización arquitectónica en general. En cambio, en la época de Lope de Vega se impone definitivamente un tipo de bóveda italiano, cuyos

orígenes acaso se encuentren en Alberti: la bóveda de cañón seguido con lunetos. La fisonomía de las iglesias varía, pues, absolutamente en este abovedamiento. Y se crea ahora un tipo de interior, que en su esencia se ha repetido invariablemente hasta las últimas construcciones de hierro y de cemento. La planta es de cruz latina, generalmente con crucero. La bóveda de cañón, poderosa siempre y de grandes empujes, obliga a la construcción de grandes contrafuertes interiores. Estos robustos contrafuertes aparecen decorados en sus frentes con pilares clásicos. Y entre ellos, ocupando los sombríos huecos que dejan entre sí, capillas. La multiplicación del culto a los santos, y sobre todo a las reliquias, halló un magnífico campo de expansión en estas capillas que bordeaban la nave central. Generalmente estas capillas estaban comunicadas entre sí. Al fondo del ábside el altar mayor desarrollaba sus volutas, sus santos llameantes, toda la apasionada y delicada imaginería popular. Y en el centro del crucero, magnificándolo, cargando sobre él, a fuerza de luminosidad el acento principal, se encontraba la cúpula. Cúpula con linterna, a semejanza de la de San Pedro de Roma; cúpula que era como la síntesis triunfal de la morfología del edificio. Interior éste en la época de Lope de Vega muy austero y arquitectó-



nico, pero ya con todos los elementos esenciales a la iglesia barroca. Hasta con la tribuna, que, sustituyendo al triforio medieval, corría sobre las capillas.

La emoción estética que en la época plateresca se colocaba en el primor de la ornamentación, en el serpentear de los nervios de la bóveda, en esa retícula de las crucerías repetidas en todos los tramos como los lazos de una lacería morisca, ahora se sustituye por los efectos de luz. Al cabrillear menudo y fulgurante de la labor preciosista de la bóveda plateresca sucede una impresión de ritmo tranquilo y grandioso, de paz colmada, de plenitud. Y este efecto estético que libera la atención del creyente y le permite encaminarse al infinito está conseguido por una sabia gradación de luces y sombras. Vuelve a cotizarse otra vez en los interiores de las iglesias el misterio. A la desgarradora luminosidad de la última fase del gótico sucede una blanda modulación del claroscuro sabiamente trabajado y repartido. Las capillas no tienen ventana. Y la luz cae tenue y cansada por los lunetos. La luminosidad va aumentándose conforme avanza la nave de la iglesia y se exalta y magnifica con calidades musicales en la cúpula. La mirada es conducida por los huecos de las ventanas hasta llegar el rompimiento de las cúpulas, cuya luminosidad se

exacerba en la linterna y permite al alma desvanecerse en plena apoteosis de infinito. Sabiamente, el altar mayor vuelve a penetrar en la penumbra, y de esta manera el claroscuro vuelve a colaborar con el alucinante énfasis de los retablos. A este interior tiene que corresponder necesariamente un exterior adaptado a esta serena y monumental concepción de los espacios. También del exterior desaparece la menuda filigrana que los recubría, esa floración de elementos clásicos aquí tan antropomizados y que escalaba los muros con fruición y opulencia vegetal. La fachada aparece dividida, por lo común, en dos pisos. En el inferior, la puerta, generalmente admitelada, se encuentra flanqueada por semicolumnas pareadas y robustas con fuerte galbo, y entre las que se ordenan nichos y escudos. En el piso superior se repite esta organización, si bien el hueco de la puerta es sustituido por el de una ventana. Y como remate, algún alto relieve o nicho con escultura entre aletas. Los muros, generalmente lisos o con alguna moldura en forma de arquitrabe. Los contrafuertes, en forma de tornapunta. Y la cúpula, con la linterna a manera de plinto, sobre la que se exalta la veleta en forma de cruz. En los grandes monumentos la fachada está flanqueada por dos torres.



¿Cuál es el origen de este tipo de iglesia, si no creada a lo menos popularizada en la época de Lope de Vega? Se ha pensado en buscarle un origen español. Efectivamente, el tipo de iglesia llamado de los Reyes Católicos y que continúa durante todo el siglo XVI presenta una sola nave, capilla entre los contrafuertes y tribuna. Pero su formalismo gótico, su concepción arcaizante, impide toda conexión con la iglesia barroca. A ésta hay que buscarle un origen italiano —ya hemos hablado de Alberti, y como modelo inmediato la iglesia del Jesús de Roma— y como motivo de propagación y estabilización el haberla adoptado la internacional jesuítica. Por cierto que en estas iglesias de jesuítas, cuyos ejemplares más eminentes se comenzaron en tiempos de Lope de Vega, se suprime el sitio para el órgano. Sin delirios ni sensualidades de ningún género. Sólo la predicación, que había de formar almas recias y combativas.

Los elementos arquitectónicos del barroco, sobre todo los que tienen carácter decorativo, no surgen conjuntamente y pueden estudiarse sus orígenes y el momento de su implantación en España. Los recuadros con orejeras que aparecen tímidamente en el Escorial y como motivados por un saliente de los dinteles, y que luego constituyen por sus

complicaciones uno de los elementos más característicos de nuestro barroco, aparecen por primera vez en el templete de S. Pietro in Montorio, levantado por Bramante en 1502. Las aletas en forma de tornapuntas, tan empleadas en la coronación de las fachadas, proceden de Alberti. El cascarón del ábside en forma de venera, tan empleado a mediados del siglo xvi en España y que se continúa hasta la época de Lope de Vega, es una manera muy habitual desde el primer Renacimiento de cerrar en Italia los nichos. Pero como decoración absidal la empleó Bramante en su forma más definitiva en el ábside de Sta. Maria del Popolo, de Roma. Las columnas, exentas, pareadas con un solo plinto, tan típicas de Machuca y luego de Siloe y Rodrigo Gil y que se dan en su escuela hasta fines del siglo xvi, proceden asimismo de Bramante en el Cortile del de Damasco a el Vaticano. La alternancia de frontones rectos y curvos característicos de los palacios del alto Renacimiento y que en España se dan en la segunda mitad del siglo xvi, como en el Palacio de Orellana, en Salamanca, aunque empleados en Italia en el siglo xv, se consolidan y aplican con consciencia del efecto de su alternancia en los paramentos del Palacio Pandolfini, de Florencia, según planos de Rafael. Uno de los elementos deco-



rativos de más fortuna en el arte español y que da una fisonomía más típica al grupo escurialense es el obelisco con bola. Deja en los monumentos más señeramente clásicos un cierto resabio de medievalismo. Acentúa la verticalidad y hace que la mirada, en lugar de reposar en el alero contenida por los escuetos perfiles rectangulares, se lance hacia el azul por el camino de estos pináculos. Pues bien, este ornamento herreriano se encuentra aplicado con propósitos de indudable grandeza en el modelo en madera del Vaticano, proyectado por Antonio da S. Gallo el Joven. Las bolas se emplearon en el siglo xvi en Italia en los jardines. Este ornamento tan enterizo y señorial sí que es un motivo típicamente barroco cerrado y al mismo tiempo infinito como el alma barroca. Los frontones rectos quebrados, capaces de tanta evolución a través de todo el siglo xvii, los emplea por primera vez Miguel Ángel en la puerta de entrada a la Biblioteca de San Lorenzo, en Florencia. La estípite, que es uno de los apoyos ornamentales más clásicos del barroco de principios del siglo xviii en España, se da en Italia en el xvi como el fuste de Hermes o de Cariátides. Los pilares redondos con destacado almohadillado de tanta pompa barroca, poco empleados en España, se dan en Italia en uno de los primeros

gámpleas en el patio del Palacio Pitti, obra del siglo xvi, de Amnatti. El frontón recto inscrito en otro curvo, aunque procede de Miguel Angel y se expande por el mundo después de su empleo en la iglesia de Jesús de Roma, de Vignola, se aplica por primera vez con soltura y precisión arquitectónica en la catedral de Reggia Emilia, obra de Prospero Spani, a mediados del siglo xvi. Los escudos característicos de la época de Felipe II, con aletas y guarniciones curvadas, aunque a primera vista sugieran comparaciones con ornamentaciones de encuadramientos de libros, deben de proceder de los escudos florentinos de fines del siglo xv, con análogos aditamentos. Durante todo nuestro Renacimiento influyó mucho en nuestros artistas el arte genovés. Esta influencia continuó en la segunda mitad del siglo xvi, y probablemente se toma de los palacios de Galeazzo Alessi gran número de elementos decorativos empleados luego en España con desenfado barroco en los frontones rectos y curvos partidos. Todos estos elementos aparecen o se consolidan en España en la época de Lope de Vega. Pero en este momento todavía su novedad imponía medida. Quizás no exista ni una sola forma barroca que no haya apuntado ya en el primer tercio del siglo xvii; pero el purismo de su importación obligaba a timi-



deces que las subordinaba al pleno efecto arquitectónico. De tal manera aparecen ya con nitidez los temas que luego han de originar toda la amplia y encendida fraseología barroca, que la evolución del barroco podemos decir que consiste en la insistencia en los mismos motivos concebidos cada vez con más intensidad. Y aquí nos tropezamos otra vez con una de las modalidades más originales del arte español. Cuando los artistas españoles se apoderan de un elenco de formas con la suficiente trabazón y homogeneidad para formar un estilo, su evolución no consiste, como en los demás países, en un proceso de depuración y sustitución, sino en una mayor insistencia sobre estas formas, complicándolas, engarzándolas con todas las combinaciones más bizarras y agotadoras. No se elimina ninguno de los factores que el estilo ha ido absorbiendo a lo largo del tiempo. Pero se los maneja decorativamente con olvido absoluto de su función primitiva. Lo que comenzó siendo un esfuerzo se convierte en juego en las manos de nuestros artistas una vez superados los problemas constructivos. Y por esto en todos nuestros estilos, comenzando por la cerámica ibérica, una vez superado el primer momento exótico, que es como si dijéramos nuestra única posibilidad de clasicismo, abocan fatalmente a un barroquismo que

llega a ser desenfrenado si nuevas importaciones no traen un nuevo estilo tan incompatible con el anterior que pueda llegar a sugerir un clasicismo. Los estilos artísticos en España podemos decir que se encharcan, y es entonces cuando comienzan a florecer vegetaciones monstruosas y abultadas, tan frondosas y tupidas que el ojo se detiene allí olvidando el agua pristina y primigenia del fondo.

Todo proceso artístico consiste, pues, en nuestro arte en una aceleración del ritmo, en un enlazar nuestra fantasía con el infinito por medio de una continuidad estrictamente geométrica. La ornamentación (y en cuanto un estilo se mozarabiza no puede hablarse más que de ornamentación, pues hasta los elementos puramente constructivos se desnaturalizan hasta convertirse en elementos decorativos) se abulta, se revuelve en volutas, va a incidir en el mismo motivo y de pronto se aleja en gracioso revoleo, volviendo a recaer de nuevo en el fecundo motivo inicial, para lanzarse otra vez a repetir ilimitadamente el mismo tema. Sustituid por formas germánicas o italianas las secas líneas de los lazos moriscos y tendréis explicados los estilos españoles en su fase de nacionalización.

En la época de Lope de Vega hay dos maestros que representan el tránsito, la caída en el barroco.



De uno ya hemos hablado: Francisco de Mora. Pero el maestro bajo cuyo nombre puede colocarse la fisonomía artística del momento que historiamos es Gómez Mora. Gómez Mora es el maestro que ablanda la rigidez herreriana y la capacita para que pueda deslizarse fluyente por los cauces atormentados del barroquismo. Con él desaparece la precisión vignolesca, esa escueta sujeción a fórmulas abstractas, y la sensibilidad moldea no solamente la ornamentación según apetencias tradicionales, sino también la organización de los espacios. Con Gómez Mora comienza otra vez en el arte español la corrupción de la naturaleza. Lo herreriano significó la sustitución del enjambre de formas naturales que envolvían a los edificios por puras líneas de razón. Se alineaban las formas según preceptos matemáticos y previa una depuración de toda la libido de la naturaleza. Con Gómez Mora, aunque este maestro continúa normalmente la evolución comenzada por su tío Francisco de Mora, y, por lo tanto, sigue atenido en su esencia a fórmulas italianas, las insufla, sin embargo, de una cierta jugosidad y blandura que las hace más accesibles a la sentimentalidad popular. Por ejemplo, aumenta el galbo de las columnas de tal modo que su hinchazón las hace perder en cierto sentido su calidad de soportes y se

aproximan a valores decorativos. Las guarniciones de los huecos, sobre todo los nichos de la fachada, se decoran con motivos ornamentales de indudable claridad clásica, pero cuya profusión los enmaraña con confusión barroca. Decora las metopas con ornamentaciones de abolengo romano, pero con carnosidad y plástica que luego ha de formar escuela en el barroco español.

En tanto que en Italia la naturaleza, para ser empleada decorativamente, ha de desvitalizarse previamente y adaptarse a ritmos puramente humanos, en España, por el contrario, los temas ornamentales adquieren popularidad y garbo nacional cuando la naturaleza los hincha y conforma con arreglo a sus modelos. Cuando la espiral de la columna salomónica, por ejemplo, sirve de soporte a pámpanos y viñas. Cuando las volutas se redoblan con carnosidad de vegetales. Pues bien, Gómez Mora es el que abre en las estructuras escurialenses las grietas suficientes para que por ellas penetre la naturaleza. La reacción nacional, antihumanística, que tan íntegramente encarna el teatro de Lope de Vega, se advierte también, aunque con timidez y en cierta manera como a pesar suyo, en Gómez Mora. Conserva la tradición herreriana de grandiosidad espacial y sabe mover las masas con el empaque



y ritmo del alto Renacimiento. Destaca lo constructivo, y en sus fachadas la distinción entre las superficies lisas y la plasticidad ornamental se realiza con nitidez y contraste de buena escuela clasista. Pero ya superpone los ornamentos con cierto capricho y bizarría, y sobre todo, es el tratamiento de estos ornamentos, su robusto modelado de acentos realistas, lo que lo coloca como iniciador del barroquismo arquitectónico. La obra principal es la Clerecía de Salamanca o Convento de Jesuítas, comenzado en 1617. Ingente mole, con la cual se quiso desagruar a San Ignacio por los veintidós días de prisión que pasó en Salamanca. Además, la Universidad de Salamanca era entonces el palenque de lucha de todas las órdenes religiosas, agresivamente organizadas para apoderarse de la cátedra de Teología. Con esta construcción se inician también las grandes empresas arquitectónicas de los jesuítas, dispuestos a manifestar así su voluntad de dominio y de reconquista del mundo para el catolicismo. Obsérvese que con Gómez Mora comienza el arte de la contrarreforma. Y que este arte tiene su manifestación más expresiva en la arquitectura. Esta arquitectura, respondiendo al estado de espíritu que la origina, complica los espacios de manera que produzca en el creyente una impresión mezcla de

estupor y de sumisión. Organización espacial basada en los contrastes. Por eso ese desnivel luminoso entre la nave y el crucero, ese desequilibrio de volúmenes entre la grandeza de las naves y la pequeñez de las capillas, ese curvar las plantas con la predilección por las secciones elípticas. Arte derivado de una aptitud emocional que necesitaba buscar en sí misma motivos de afirmación y de poderío. Arte que sacaba de sí mismo todas las formas necesarias para caracolear ante el mundo con prestancia y orgullo de dominador. Y con esa voluntad de dominio, una nostalgia de los momentos en que la humanidad se hallaba unida por una sola y encendida creencia. Es ahora cuando resurge el escolasticismo como un propósito de restauración de las potencias teológicas medievales. Y en la literatura, análoga conciencia de Paraíso perdido, análoga percepción del desvanecimiento de una grandeza, originó el afincamiento orgulloso en lo tradicional, ese florecer de los romances y de las tradiciones medievales que se observa en las obras de Lope de Vega. Y en la arquitectura, una cierta voluntad de goticismo, aunque manejando formas diferentes.

Es sintomático las transformaciones ocurridas durante la construcción de la Clerecía de Salamanca. En tanto que en tiempos de Felipe II se varió el



plan de la obra con arreglo a las normas estéticas del momento, construyéndose en cuadrado la cabecera de esta Catedral, en el siglo xvii y aun en el xviii se volvió al primitivo formalismo gótico y bóvedas y hornacinas volvieron a llenarse de nervios, cardinas y pináculos.

Esta tendencia al medievalismo, originada no por resabios arqueológicos, sino como signo combativo frente a la voluntad de clasicismo que entonces dominaba en el Occidente, se manifiesta en primer lugar por la aspiración a la verticalidad. Las masas se articulan, no con esa serena y abierta prestancia tan típica de la horizontalidad de los edificios del siglo xvii, sino encrespados, irguiéndose unas sobre otras hasta desvanecerse en el azul. Este efecto se consigue sobre todo en las torres. La época barroca, y esto ya desde Herrera, carga el acento principalmente sobre las dos torres que flanquean la fachada y sobre las linternas de la cúpula central. Las torres van reduciendo su planta según se elevan, y de una manera fluyente y como apoteósica la mirada se encuentra sin apoyo material. Análogo efecto se consigue con el tratamiento de la linterna de la cúpula. Vista desde fuera, la cúpula es simplemente el plinto sobre el que se levanta la cruz. Y cuando la destinación del edificio imponía superficies ho-

rizontales se colocaban en el centro peinetas, remates o espadañas que sutilizaban las fachadas y patentizaban una voluntad de verticalidad. El barroquismo es la época de las espadañas. Sin ninguna finalidad práctica se levantaban, organizándose en varios cuerpos, destacando su agudo perfil sobre la masa del edificio. Formas todas ellas que respondían a un anhelo de espiritualización y de misticismo.

El barroquismo en Gómez Mora se aprecia también en la manera de concebir la perspectiva de sus edificios. Se proyectan generalmente para que los efectos decorativos de sus fachadas obtengan su máximo efecto vistos en escorzo. Es así cuando las masas adquieren mayor dinamismo y agilidad, cuando el claroscuro aparece más fluyente, cuando unas formas se desvanecen en otras sin violencias ni contrastes. Y en este respecto quizás supera el arte de Gómez Mora al del pleno barroquismo, pues Gómez Mora aplica las columnas adosadas y, por lo tanto, con sentido puramente decorativo y en la segunda mitad del siglo xvii se destacaron de la portada, presentándose exentas.

Esa tonalidad que hemos dicho dieron los jesuitas a la arquitectura de la primera mitad del siglo xvii se ratifica en dos monumentales construc-









ciones que, a par de las de Gómez Mora, pueden situarse como tránsitos del clasicismo al barroco. La catedral de Madrid, en su origen convento de jesuítas, y San Juan Bautista, de Toledo. Muestran estas dos construcciones, debidas al hermano Bautista, jesuíta, una reposada y entera prestancia, pero al mismo tiempo un como dinamismo contenido, una robustez de ornamentación, una tensión de fuerzas que se adivina va a estallar en los subsiguientes delirios del barroquismo. La planta es la que ya hemos descrito. La fachada está articulada por poderosas columnas de recio claroscuro, entre la que se ahondan ventanas y hornacinas. Estas fachadas conservan severidad y reciedumbre renacentes. Pero en los detalles, el barroquismo se acentúa. Quedan definitivamente destituídos los triglifos por consolas, de formas ya muy barrocas, que se llamaron mútilos. El acodamiento en las guarniciones de las ventanas se hace general. Las cartelas y escudos se orlan con abigarramientos carnosos y naturalistas. Y aparece un nuevo orden, que también se ve en la Clerecía, de Salamanca, y que quizás proceda de la intervención en este monumento del hermano Bautista: un capitel compuesto de dórico y corintio que en Italia fué inventado por Scamozzi y que se designó como el *sexto orden*.

A las sugerencias de estos tres arquitectos, que tan bien encarnaron en este momento los ideales españoles, hay que añadir la influencia italianizante de Crescensi. La ornamentación del panteón de los reyes en el Escorial, de pura estirpe italiana, proveyó de nuevas formas a nuestros artistas. Pero esta italianización no fué muy honda.

El antiguo Alcázar de Madrid y la Cárcel de Corte prueban que persistían las tradiciones medievales de la mansión torreada en los ángulos y del empleo del ladrillo juntamente con la piedra aun en los monumentos más eminentes.

En resumen: la arquitectura de la época de Lope de Vega representa el difícil tránsito de un estilo a otro sin estímulos exteriores. Es un oscuro momento de gestación durante el cual las esencias españolas toman concienzudamente posesión del exótico formalismo herreriano y, una vez hincadas en tan duro suelo, se desenvuelven fieles a su ley rítmica. Y su ley rítmica les obliga a abrirse en pompas ornamentales, que puestas al servicio de una aguerrida misión espiritual de una finalidad íntegramente religiosa crea el gran arte del barroco español.

JOSÉ CAMÓN



# *LEÓN BLOY*

(1846-1917)











**LÉON** Bloy escribía para libertar las almas. Si sus violencias han indignado a algunos justos que no le conocen ni comprenden, también han roto los lazos de muchos pecadores, y en el Cielo es mayor el gozo por un pecador que se arrepiente que por noventa y nueve justos que no tienen necesidad de penitencia. *Hay quienes piden el bautismo después de haberme leído. ¡Qué divina sanción a mis violencias!* Dichosas violencias, solamente capaces de romper las puertas de bronce que las tenían cautivas. A todos esos, por su vida y por su obra, él les había hecho *presentir el misterio* de las verdades sobrenaturales: les había manifestado el cristianismo en su simplicidad antigua, en su grandeza eterna, en el absoluto terrible y dulce de sus divinas exigencias. *No es cosa de broma el amar-te*; parece que aún le veo llorar, leyendo estas palabras del Señor a Angela de Foligno, y estas otras de Ruysbroeck: *¡Ah! si supieras la dulzura que Dios da y el gusto delicioso del Espíritu Santo.* Impulsado por su ardiente fe en el misterio de la comunión de los santos, Léon Bloy pidió sufrir de un modo excepcional, lo mismo que un Job en el estercolero de la cultura moderna, y fué escuchado.

. . . . .  
Supo muy bien que la fe es la raíz y el fundamento de toda nuestra vida de la gracia, que por ella triunfamos del mundo y que es ella la primera puerta de la bienaventuranza. Vivió de la Fe. Lo que en él se manifiesta ante todo es un vigor extraordinario de las tres virtudes teologales. Fué la Esperanza la que le movió a desesperar de todo lo que no fuera Dios, fué la Caridad la que alimentaba su cólera, fué la compasión por las almas, fué un amor de Dios *como para arrancárselo de tanto*

*como quema* lo que hizo de él un hambriento de absoluto, eternamente insatisfecho de los simulacros de la tierra.

. . . . .  
Su corazón se sentía oprimido de continuo por el peso de la injusticia innumerable que es la princesa de este mundo. Recordando, y modificándola un poco, la gran frase de San Gregorio VII, pudo haber dicho: He amado la justicia y he aborrecido la iniquidad, y por esto vivo en un perpetuo destierro. He ahí por qué este cristiano sumiso se sentía en comunión de impaciencia con todos los rebeldes de la tierra, pero era con una impaciencia dirigida hacia el cielo y hacia el advenimiento del reino de Dios. He ahí por qué pudo adentrarse tanto en los misterios del Dolor y del Abandono, de todos los dolores y de todos los abandonos: dolor y abandono del Pobre, imagen de Dios; dolor y abandono de Israel, pueblo de Dios; dolor y abandono de María, Madre de Dios.

JACQUES MARITAIN



## *Fragmentos*

**L**A libertad, este don prodigioso, incomprendible, incalificable, por el cual nos ha sido dado vencer al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; matar al Verbo encarnado, apuñalar siete veces a la Inmaculada Concepción, agitar con una sola palabra todos los espíritus creados en los cielos y en los infiernos, detentar la Voluntad, la Justicia, la Misericordia, la Compasión de Dios en Sus Labios e impedir que descienda sobre su creación; esta infame libertad no es nada más que esto: el respeto que Dios nos tiene.

ENTRE el hombre revestido involuntariamente de su libertad y Dios voluntariamente despojado de su poder, el antagonismo es normal, el ataque y la resistencia se equilibran razonablemente, y este perpetuo combate de la naturaleza humana contra Dios es la fuente chorreante del Dolor inagotable.

TODOS los sufrimientos acumulados en el infierno durante toda la eternidad son en presencia de la Pasión *como si no existieran*, porque Jesús sufre en el Amor y los condenados sufren en el Odio, porque el dolor de los condenados es finito y el Dolor de Jesús es infinito, porque, en fin, si fuera posible suponer que algún exceso ha faltado al dolor del Hijo de Dios, sería igualmente posible creer que algún exceso ha faltado a Su amor, lo que es evidentemente absurdo y blasfematorio puesto que Él es el mismo Amor.

LO que hay en el fondo de mi pensamiento es la convicción de que en este mundo caído todo placer se abre en el orden natural y todo dolor en el orden divino.

*(Le Symbolisme de l'Apparition.)*

NUESTRA libertad es solidaria del equilibrio del mundo, y esto es lo que es necesario comprender para no maravillarse del profundo misterio de la Reversibilidad, que es el nombre filosófico del gran dogma de la Comunión de los Santos. Todo hombre que produce un acto libre proyecta su personalidad hacia el infinito. Si da de mala gana una moneda a



un pobre, esta moneda horada la mano del pobre, cae, horada la tierra, taladra los soles, atraviesa el firmamento y compromete el universo. Si produce un acto impuro, oscurece tal vez millares de corazones que él no conoce, que le corresponden misteriosamente y que tienen necesidad de que este hombre sea puro, como un caminante sediento tiene necesidad del vaso de agua del Evangelio. Un acto caritativo, un movimiento de verdadera compasión canta por él todas las alabanzas divinas, desde Adán hasta el fin de los siglos; cura los enfermos, consuela los desamparados, sosiega las tormentas, rescata los cautivos, convierte los infieles y protege al género humano.

*(Le Désespéré.)*

*14 febrero 1890. A Jeanne (1):*

... Hay en tu carta deliciosa, que releo desde ayer tarde, un pasaje que me arrebató. Es en el que cuentas que la Dulce Virgen María, por fin, ha hablado a tu corazón. Tú ya sabes, amada mía, la paciencia que tuve con el prejuicio de tu educación, y cómo siempre he sido reservado contigo acerca de esto que juzgo esencial. Yo esperaba el efecto de la gracia divina sobre tu corazón y sobre tu alma.

El culto, no de adoración, pero sí de veneración infinita y de amor sin límites para con María es de tal importancia, que sin él todo es estéril. Esas pobres almas innumerables a quienes criminales impostores privaron antaño de esta maravillosa luz que la Iglesia ha llamado la *Estrella de la mañana*—que es precisamente el nombre de Lucifer—, estas pobres almas desposeídas causan compasión al Señor y viven bajo el imperio de su Misericordia infinita, pero no pueden tener parte, por lo menos en esta vida, en el esplendor de su gloria, porque su gloria es precisamente María. Todas las veces que en la Biblia hallo la palabra *gloria*, leo indiferentemente María o el Espíritu Santo. Cuando Dios, el único con poder para ello, te haya iluminado, estudiaremos juntos estos textos sagrados y tú tendrás deslumbramientos, gritarás y llorarás de admiración, pues entonces verás distintamente, cara a cara, la Tercera Persona divina. Pero mientras que tú, pobrecita protestante mía, no hayas pisoteado tus prejuicios, mientras no conozcas a María y no le hayas dado tu corazón, estarás en las tinieblas, pues es únicamente en María y por María por quien se puede alcanzar el Espíritu Santo.

*(Lettres à sa fiancée.)*



LA Fe es el conocimiento de nuestro límite.

UNA imagen piadosa ante la cual no pudiera rezar ningún pobre, ¿no parecería lo más idénticamente imaginable a una prevaricación sacrílega?

NO hay azar, porque el azar es la Providencia de los imbéciles, y la Justicia quiere que los imbéciles no tengan Providencia.

PUNTOS esenciales: 1.º Todo lo que sucede es adorable. – 2.º Acuerdo perfecto de la libertad divina y de la libertad humana. Desde toda la eternidad, Dios *sabe* que, tal día, tal individuo realizará *libremente* un acto necesario. – 3.º En fin, todo lo que no es estrictamente, exclusivamente, rematadamente católico, debe ser echado a la basura.

ME es fácil aclarar el entendimiento a cualquiera, diciéndole que un pensamiento perfectamente verdadero, expresado en muy buenas palabras, puede satisfacer a la razón sin dar la impresión de la Belleza; pero esto es porque entonces hay seguramente algo falso en la forma de estar expuesto. *Es*

*indispensable que la Verdad esté en la Gloria. El esplendor del estilo no es un lujo, es una necesidad.*

TODO escritor debe llevar sus libros escritos en su rostro.

LA Necesidad y la Libertad son idénticas – en Dios. La Necesidad de Dios, es su Gloria.

NUESTRA vida superior empieza al mismo tiempo que empezamos a sufrir. ¡Vida sublime! ¡Ser los yunques de Dios para el gozo y para el dolor!

SAN Bernardo. – Se lee en la historia de este hombre admirable que su madre *quiso ella misma criarle, de miedo que al confiarlo a una mujer forastera recibiese de ésta alguna mala impresión.* Pensamiento que hemos tenido con frecuencia y que ha sido la materia de muchas charlas nuestras. Desde el punto de vista espiritual, sobre todo, la influencia de una nodriza forastera nos parece un peligro más temible que el mismo de la muerte. ¿Quién puede saber si alguna de las personas a quienes se confía un hijo para que le nutra de su substancia no es una poseída? En una época como la nuestra, los



casos de posesión deben ser frecuentes. *Cuando hablamos con alguien, nosotros no podemos saber si no es el Diablo quien nos responde.*

EL Cristianismo consiste en sufrir los unos por los otros.

*(Le Mendiant ingrat.)*

LAS historias verosímiles ya no merecen ser contadas. El naturalismo las ha descrito hasta tal punto que ha provocado en todos los intelectuales una necesidad famélica de alucinación literaria.

EL sueño, que carga de cadenas el cuerpo humano, tiene el poder de restituir al alma, durante un relámpago, aquella sencillez de visión que es el privilegio de la *Inocencia*.

### ÚLTIMO CAPÍTULO DE «LA MUJER POBRE»

CLOTILDE (2) tiene ahora cuarenta y ocho años y no parece tener menos de un siglo. Pero su belleza es mayor que en otro tiempo; semeja una columna de oraciones, la última columna de un templo ya en ruinas por los cataclismos.

Su pelo se ha vuelto por completo canoso. Sus ojos, quemados por las lágrimas que han surcado su rostro, están casi extinguidos. Sin embargo, no ha perdido nada de su fuerza.

No se la ve casi nunca sentada. Sin cesar, va andando de una iglesia a otra, o de cementerio a cementerio; se para tan sólo para arrodillarse, y diríase que no conoce otra postura.

Tocada no más de la capucha de un gran abrigo negro que le llega hasta el suelo, y con sus pies invisibles desnudos en sandalias, sostenida desde hace diez años por una energía sobrehumana, no hay frío ni tormenta que sea capaz de asustarla. Su domicilio es el de la lluvia que cae.

No va a pedir limosna. Limitase a tomar con sonrisa muy dulce todo cuanto la ofrecen y lo da secretamente a los desdichados.

Cuando se encuentra con un niño, se arrodilla delante de él, como hacía el gran Cardenal de Bérulle, y traza con su manecita pura la señal de la cruz sobre su frente.

Los cristianos comodones y bien vestidos a los cuales incomoda lo Sobrenatural y que han dicho a la Cordura: *Eres mi hermana*, la juzgan perturbada de espíritu; pero se la respeta entre el bajo pueblo y algunas pobres de iglesia la creen una santa.



Silenciosa como los espacios del cielo, tiene el aire, cuando habla, de volver de un mundo dichoso situado en un desconocido universo. Así se siente al oír su voz lejana, que la edad ha vuelto más grave, sin alterar su suavidad, y así se siente más todavía en sus mismas palabras.

*Todo lo que pasa es adorable*, dice ella de ordinario con el aire extático de una criatura colmada mil veces que no pudiera hallar sino esta fórmula para todos los impulsos de su corazón o de su pensamiento, aunque fuera con motivo de una peste universal, aunque fuera en el momento de ser devorada por animales feroces.

Por más que se sepa que es una vagabunda, los agentes policíacos, sorprendidos incluso ellos de su ascendiente, no han intentado nunca molestarla.

Después de la muerte de Leopoldo (3), cuyo cuerpo no pudo ser hallado entre los anónimos y horrorosos escombros, Clotilde aplicóse a conformarse con aquel de los preceptos evangélicos cuya observación rigurosa es tenida como más intolerable que el suplicio mismo de la hoguera. Había ella vendido todo cuanto poseía, había dado el producto a los más pobres y, de la noche a la mañana, se tornó mendiga.

Lo que debieron ser los primeros años de esta

nueva existencia, ¡Dios lo sabe! De ella se han contado maravillas parecidas a las de los santos; pero lo que parece completamente probable es que le fué concedida la gracia de no tener nunca necesidad de *reposo*.

–Debéis ser muy desgraciada, mi pobre mujer– le decía un sacerdote que la había visto llorando ante el Santísimo expuesto, y que, por fortuna, era un verdadero sacerdote.

–Soy perfectamente feliz–respondió ella–. No se entra en el Paraíso mañana, ni pasado mañana, ni dentro de diez años, sino que se entra *hoy*, cuando se es pobre y crucificado.

–*Hodie mecum eris in paradiso*–murmuró el sacerdote, que se fué trastornado de amor.

A fuerza de sufrir, esta cristiana vivaz y fuerte ha intuído que no hay, sobre todo para la mujer, sino una manera de estar en contacto con Dios, y que esta manera, completamente única, es la Pobreza. Y no esta pobreza fácil, interesante y *cómplice* que hace limosna a la hipocresía del mundo, sino la pobreza difícil, repugnante y escandalosa que precisa socorrer sin esperanza alguna de gloria y que no tiene nada para dar en cambio.

Asimismo ha comprendido, y esto no está muy lejos de lo sublime, que la Mujer no *existe* verdade-



ramente que a condición de estar sin pan, sin albergue, sin amigos, sin esposo y sin hijos, y que es únicamente así como puede forzar a descender hasta ella a su Salvador.

Después de muerto su marido, resulta ser la pobre, de buena voluntad, todavía más que antes la mujer de este hombre extraordinario que dió su vida por la Justicia. Perfectamente dulce y perfectamente implacable.

Afiliada a todas las miserias, ha podido contemplar de lleno el homicida horror de la pretendida caridad pública, y su rezo continuo es una antorcha sacudida contra los poderosos.

Lázaro Druide es el único testimonio de su pasado que la ve todavía algunas veces. Es el único lazo que no ha roto. El pintor de *Andrónico* es demasiado noble para haber podido recibir la visita de la fortuna, cuya norma secular es la de hacer girar su rueda en la basura. Esto es lo que permite a Clotilde entrar en su casa sin exponer al lodo de un lujo mundano sus harapos de vagabunda y de *peregrina del Santo Sepulcro*.

De tarde en tarde viene a echar en el alma del profundo artista un poco de su paz, de su misteriosa grandeza, y retorna después a su inmensa soledad en medio de las calles, atestadas de pueblo.

—*No hay más que una tristeza*—le ha dicho ella, la última vez—: *y es la de no ser santos.*

(*La femme peuvre.*)

LA personalidad, la individualidad, es la visión particular que cada hombre tiene de Dios.

EL trabajo es la oración de los esclavos. La oración es el trabajo de los hombres libres.

*A un matemático:*

... Vivimos entre tinieblas, y esto es lo que el orgullo no quiere reconocer. Tan sólo la Fe es clara, y por eso el Orgullo, príncipe de las Tinieblas, la rechaza, teniendo la horrible pretensión de ser tomado por la Luz. Tan sólo la Fe es cierta, ¿tenemos necesidad de otra cosa?

Usted querría comprender cómo la presciencia de Dios puede conciliarse con la libertad humana. ¡Ah!, para mí es muy sencillo. Es como si usted me dijese que usted no puede comprender cómo la idea del número treinta se puede *conciliar* con la idea del número cinco multiplicado por el número seis, cosa que no es más comprensible. Yo sé, *sin poderlo comprender*, que la presciencia divina y la libertad



humana no tienen necesidad alguna de ser conciliadas porque son exactamente, absolutamente, esencialmente y substancialmente la *misma cosa*...

¡Usted quisiera comprenderlo; usted que se considera ambicioso!

No ve usted que vale más *saber* que comprender. ¡Ha estudiado usted no sé cuántas ciencias naturales para llegar a la ignorancia total de este rudimento de la única Ciencia! Antaño, en tiempo de los Santos, en el sublime Siglo Décimotercero, sobre todo, que fué el apogeo del espíritu humano, a los mismos niños no se les permitía ignorar que el objeto único, infinitamente glorioso, de la Razón consiste en *creer* y que creer equivale a saber, a *saber altamente*. Todo lo demás deducíase de esto del modo más sencillo del mundo. Por eso las más vulgares palabras de las gentes de entonces nos deslumbran ahora cuando las leemos en las crónicas.

Hoy día es corriente imaginar que la razón consiste en explicar teoremas o en ordenar catálogos. Se dice de un hombre que es *razonable* como las rameras dicen de un cliente que es *serio*...

Una persona inteligente, un ingeniero, explicará muy bien que dos paralelas no pueden cortarse en ángulo recto. Un pobre hombre, incapaz de comprender sea lo que fuere y sin hacer uso más que

de su razón, *sabrá*, sin poderlo explicar, que es así y que ha sido preciso, absolutamente, que las dos paralelas se encontraran para que *se salvara* el mundo. No se demuestra más que lo contingente, y esta demostración es la tarea de los esclavos. Lo Necesario, es decir, el Absoluto, es decir, el Deslumbramiento, es indemostrable, y los Amigos de Dios están sentados en mansiones imposibles de concebir, de las cuales nunca les habrá inquietado el estudio de su arquitectura.

DIOS puede sacar el bien del mal sin nuestro consentimiento. El Diablo puede sacar el mal del bien, pero no sin nuestro consentimiento.

*A Johannes Joergensen:*

... ¿He dicho a usted que la hermana Ana-Catalina Emmerich, la Vidente estigmatizada de Dulmen, es, a mis ojos, el mayor de todos los poetas, sin excepción? Tan grande y tan poeta, que cuando pienso en ella todo lo demás se me borra.

¡Qué recuerdo el de mi primera lectura de su *Dolorosa Pasión!* Era uno o dos años antes de la atroz guerra franco-alemana. ¡Yo era joven, y ya tan



pobre, que incluso las paredes de los mal olientes sótanos en donde vivía me daban la sensación de querer apartarse de mí! El inquilino anterior se había marchado, vencido por las arañas, los escorpiones y los piojos. La humedad era tal, que allí las setas, desgraciadamente incomedibles, crecían sobre mis diccionarios.

Con una cama de hierro que hubiera horrorizado a un vagabundo, una mesa de cocina que tal vez se mantuvo en equilibrio durante el Terror y un viejo pupitre falto de patas que conservo todavía compasivamente, por todo mobiliario, mi albergue semejaba a uno de tantos rincones hostiles donde jamás llegó la luz.

Pues fué allí, cuando estando yo enfermo, un día de cuaresma, leí por primera vez este libro extraordinario. Tendría poco más de veinte años y no me puedo acordar de nada más sino de que sentí un torrente de delicias, una lluvia de lágrimas. Me ví sobrepasado de aquel lugar entre el polvo y la basura, sintiendo pasar sobre mí la Belleza divina!...

*(Mon Journal.)*

## *EL HONOR DE LAS FAMILIAS*

ANTIGUAMENTE, cuando la abolición del sentido de las palabras aún no se había promulgado, el honor de una familia consistía en dar Santos o Héroes, o a lo menos útiles servidores de la cosa pública. Esto, tanto si se era rico como pobre, tanto si se habían tenido antepasados ilustres como si no se habían tenido. En este último caso, se ascendía sencilla y naturalmente a la aristocracia por la misma fuerza de las cosas.

Hoy día el honor de las familias consiste únicamente, exclusivamente, en escapar a la policía.

Los burgueses esclarecidos llegan hasta conceder alguna vez, después de haberlo meditado mucho, que la pobreza puede, en un pequeñísimo número de casos que se guardan muy bien de especificar, dejar de ser deshonrosa; pero nada logrará borrar la vergüenza de un embargo judicial, sobre todo en los pueblos.

Los Mártires han podido muy bien guardar sus huesos sobre los altares desde siglos, y la Iglesia echar las campanas al vuelo en sus fiestas e inundarles de gloria; el Burgués desconfiado no ve en ellos más que a unos tontos que se han dejado capturar y que tienen una ficha policíaca. Una so-



brina de San Lorenzo no hallaría hoy con quien casarse, y un primo lejano del Buen Ladrón no obtendría jamás un empleo de mil doscientas pesetas en una oficina.

La repugnancia del Burgués por el Cristianismo descansa en gran parte en su sentimiento del honor: y esto aun no se ha dicho lo bastante. No sabe cómo arreglárselas con una religión cuyo *fundador*, después de haber sufrido un suplicio infamante, resucitó, al tercer día, para agravar eternamente el deshonra de su familia.

### *SER DE BUENA FE*

—YO soy de buena fe. Yo he asesinado a mi padre de buena fe. He creído prestarle un servicio. Y lo creo todavía. El pobre se aburría de vivir, desde hace mucho tiempo; todos los vecinos podrán decirles que era un viejo muy difícil.

Pónganse ustedes en mi lugar, señores jurados, ¿qué podía hacer yo? ¿Tenía otra manera de probarle mi afecto? Siendo un hombre muy de otro siglo, me reprendía por ir de juerga, no comprendiendo que uno no puede ser de palo y que es preciso correrla de joven. Imposible entendernos.

Con todo esto, yo necesitaba dinero. Y era preferible, tanto para él como para mí, acabar de una vez. ¡Oh! ¡Ni que decir tiene que él no ha sufrido! Lo he echado al suelo de un solo disparo, con la mayor humanidad, pues yo no soy de los que se complacen en hacer sufrir. Si todo el mundo hiciera como yo, no nos aburriríamos tanto y las vacas estarían mejor guardadas.

*(Exégèse des Lieux communs.)*

¿QUÉ es el azar? Es el nombre moderno del Espíritu Santo

¿Qué es el sufragio universal? Es la elección del padre de familia por los hijos.

LOS testamentos: Cuando un hombre hace su testamento, sufre una prueba única. Es el momento supremo en que debe presentar su alma a los hombres antes de presentarla a Dios.

*10 de mayo de 1902.* Primeras noticias de la inmensa catástrofe de la Martinica. ¡Treinta mil muertos en algunos segundos, *en la hora exacta de la primera comunión de Verónica!* No existiendo el azar,



esta exterminación era indispensable para que fuese contrabalanceado, en la inefable Mano, el acto prodigioso de nuestra hija. No necesitaba ni una víctima menos esta inocente y el volcán esperaba, desde siglos, su señal.

*(Quatre ans de Captivité à Cochons-sur-Marne.)*

PARA presentar el mal con precisión, con una exactitud rigurosa, es indispensable *exagerarlo*.

*(L'Invendable.)*

EL milagro no es más que un *restablecimiento del orden*; así se ha dicho y por eso forma parte del Cristianismo el creer que está en poder de todo hombre. Basta tener fe.

SÓLO hay una verdadera predicación, desde San Pablo, y consiste en enseñar a los hombres la importancia infinita del Acto libre.

*31 enero 1908. A Pierre Termier (4):*

Querido amigo:

Me he levantado esta noche para escribirle. Después de rezar el rosario, al sentir cerrarse mis ojos,

he comprendido que no debía responderle hasta después de la misa y de la comunión.

Usted solicita conocer mi criterio acerca de una cosa verdaderamente grave. En casos semejantes un criterio es forzosamente un consejo. Pero un consejo es *lo que uno mismo haría*.

Nada más sencillo. Si se tratara del casamiento de una de mis hijas, yo la dejaría en libertad absoluta de escoger, con un respeto infinito para con sus repugnancias, reservándome tan sólo el advertirla, con la mayor ternura, en caso de que yo *viera* que se equivocaba acerca de los méritos o los defectos del pretendiente.

Esto es todo. La autoridad de los padres no puede ir ya más lejos. Es el extremo límite. Usted sabe que la materia del Sacramento del matrimonio, lo esencial para un teólogo, es el mutuo y perfecto consentimiento, es decir, el *amor*.

Lo que se llama, entre los burgueses, *casamiento de conveniencia* es un horror, una impiedad, una prostitución sin excusa. El comienzo de la vida conyugal, la toma de posesión, por hablar claro, si se supone fuera del amor—caso completamente ordinario en nuestra elegante sociedad cristiana— es una abominación de la cual toda la vida puede quedar apestada y que debe contaminar espiritualmente



a los hijos que nazcan. No puede haber nada más grave.

Hay sin embargo una ilusión: el deseo de asegurar la felicidad de su hija. Absurdo y anticristiano propósito. Los ángeles de Navidad no anunciaron la felicidad en la tierra, sino la *paz*, únicamente la paz, a los hombres de buena voluntad. *Pax in terra, Felicitas in caelestibus*. Todo lo que nos está permitido desear a aquellos a quienes amamos es la paz en este mundo, aunque sea entre sufrimientos, y esta paz no es posible sino por el amor, usted lo sabe, que es amante. Yo hace tiempo que lo hice con toda abnegación.

¿Qué impaciencia siente usted para casar a su hija? ¿Sabe acaso tan sólo si es su vocación, pues cada uno de nosotros tiene la suya? Hay excelentes muchachas que no están llamadas a la vida del claustro y que tampoco están llamadas a la vida conyugal o que no se sienten llamadas a ésta, hasta mucho más tarde. Deje, pues, obrar a Dios solo.

En cuanto a eso otro de dolerse por no haber aprovechado la ocasión, ¿cómo puede saberlo? Usted me ha pedido muchas veces que rogara por María. Ciertamente: yo pido a Dios que haga de ella una *santa*, sea como sea, y reciba mi abrazo.

(*Lettres a Pierre Termier.*)

*EN la Resurrección* – decía ayer nuestro párroco – *nuestros cuerpos nos serán íntegramente restituidos. Sí, nuestros cuerpos; pero no sus deformidades o taras, consecuencias del Pecado incompatibles con la gloria. Resucitaremos con nuestros cuerpos verdaderos, tal como fueron eternamente en el pensamiento divino, sin las deformaciones horribles de la Caída, diferenciados, personalizados hasta el infinito, según el mismo Tipo adorable.*

LA Santidad no es una cosa tan complicada como parece. Es sencillamente una inmensa confianza en Dios.

LA comunión diaria. ¡Qué tema para mí! He tenido un buen momento, he hallado algo que decir a las pobres almas. Jesús se ha asemejado a las bestias que sirven para nutrir al hombre: al buey, al cordero, y así quiere que se le coma. Ha venido para ser muerto y para ser comido. – Ya que tú me has dado la muerte, y una muerte tan cruel, a lo menos devórame, a fin de que tu crueldad te sea provechosa. Come mi carne y bebe mi sangre que he ofrecido para ti.



SIEMPRE que se tiene algún goce, que se disfruta espiritualmente o corporalmente, *hay alguien que paga.*

ES una ley constante, absoluta, en la vida espiritual como en la vida sensible, que lo que siempre sucede es una *sustitución* y no una evolución.

¿QUÉ es tener una conciencia tranquila? Es estar enteramente persuadido de que se es un perfecto canalla.

*(Le Vieux de la Montagne.)*

CUANTO más grande es un hombre, tanto más siente la Caída Original y la necesidad de recuperar la identidad paradisiaca.

LA más bella música del mundo, ¿puede ser otra cosa que la armonía de la respiración de los Santos?

¡QUE se cumpla la voluntad de Dios y que mi voluntad sea su voluntad!

*A un joven sacerdote:*

... Rara vez he obtenido el sufragio de los católicos, y sobre todo de los curas, que quieren ver en mí un espíritu peligrosísimo porque pienso en el Absoluto y me declaro independiente. Necesitan grupos y bandadas, y los solitarios les son sospechosos. Hay dos causas para este ostracismo de mis escritos en el mundo católico: la ininteligencia extraordinaria de los cristianos modernos y su profunda aversión a la Belleza. Esto último tiene algo de satánico. Entre una página escrita espléndidamente y otra página expresando las mismas ideas con torpeza, al escoger no dudan jamás: van, por instinto, a la torpeza. Usted habrá tenido mil ocasiones de verlo y lo verá más cada día, pues el nivel baja sin cesar.

Así es que desde hace mucho tiempo he tomado la resolución de escribir sobre todo para los incrédulos, y no en vano, puesto que he tenido la alegría de llevar a muchos a la Iglesia. La injusticia absolutamente horrorosa de los que debieran ser mis hermanos, la soporto como puedo, con la ayuda de Dios, sabiendo que es invencible, pero no sin pena y amargura. Por eso, cuando un católico, un sacerdote viene a mí, como usted lo hace, me parece que Nuestro Señor azotado me besa en los labios y experimento un delicioso consuelo.



*A un sacerdote:*

... Cuando voy al café a leer los diarios innobles o estúpidos y miro a mi alrededor a los concurrentes de esos sitios, viendo su alegría imbecil, oyendo sus simplezas o sus blasfemias, me digo a mí mismo que estoy allí, en medio de almas inmortales que se ignoran, de almas hechas para la eterna adoración de la Trinidad Santa, tan preciosas como los espíritus angélicos; y algunas veces lloro, no ya de compasión, sino de amor, pensando que todas estas almas, cualquiera que sea su ceguera presente, irán asimismo, invenciblemente, a Dios, que es su fin necesario.

¡Ah, si se supiera cuán bello es todo esto! Pero usted lo sabe, usted, sí, y debería enseñármelo si yo no lo supiera. ¡Qué pobreza como cristianos es la nuestra! Hemos recibido el Sacramento del Bautismo, el de la Confirmación, el del Orden a veces, y a pesar de todo ello nos falta *carácter*.

Hay una forma ilusoria de humildad muy parecida a la ingratitud. Hemos sido hechos santos por Nuestro Señor Jesucristo y no nos atrevemos a creer y a decir firmemente que somos santos. ¡Ah!, querido amigo, qué bellas y levantadas palabras podrían decirse por un predicador que estuviera lleno de este pensamiento.

*(Le Pelerin de l'Absolu.)*

EL Absoluto *divino* manifestado por Jesús se halla en la Revelación y el Precepto. Mi absoluto completamente *humano* se halla en la Fe y la Obediencia, y no hay otra cosa, en verdad, más que esto.

*(Au Seuil de l'Apocalypse.)*

REGLA absoluta: *Un acto de amor nunca puede ser ridículo.*

DIOS ha creado el hombre a su semejanza para que nosotros hiciéramos lo que Él mismo ha hecho. Él ha tomado nuestra naturaleza a fin de morir por nosotros. Nosotros debemos tomar la suya a fin de dar nuestra vida por Él, como es nuestro deber estricto y absoluto.

*(La Porte des Humbles.)*

CREÉIS haber nacido de un acto y habéis nacido de un pensamiento.

LOS charlatanes que nos hablan desconsideradamente del *eterno reposo*, abusando de la expresión litúrgica, no comprenden que este reposo es la acti-



vidad verdadera, la de los incorporeales, asimilable a la actividad fulminante de los espíritus angélicos y ubicuitarios.

... EL tiempo no existía en el pensamiento del hombre antes de su caída. Adán, que participaba de la eternidad divina bajo el follaje beatífico de su Paraíso, no podía tener del tiempo ninguna idea. Su prevaricación le reveló, y éste fué el principio de su muerte. Las horas y los años empezaron en seguida para él y, en el mismo instante, el aparente cautiverio de su alma desolada en cada uno de ellos.

Los reivindicadores del Paraíso terrenal, que se llaman vulgarmente los santos, son hombres para quienes el tiempo no existe más que como el enemigo mortal que precisa destruir y cuyo mismo nombre no vale la pena de ser pronunciado. No dicen nunca: ¡Tengo tiempo!, o ¡No tengo tiempo!, fórmulas demasiado vanas a sus ojos, que apenas si hay modo de diferenciar de la mentira.

*(Meditations d'un solitaire en 1916.)*

- (1) La hija mayor del poeta danés Christian Molbech, con la cual casó Léon Bloy, en 11 de junio de 1890, después de haberla convertido del protestantismo. Fallecida en 1 de febrero de 1928, a la edad de sesenta y ocho años.
- (2) Clotilde Maréchal: *La mujer pobre*.
- (3) El marido de Clotilde, personaje en muchos aspectos autobiográfico.
- (4) El geólogo Pierre Termier, del Instituto de Francia, fué admirador ferviente y amigo fiel de Léon Bloy. Murió el 23 de octubre de 1930, a la edad de setenta y un años.

Traducción y notas de J. F. RAFOLS



# CRISTAL DEL TIEMPO

*Sì che le pecorelle, che non sanno  
Tornan dal pasco pasciute di vento,  
E non le scusa non veder lor danno.  
Non disse Cristo al suo primo convento:  
«Andate, e predicate al mondo ciance!»  
Ma diede lor verace fondamento;  
E quel tanto sonò nelle sue guance,  
Sì ch'a pugnar, per accender la fede,  
Dell'Evangelio fero scudo e lance.  
Ora si va con motti e con iscede  
A predicare, e, pur che ben si rida,  
Gonfia il cappuccio, e più non si richiede.  
Ma tale uccel nel becchetto s'annida,  
Che, se il vulgo il vedesse, vederebbe  
La perdonanza di che si confida;  
Per cui tanta stoltizia in terra crebbe,  
Che, senza prova d'alcun testimonio,  
Ad ogni promission si converrebbe.  
Di questo ingrassa il porco sant'Antonio,  
Ed altri assai, che son peggio che porci,  
Pagando di moneta senza conio.*

(DANTE: *Paradiso*, XXIX.)



## DAR QUE DECIR AL DEMONIO

### I

«¿No véis agravarse, de día en día, y desde lo más bajo a lo más alto, en las filas mismas del clero, la ignorancia religiosa? Vivir honradamente, asistir a misa los domingos, tener un contingente, más o menos repleto, de prácticas religiosas: novenas a San Antonio y a San Roque, promesas de peregrinaciones a Nuestra Señora para obtener alguna curación, en unos: rosario, letanías, miedo del infierno y esperanza de la felicidad del paraíso, en otros. ¿No es éste todo el ideal religioso de la mayoría?»

«El rebajamiento de la enseñanza religiosa es el principal factor de esta miseria.»

Así decía, no hace muchos años, el Cardenal Mercier, predicando a sus sacerdotes. Y con éstas, palabras tan claras, justas y certeras como las que siguen:

«No rebajéis nunca vuestro celo hasta el nivel de una moral de concepción humana. La virtud tiene origen divino; es el fruto de esa vida divina que, descendiendo en nosotros por Cristo, se esparce en nuestras arterias sobrenaturales por el Espíritu Santo, que hace de nuestra alma santuario suyo, por la caridad, con todo el cortejo de virtudes infusas y de dones que lleva consigo esta dependencia.

«La moral misma, en la cual tantas gentes *prácticas* suelen enorgullecerse de tener encerrado todo su programa de predicación, no alcanza, sin embargo, su sentido cristiano más que cuando se une con el Misterio sobrenatural.»

. . . . .  
«Las verdades fundamentales del cristianismo... son letra muerta para una verdadera muchedumbre de cristianos,



» aunque sean de las clases más cultivadas. ¿Por qué sucede  
» esto?

» ¿Por qué?

» Pues sencillamente porque no se predicán.

» No se predicán, o si incidentalmente se hace, suele ser  
» en fórmulas abstractas, marchitas, que no se enlazan viva-  
» mente con la propia vida del alma cristiana.

» Con la mano sobre vuestra conciencia, ¿podrías decirme  
» cuántas veces en vuestra carrera pastoral habéis tratado,  
» desde la alta cátedra de la verdad o en la dirección del con-  
» fesionario, o en un catecismo de perseverancia, bien sea  
» del dogma de la Santísima Trinidad o del dogma de Cristo  
» vencedor de la muerte, glorificado a la derecha del Padre,  
» ejerciendo en el mundo su reino espiritual y su sacerdocio?

» Cuenta San Pablo en los *Hechos de los Apóstoles*, que  
» habiéndole preguntado a unos discípulos en Éfeso que si ha-  
» bían recibido la fe del Espíritu Santo, obtuvo de ellos esta  
» respuesta: *No hemos oído hablar siquiera del Espíritu Santo.*  
» Muchísimos fieles deberían hoy confesar que ignoran el Es-  
» píritu Santo y el Verbo y el Padre que Lo engendra.

» ¡Ah! ¡Y luego os quejáis porque la fe se pierde! ¿Qué ha-  
» céis vosotros para despertarla? Hagamos, os ruego, esta expe-  
» riencia: escribid en un cuadro, a dos columnas; en una, po-  
» ned la parte que en vuestras predicaciones dedicáis al dogma  
» y a la moral; en la otra columna, escribid la parte propor-  
» cional que daba San Pablo a cada una de estas dos enseñan-  
» zas. Os quedaréis espantados. En todas las catorce cartas  
» del gran Apóstol y en sus discursos que refieren los *Hechos*,  
» dudo mucho que lleguen a dos décimas partes los consejos o  
» los preceptos del orden que vosotros os complacéis en llamar  
» *práctico*. ¿Encontraríais vosotros en vuestra columna, por el  
» contrario, dos décimas partes siquiera de predicación dog-  
» mática?

» Durante los cuatro primeros siglos de la Iglesia, aquellas



»controversias en las cuales vemos empeñarse a los Santos Pa-  
»dres, no tienen más objeto que precisar las relaciones del  
»Verbo Encarnado con su Padre y con el Espíritu Santo. Los  
»Concilios ecuménicos de Nicea, de Éfeso, de Calcedonia, de  
»Constantinopla, definen los dogmas de la Santísima Trinidad  
»y de la Encarnación. Los más célebres escritos de San Basi-  
»lio, San Gregorio Nacianceno, San Gregorio de Nicea, San  
»Atanasio, San Cirilo de Jerusalén y el de Alejandría, San  
»Agustín, San Fulgencio, San Hilario... se consagran a la  
»dogmática del Misterio Cristiano.

»La Iglesia rechaza de su seno a legiones de sus hijos que  
»siguieron en la herejía a Arrio, Macedonio, Sabelio, Focio,  
»Apolinario, Nestorio... En el siglo ix, *la Iglesia pierde casi*  
»*todo el Oriente con tal de salvar la pureza del dogma de la*  
»*Procesión del Espíritu Santo.*

»¿Qué nos dirán ahora los hombres *prácticos* de todos es-  
»tos grandes hechos históricos?

.....  
»Predicáis la moral, os digo, y hasta la predicáis demasia-  
»do; porque lo hacéis con detrimento para el dogma. Y la pre-  
»dicáis demasiado, además, en forma negativa, de provocación  
»a la lucha contra los vicios y pasiones; muy poco, en cambio,  
»lo hacéis en forma positiva, exhortando a la práctica del bien.  
»Insistís demasiado exclusivamente sobre el deber estricto, sin  
»abrir escapadas hacia el ideal de una vida perfecta, a la cual  
»toda el alma se siente llamada y con medios para conseguirlo.  
»La moral de vuestros sermones y del confesionario es demasia-  
»do únicamente la moral del deber y de las virtudes: muy poco,  
»en cambio, la de la caridad sobrenatural esparcida sobre las  
»almas bautizadas por el Espíritu Santo y confirmada, alimen-  
»tada, por la Santa Eucaristía. Pedís a las almas lo imposible:  
»porque la virtud sin la gracia es prácticamente imposible. Os  
»creéis compasivos y sois crueles. Olvidáis que es a Cristo a  
»quien tenéis que dar; que es El y su Evangelio y las riquezas



»de su gracia y de su presencia y de la del Espíritu Santo en el  
»alma lo que hay que predicar: el rezo interior, la paz y la to-  
»dopoderosa unión divina.

»Pero esto no lo predicáis, esto no se predica, *porque todo*  
»*esto es el dogma y parece como si el dogma os diese miedo.*

»Por eso alimentáis una generación de cristianos para los  
»cuales el ideal no pasa de ser el de una honradez irreprocha-  
»ble, la *respectability* del gentelman, añadida con algunas prác-  
»ticas religiosas del domingo, o de Pascuas, o de Difuntos, o de  
»la procesión del Santísimo Sacramento.

»No predicáis el dogma.

»Habláis de Dios como del Ser Supremo, de su infinita  
»Majestad, de su Providencia, de su Santidad, de su Justicia,  
»de su Misericordia, que merecen ser adoradas. Este es el Dios  
»de la razón humana, de la filosofía, delante del cual Juan Ja-  
»cobo Rousseau, Victor Cousin... se inclinan respetuosamente.

»Pero el Dios de nuestra fe revelada: la fecundidad inter-  
»na de la Divinidad, las Procesiones divinas, la Misión de  
»Cristo por su Padre, la Misión invisible del Espíritu Santo por  
»el Padre y el Hijo en las almas; los atributos característicos de  
»cada una de las Tres Personas y su contribución respectiva  
»para la realización del plan sobrenatural; la inhabitación de  
»la Santísima Trinidad en nosotros y nuestra unión con Ella  
»por la gracia santificante... ¿Cuándo y con qué precisión, y  
»con qué ardor habláis de ello en el púlpito, en el catecismo,  
»en vuestras direcciones espirituales?

»¿Estaré equivocado al deciros que nunca predicáis el  
»dogma?»

*(La vie intérieure. Appel aux âmes sacerdotales. Re-  
traite prêchée à ses Prêtres. Bruxelles-Paris, 1922. Con  
una carta autógrafa de S. S. Benedicto XV que aprueba  
y sanciona expresamente este libro.)*



## 2

Nada enturbia y favorece tanto, hoy por hoy, lo que llamaríamos, por eufemismo, la insensibilidad religiosa, estética y moral de la mayoría de los católicos españoles como esta lamentable ignorancia dogmática en que suelen hallarse, por el hecho tan claramente visto, y previsto, denunciado en las admirables palabras que preceden del Cardenal Mercier, acusando esta ausencia de predicación dogmática y esos excesos de una pretendida predicación moral, *rebajada al nivel de las concepciones humanas* más rastreras o mínimas; como si se hiciera del púlpito, de la altísima cátedra de la verdad, altavoz de un confesionario minuciosamente disminuído por ínfimas preocupaciones de alcoba. Consecuencia de esta enorme y terrible ignorancia es la insensibilidad, la indiferencia religiosa de unos católicos que suelen confundir, entre nosotros, la práctica de la fe con la práctica de la moral: cuando no con una moral práctica; y la *propagación* de la fe con la *propaganda*: con la propaganda sin más, la propaganda por la propaganda, pura y simple, charlatanesca; una propaganda en que se halaga, chabacantemente, esa última capa impermeable de la indiferencia, de la insensibilidad religiosa a que aludo, para lograr un éxito, que tampoco es más que eso, *el éxito*: el éxito puro: el éxito por el éxito. Mal del siglo.

## 3

Esta corrupción secular de la actividad religiosa en España ha llegado a extremos de tanta gravedad que salta a la vista de todos. Pero la corrupción es ya tan grande, tan honda y extendida, que casi nadie—casi ningún católico—se sorprende de ver cómo por ese escandaloso resultado del éxito, del reclamo, en la predicación, como en otras actividades religio-



sas no menos profanadas de ese modo (como en la enseñanza y hasta en una especie de interpretación *sociológica* de la caridad), se hacen vergonzosamente substantivos aquellos mismos medios cuya buscada utilización sería ya incompatible con finalidades espirituales. Y a nadie choca, por ejemplo, que un predicador religioso alterne el púlpito con el escenario, llevando y trayendo a *su público* del uno al otro, con tan lógica y natural consecuencia que el ejercicio de su predicación se convierte en un repugnante histrionismo: tanto en su forma aparatosa y teatral, de melodramáticos latiguillos, vacía de todo contenido serio, como en su fondo de truculento y positivo científicismo barato, ridículamente fanfarrón y exhibicionista.

No es que este mal del charlatanismo sea nuevo entre predicadores ignorantes. Al contrario, tiene su linaje definido en la más castiza estirpe mundial de la picaresca. No es de España solo. Pero aquí, y ahora, adquiere gravísimas características que le son propias; y más en el momento presente, al conjugarse con toda la inmensa desmoralización producida en el ambiente religioso español por la confusión o mixtificación de tantos intereses prácticos con los espirituales, que debieran serles tan ajenos y tan contrarios. La invasión que la propaganda política (llamémosla así) y aun la de los intereses económicos, ha llevado al ámbito espiritual de la religión católica, entre nosotros, ha sido tan profunda, que ha envenenado hasta la raíz de las conciencias actuando como un poderoso anestésico paralizador de la sensibilidad moral y estética religiosa de los españoles. A esos predicadores charlatanes tan aficionados al *truco* pseudocientífico habría que decirles que no hacen otra cosa más que *raquianestésiar* la conciencia católica española. Y aun esto, inútilmente, estúpidamente, pues no tienen otra finalidad más que esa: como la del hipnotizador del circo. ¡Y se complacen en ver caer a sus pies, como idiotizadas, a las gentes, a ciertas gentes, que se



creen que con eso *se han convertido!* Preguntadles, como el apóstol, a cualquiera de esos *convertidos*, a cualquiera de estos admiradores de una predicación personal, entusiastas de ella como de una película o de una bailarina, a cualquiera *de esos que aplauden en la iglesia*; preguntadles, como el apóstol, por cualquier dogma de su fe; o sencillamente, preguntadles qué es lo que les han enseñado, qué es lo que han aprendido, *a qué es a lo que se han convertido*. Prefiero eludiros la comicidad de la respuesta. ¡Comicidad tristísima! Como la de unos *nuevos ricos* espirituales, valga la paradoja; pues nada tan distante de la pobreza espiritual evangélica (saber supremo) como estos truquistas de la seudociencia, estos pragmatistas rebajados al empirismo circundante y totalizador de una panignorancia crónica, pedantescamente insuflada por la voz vacía, hueca, por la gesticulación exacerbada del teatralismo, en suma, de la máscara o mascarón grotesco. Para, al fin y al cabo, en una palabra, con todo ello, darle que hacer y que decir al demonio.

*E non le scusa non veder lor danno.*

#### 4

¿No habrá que buscar en palabras como las del gran Cardenal, antes citadas, las causas que han podido destruir la sensibilidad católica de los españoles hasta estos extremos, de tan honda corrupción y degeneración, que llega a poderle ofrecer a los enemigos de la fe motivos más que justificados en que hacer su presa segura para el ataque moral, la burla y el escarnio?

Va siendo ya hora de que se alcen algunas voces de católicos, menos *prácticos*, que lo denuncien: en protesta indignada, por lastimada, contra todo eso.

Nosotros, católicos, lo hacemos queriendo traspasar el rumor de esos éxitos escandalosos de los más, para llegar hasta el silencio escandalizado y temeroso de otros muchos, aunque los menos, a quienes especialmente nos dirigimos con estas palabras, verdaderamente doloridas; intentando también cercar con ellas aquel otro silencio inerte de una complicidad farisea, blanqueada por fuera como los sepulcros: silencio sepulcral, en efecto, que esconde y cobija tan profunda corrupción mortal en su seno.—J. B.



# *CRIBA*

# EL DEDO EN LA LLAGA

## VERDAD, A LOS DOS LADOS DE LOS PIRINEOS

La vida francesa está tan completamente envenenada por la lucha entre lo que se ha llamado laicismo y clericalismo, que es imposible para un católico atender a los intereses religiosos sin que parezca que tome partido contra la Democracia, contra la República, quizá contra Francia misma.

Nada más falso. El laicismo no es ni la Democracia ni la República, y menos aún Francia; no es, ni siquiera la laicidad, principio que reserva la conducción del orden temporal a los laicos; es el desbordamiento totalitarista de la laicidad, es decir, la utilización del orden temporal para la persecución de los fines espirituales, hasta que el orden espiritual mismo se encuentre absorbido en aquél.

Pero el clericalismo no es tampoco la religión ni la Iglesia, y menos aún el dogma católico: es, al contrario, una de las peores corrupciones que los amenazan: la utilización del orden espiritual con vistas a fines temporales, la explotación del orden temporal bajo la capa de la religión.

No enseñaré nada a nadie diciendo que los católicos consideran el laicismo como un enemigo; pero sorprenderé tal vez a muchos, y de varios lados, diciendo que entre el laicismo y el clericalismo nuestro peor enemigo no es el laicismo. No entiendo sólo por ello que el clericalismo es una torpeza, una falta política que se paga y que, en consecuencia, sería hábil evitar, sino más bien que es una inversión religiosa propiamente sacrílega. Ciertamente, aquel que quiere tiranizar nuestras conciencias en nombre del Estado nos es odioso; pero, ¡cuánto más odioso aquel que trafica con las cosas religiosas para la satisfacción de quién sabe qué intereses! Todas las injurias que el odio de Voltaire le ha hecho verter contra los curas estamos dispuestos a repetir las contra el clericalismo; somos tal vez los únicos que incluso podemos dar de ello una justificación teológica. De todos los anticlericalismos que conozco, el de mis amigos sacerdotes y religiosos es el más sólido y, con mucho, el más inteligente.

No se trata aquí de paradojas fáciles ni de liberalismo barato, sino de principios no menos esenciales para la Iglesia que para el Estado y de hechos que cualquiera puede comprender.

(De E. Gilson: *Por un orden católico*, 1935.)



## *A CIELO RASO*

Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor.*

cautivo sobre la tierra  
trato al estrellado coro.

*Gerardo de Nerval.*

En la tierra hunde toda verdadera poesía sus raíces, y de la calidad de aquélla depende la de ésta. En eso es la poesía una planta más, aunque desde otros puntos de vista sea una planta de excepción. En la tierra donde las plantas crecen todo son calidades, en tanto que en aquélla en que hunde sus raíces la poesía, a la calidad hay que unir la casualidad: calidad y casualidad en proporciones cuya determinación es delicada e innecesaria. Si no existe más que la calidad, apenas hay cuestión: la tierra da lo suyo a las raíces, y éstas lo envían a la copa para que lo devuelva, si no con más intensidad, sí con más gracia, al aire. El equilibrio se mantiene así fácilmente; pero toda esta composición falla cuando la casualidad se hace presente, como sucede en el caso de la planta poética. Si la casualidad (y la llamo así por no mentar al milagro) no acude despreocupada y cual llamada por nadie, tenemos roto

el dichoso equilibrio y desproporcionada a la planta poética. Parece paradójico que sea la casualidad, que anda siempre sobre un solo pie, la condenada a tales menesteres. Y, sin embargo, puede que en ese mismo hecho resida la razón. Llega la hora de soltar a vuelo las campanas y levantar los ojos al cielo ya que bandadas de grajos blancos han de estar cruzándolo, si la casualidad se presenta, porque sobran dedos de las manos para contar las veces en que ello sucede, en que se consigue ese equilibrio único, cuya norma no tiene posibles enunciaciones o imposiciones. A la poesía que cojea no pueden prestársele muletas o ayudarla con apoyos. La poesía coja está condenada indefectiblemente a caer a las primeras de cambio, y el tiempo que tarde en hacerlo dependerá solamente de los parajes por donde cruce, sin que esa tardanza signifique en algún modo eternidad.

Ya está hecha y derecha la planta poética en el aire. Si uno pretende hacer su cuento e historia, su verdad y su mentira, lo primero que tiene que procurar es ver dónde lleva a cada raíz su afán y cuánto de ese afán canta en tronco y copa. (Y eso que desenterrar huesos y raíces es labor arriesgada: todos los cuidados son pocos y posibles todos los descuidos.) Tronco y copa constituyen lo que uno ve alzarse ante sus ojos cuando tras la lectura deja el libro en la mesa: la arquitectura que, ante los propios ojos, compone la poesía para recreo de los mismos, de los oídos, del paladar, de todo el ser, en una palabra.

Tierra inmediata de toda poesía es, a primera vista, el poeta. El solo poeta, sin más ni más, o es poco o no es nada, y mejor que sea nada que poco. Como isla, carece el poeta de los encantos geográficos de éstas, y su literatura vale menos que la de las islas auténticas de tierra y soledad. El propio poeta no agota el contenido de la poesía, no es siquiera él, sino con él, una serie de actos que en él se confunden, funden y luego ordenan. No obstante esto, para seguir a las raíces en



su búsqueda de humedades creadoras hemos de dirigirnos al poeta, porque es el camino más corto. Lo habremos de considerar sí en primero, no en último término, y darle lo suyo después, a aquello para lo que el poeta es poco más que espejo: débiles fibras de hojas y alas, universales honduras y anchuras.

¿Cuál es la raíz, la gran raíz, que uno imagina adentrándose en la tierra, tras soltar el libro en la mesa, y sentir con todo el ser la insobornable presencia del tronco y la copa alrededor?

Yo llamaría, para acabar con brevedad, *cósmica* a esa gran raíz, y descansaría. Cósmica, sin rodear la palabra, aunque en el transcurso vaya quedando precisada. Significo, por lo pronto, que en todo el paisaje que la estancia y pasaje del libro nos ha dejado sobresale la presencia del universo. En puridad, toda poesía es cósmica en cuanto universal; pero en contadas ocasiones es el universo de carne y hueso, con cuerpo y traje de universo, el que aparece. Generalmente ese universo no se presenta al lector, porque realidades menos grandiosas (no menos poéticas) lo alejan a un tan secundario término, que su actuación no se advierte en modo alguno. Estamos escribiendo un término tan poco preciso como universo, que a tantas contradicciones puede dar lugar. Sería mejor decir universos, aunque la pluralidad sólo signifique en este caso dualidad: universo cósmico y universo telúrico; universo inmediato de la cercana naturaleza de aves, peces, rocas y plantas, y universo donde los astros ruedan. La presencia total o parcial del primero se advierte frecuentemente en la poesía en general, si bien nuestra tradición española no lo confirma. A la poesía española pudiera sucederle con la naturaleza, lo que a Nerval, el cual se admiraba de haber pasado la mayor parte de su vida en ella, sin con ella identificarse. La categoría de universo a que nuestros poetas se dirigen no es ésta. De vez en cuando se les



ve pasar por ellos, camino de su camino, o se ve cómo, casi a pesar de ellos, los universos cruzan por su poesía, sin que por un momento ello signifique que el objeto último de su intención sean los nombrados universos. Apenas si las plantas de nuestros poetas, en sus huídas hacia amados y amadas, se detienen en el mundo que los rodea. Marchan ciegos, o con la vista tan reconcentrada en el faro final y deslumbrante, que así lo parece al menos.

Señalado el cosmos como el primer gran personaje que en *La destrucción o el amor* interviene, sería necesario precisarlo, delimitarlo, mostrar sus intenciones y acciones. El cosmos puede ser o mediato o final; servir, o de vestigio y límite últimos, donde las voces se detienen, o de materia por donde las voces marchan. El cosmos que aquí asiste es el total, lo trascendente como meta y como senda hacia ella. Ante esta poesía uno se pregunta si no estamos en presencia de un cuerpo celeste más, *cuya naturaleza, cual la de todos los cuerpos celestes, es de estar continuamente en movimiento, de huir y volar en el espacio con rapidez vertiginosa*. De este modo pensaba Séneca de los cuerpos en general, y así pensaríamos nosotros si frente a esta concepción no viéramos (casi de un modo tangible) empinarse otra, justamente la contraria. A saber: la de que la naturaleza de los cuerpos celestes es el reposo, y que esa vertiginosa rapidez de que Séneca nos habla es también reposo, como *paz eterna en Dios Nuestro Señor eran para Goethe todo impulso y porfía humanos*. Recordemos, sin embargo, que no hablamos con palabras, que movimiento y reposo huelgan en lo celeste, y que no caben precisiones, sino, en todo caso, aproximaciones.

La poesía, cuerpo celeste, pues. Mas, ¿cómo actúa este nuevo, recién descubierto cuerpo celeste entre los demás? Una cita de Nerval nos ayudará a responder mejor que nada. Dice Nerval: *Todo vive, todo se mueve y corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí o de otros atraviesan sin obstáculo*



*la infinita cadena de las cosas creadas; una transparente red, cuyos perdidos hilos nos unen estrechamente con planetas y estrellas, cubre el mundo.*

Nerval nos aporta la realidad de una comunicación con las estrellas, la certeza de la estrecha unión y dependencia de lo de abajo con lo de arriba, y nos muestra con ello el lugar donde esta poesía crece y vive: en ese mundo de comunicaciones invisibles, reales y sensibles. Por las estrellas se halla asistida toda esta poesía. El poder de las estrellas llegaba para Lope hasta el concierto de voluntades diferentes. En la poesía lírica de Lope las estrellas asoman, aunque toda sea una poesía a la luz del sol, sin que aquello de que le bastaba con ser escuchado de las estrellas diga nada en contrario. Cito el caso de Lope porque me parece, entre otros muchos, opuesto al que Vicente Aleixandre nos ofrece, en cuanto a la intervención estelar se refiere.

Los astros remotísimos, que casi nos suplican,  
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos.

Tal la voz de los astros en la poesía de Aleixandre.

Fatalmente, toda poesía en la que se acusa la existencia del elemento cósmico tiene un aliento profético, puesto que la profecía se enraíza en limos estelares. No profecía como previsión o predicción, sino como dicción y visión, como seguridad. No males que han de venir, sino realidades que a los ojos del poeta tienen el carácter de un presente sin duda, en tanto que para el lector son predicciones. Lo que Blake pone en boca de Isaías al preguntarle por qué tenía el atrevimiento de decir que Dios le hablaba: *Ni vi ni oí a Dios con percepción orgánica y finita; pero mis ojos descubrían lo infinito en todas las cosas.* Justamente ese descubrimiento de lo infinito es lo que presta tono profético a esta poesía.

De dos modos se hallan poeta y universo frente a frente. Según el primero, entre uno y otro no hay velo ni tela intermedios; hay, por el contrario, una sensación de desnudez total, de contacto de pecho con pecho, de soledad del poeta frente a lo sin medida, de visión de la criatura, sola unas veces, acompañada otras, por todo el tremendo alrededor. Se asciende en pura línea, sin rodear la montaña, hasta la altura, y si bien no se nota sensación de fatiga, sólo el poeta sabe lo que le habrá costado la ascensión. Forman estos poemas el nervio y hueso del libro a mi entender. Sirva de ejemplo *La Luz*.

El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,  
el mundo permanente en que vivimos,  
.....  
¡Ay amorosa cadencia de los mundos remotos,  
de los amantes que nunca dicen sus sufrimientos,  
de los cuerpos que existen, de las almas que existen,  
de los cielos infinitos que nos llegan con su silencio!

En poemas de este tipo no se accede a esos *cielos infinitos* por medio de otro objeto. Como flecha de certera, como una lluvia inversa de extendida que todo lo mojara, se revela esta poesía. Todo lo cubre la contemplación; mas para ello ha de hacerse tan grande como el mundo contemplado: poesía sin atajo y sin camino, poesía que no incluye caminos porque no los ha menester; todo para ella es tránsito, hasta la llegada que nunca llega. Cabe citar en este grupo: *Sin luz; Ven siempre, ven; Ven, ven tú; El Frío; Soy el destino; Sólo morir de día; Las águilas; Total amor; El Desnudo y La Muerte*.

Tales poemas pudieran, sin aquilatar, denominarse directos. Existen otros en los que no se da esa palpitación de pecho contra pecho, en la que la desnudez no es completa y el fondo se adivina más que se toca.



Cuando miro tus ojos, profunda muerte o vida que me llama,  
canción de un fondo que solo sospecho.

Aquí, *tus ojos* y todo el tema general gira sobre ese fondo tan solo sospechado. Si por lo pronto el poema se dirige inmediatamente a ella viva, salva, sin embargo, de un modo imprevisible esa primera realidad para enfrentarse con otra más lejana y eterna. El poeta contempla el cuerpo de ella:

sin más luz que la tuya,  
que esa cercana música que concierta a las aves,  
a las aguas, al bosque, a ese ligado latido,

(y la inevitable aparición)

de este mundo absoluto que siento ahora en los labios.

Lo mismo pudiéramos decir de la delicadísima elegía *A la muerte*:

Tu generoso cuerpo, agua rugiente,  
agua que cae como cascada joven,  
agua que es tan sencillo beber de madrugada  
cuando en las manos vivas se sienten todas las estrellas.

En este caso es la aparición estelar la que trae, súbita, la entrevisión de lo sideral, y no importa que sea a última hora, porque el efecto perdura y provee de fondo a toda la estrofa.

De dos lenguas se vale el cosmos para lanzar su voz: el mar y la muerte. El primero, cuando no llamado, parece estremecerse, da un gran salto y se presenta. Ni por un momento deja de sentirse la realidad del mar, aunque, en ocasiones, no sea nombrado de un modo directo. Una vez es cantado como *sangre del mar que tengo entre mis venas cerradas*, y

otra, de la mano de la muerte, que también ha asistido, viva y activa, todo el libro, en el espléndido poema final, a cuyo través mar y muerte se encuentran mil veces, en coincidencias fatales y felices, y cierran indeleblemente la página última:

Eres tú sombra del mar poderoso...

Mátame si tú quieres, mar de plomo impiadoso...

¡Ah, pronto, pronto; quiero morir frente a ti, mar;  
frente a ti, mar vertical cuyas espumas tocan los cielos...

Nótese el entrelazamiento, cómo cada tema se apoya sobre el otro, cómo esa ayuda cierra el libro.

El ímpetu mismo de este aspecto de la poesía de Aleixandre es tal vez causa de que haya olvidado el lado de la misma que a la naturaleza inmediata mira: la que vuelve los ojos al paisaje de bestias, rocas y flores, y la que los vuelve al hombre mismo. La llamada de los cielos se ejerce sin duda con más fuerza, y por eso no atienden nuestros oídos ni pregona nuestra lengua otras. Las voces más fuertes suelen arrastrar más, aunque no sean tan insinuantes. Pero, antes de seguir, es hora de señalar que en ningún poema de los citados como pertenecientes a un grupo, se dan con absoluta pureza los caracteres del mismo; que ningún poema aparece nutrido exclusivamente por una sola raíz: todas llevan a él su afán, aunque el tono predominante sea dado por una sola. Así, acá y allá se asoma la naturaleza a través de todo el libro. Por lo pronto, con solo abrir el índice encontramos tres poemas significativos dedicados a tres animales: *Las águilas*, *Cobra* y *Escarabajo*. El primero es casi un poema épico:

Aguilas de metal sonorísimo,  
arpas furiosas con su voz casi humana.



*Cobra*, por el contrario, es un poema de una tremenda sensualidad, de una sensualidad que, como la serpiente misma, se arrastra y ahuyenta la tranquilidad del lector. Y en *El Escarabajo* hallamos algo que en el libro no abunda: piedad. No digo ternura, que es algo distinto. Es casi un poema piadoso, compasivo y no débil. Se siente amor tras su lectura. Es un poema franciscano entre todos estos poemas, que tan poco lo son. Canta serenamente la vida, pasión y alegría del escarabajo que,

más negro que el silencio que transcurre después de alguna muerte, pasa borrando las huellas de los carros.

Con lo dicho va solo apuntada una cara de la moneda: la que mira juntamente a la tierra y al cielo, pero que omite en su mirada a los hombres. Indefectiblemente se produce en esta clase de poesía un fenómeno idéntico. A saber: que la otra cara presenta un carácter imprecatorio marcadamente definido, que en ocasiones linda con el insulto. ¿Es un desquite? Parece, por lo menos, inapropiado hablar de desquites en estas sierras. ¿Se trata del revés, del forro? Tampoco. Sencillamente se trata, a mi entender, de una fatalidad que toda poesía de marcada tendencia cósmica lleva aparejada. La contemplación cara a cara de lo invisible y el hecho de hablarle origina el que, al dirigirse a otras realidades, el tono haya de ser imprecatorio. La imprecación puede explicarse, de este modo, como resultado de la aplicación a los hombres de un lenguaje astral. Tal vez por eso la poesía profética es imprecatoria en muchas ocasiones. La imprecación, por lo demás, no se dirige al resto de los hombres, sino, en primer lugar, al propio amarrado poeta. Porque el poeta no está, al imprecar, por encima, sino entre los hombres. Se imprecaba a sí mismo. Es una conminación decidida, terminante; una apelación a la libertad y orden que el poeta ha visto mágicamente rei-



nar por otros mundos: es la intención de provocar un desorden mayor que el medio para la consecución de un orden más perfecto que el medio. En esa palabra *destrucción* que encabeza el título se encierra la intención imprecatoria del libro. Aunque el amor sirva de contrabalanza, la destrucción no queda destruída. Señalar un poema imprecatorio de cabo a rabo sería tarea más vana que señalar uno de cabo a rabo telúrico o cósmico; lo imprecatorio y lo cósmico, como el mar y la muerte, en el dichoso poema final, se enlazan y entrelazan, se disputan, palmo a palmo, los versos de cada estrofa, los poemas de todo el libro. Cada uno sentirá su inclinación. La mía va con aquellos en que lo cósmico predomina. Puestos, sin embargo, a señalar, ahí está *La dicha*, donde se escribe la siguiente bíblica estrofa:

¡Hierba seas! Hierba reseca, apretadas raíces,  
follaje entre los muslos donde ni gusanos ya viven,  
porque la tierra no puede ni ser grata a los labios,  
a esos que fueron, sí, caracoles de lo húmedo.

Pero este mismo terrible poema se abre, al fin, en un efecto de luz, plástico y musical a un tiempo, de un valor pictórico (valga la palabra y la parte de redundancia) sorprendente. Es justa la impresión de la aurora, firme y delicada, que despunta cuando los elementos sueltos se han cansado de reinar a sus anchas. Se tiñe el oriente; se sosiegan los follajes; se descorren ordenadas las nubes: el mundo es otro. Uno se pasa la mano por los ojos:

Canto el cielo feliz, el azul que despunta,  
canto la dicha de amar dulces criaturas,  
de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,  
agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,  
amorosa presencia de un día que sé existe.



En realidad, estas dos son las grandes raíces que nutren el libro; mas, afortunadamente, no las únicas para salvación de la armonía del mismo. Son, por otra parte, tan poderosas, que si algo no las contrapesara, no podría el libro sobrellevar con gracia su destino. Poemas casi completos a veces, o zonas determinadas de ellos, aparecen menos cargados. No quiere ello decir que la intensidad pierda, y si pierde algo, sale un alegre lirismo a sustituirla felizmente. Poemas y zonas risueñas de poemas que hacen sonreír al libro que lo sacan de un modo transitorio de los mundos solemnes por donde discurre. Impresiones gráciles de paisaje, paisajes generalmente mojados, con nieblas y verdes, en los que transitan más figuras y menos sombras. En *Nube feliz*, por ejemplo, puede notarse la diferencia de tono:

Déjame como nube pasar arriba lento,  
pasar húmedamente casi caliente al soplo de un estío,  
llevado por la brisa que envían unas hojas,  
unas altas espigas, unos cuerpos mecidos.

Y como nota curiosa, más que característica, señalaré el único escape místico de este libro tan poco místico, y que si por algún lado apunta a lo religioso es por el panteísta. Se halla en el poema *Mar en la tierra*, donde impensadamente nos tropezamos al final con un leve aliento místico, más perceptible cuanto más ausente se halla lo místico del libro entero.

Con lo hasta ahora dicho no he pretendido hacer ni una disección ni una clasificación. Sólo anotar cosas que al oído, a la vista y al alma han saltado, sin que ello signifique intento de abrirle los oídos a nadie, porque si los tiene ya oirá. Este libro representa, intentando resumir, a la poesía como cuerpo celeste, no celestial; no música, sino materia; no música, sino plástica; no estática, sino sangre; sangre (ya hemos llegado), sangre que, como aquella de que Esquilo nos cuenta, una vez



derramada, no hay encantador que torne a las venas. Por el cuerpo de esta poesía cósmica y telúrica (amor, muerte, estrellas, imprecación) circula sangre humana y caliente, que va dando unidad a los dispares elementos y llevando con el calor el orden; con el orden, la armonía; con la armonía, la belleza.

Todavía tenemos pendiente una averiguación última.

Ya está el árbol poético dando al aire en su copa lo que la tierra ofrece a sus raíces. Esas hondas raíces cósmicas y telúricas adquieren, al contacto del aire, realidad de ramas y hojas, que unas veces son pasmo ante lo infinito, otras imprecaciones ante lo finito, algunas ternura, algunas sensualidad. ¿Pero da al aire lo que pide a la tierra? En otros términos: ¿qué aporta a la poesía española este libro? Pero poesía española es una expresión que, o dice demasiado, o demasiado poco. Precisémosla: a) Qué aporta a la poesía española de siempre; b) Qué aporta a la poesía española de nuestro tiempo; c) Qué a la obra del propio poeta.

Las respuestas a las dos primeras cuestiones pueden ser incluidas en una sola. De toda la nota se desprende que el enriquecimiento se ha provocado en el sentido de lo cósmico. No se reduce, empero, a estos límites. Ese golpe de sangre caliente que supone, contribuirá a borrar muchas palideces que comúnmente se reprochan a la moderna poesía española. Ello es un beneficio considerable que no carecerá de repercusiones. Este ejemplo puede ser semilla para ventura de nuestra poesía. Es una poesía que no se arrepiente del beneficio romántico; se enlaza con lo esencial de él; con aquello de lo que prescindiendo, sólo conseguiríamos desatarnos de todo lazo hacia lo pasado, que también es eternidad. Lo cierto es que este golpe de sangre le hacía falta a nuestra poesía.

En cuanto a la obra del propio poeta, supone un avance, que la comparación de algunos poemas más antiguos comprendidos en *La destrucción o el amor* con otros del mismo



libro demostrará. Siguiendo el inevitable camino, he aquí a la poesía más acendrada, más libre y más dueña, dando cabida a universos que apuntaban en la otra y que, al entrar, la han llenado toda. No cabe hablar, en general, de progresos poéticos, porque la poesía no progresa; pero avanza, se mueve; no se mejora, porque siempre es buena, pero varía. En ese es en el único sentido en que cabe hablar de progreso poético. Cabe hablar también de recorrido y no de acabamiento, o perfección; nunca de llegada. La poesía no llega. Lo eterno no progresa, mas, con nuestras palabras, hay que decir que se mueve, se mueve. Es el movimiento el que nos da la clave de las diferencias. La misma contradicción que se encierra en aquello de Shakespeare: *died every day she lived*. Muere cada día que vive, porque sin esta imperfección no sería perfecta. —J. A. M. R.

## *EL AMOR PERFECTO*

*Les sources de l'amour divin. La divine présence d'après Saint Agustin, por el R. P. Fulbert Cayré, A. A.*

Parece que cuanto más ahinca el alma en el misterio de la Divinidad, cuanto más profundiza y sondea en su hermosura, más generosa vuelve a la superficie, y más enmudecida también y desmayada, porque empieza a sentir que los labios ya no se resuelven a ofender con el impudor de sus palabras la divina e inefable presencia del Dios escondido. Sólo al reconocer y palpar la oscuridad que nos rodea, viendo que por todas partes nos ciñe el destierro del mundo, y al considerar también la dignidad oportuna de la voz humana, ya que Dios la consiente como obsequio de nuestra pobreza, y como signo con que despertar en el alma el pensamiento de una naturaleza soberanamente buena e inmortal, queda justificado el forzoso trance de hablar de Dios. Lo decía nuestro clásico agustino: *En esta oscuridad, adonde, con tenerle en casa, no le echamos de ver, esnos forzado ponerle algún nombre.* Y así Fray Luis de León toma la pluma, casi a pesar suyo, como quien coge trabajosamente un candelabro para iluminar la morada que nos oculta al ser querido, y va encendiendo sus brazos uno a uno; porque uno a uno va Fray Luis pronunciando los diez nombres de Cristo, y son otras tantas luces donde la llama prende para alumbrar, poco a poco, la altísima presencia que hasta entonces no echábamos de ver. Por



eso le resultan las palabras tan resplandecientes y encendidas, como cercos de luz temblorosa que abrazan y estrechan a su objeto, y, acaparándole, nos le infunden en la ignorancia del corazón.

El Reverendo Padre Fulbert Cayré, agustino asuncionista, profesor en Lovaina y autor, entre otros libros, de un excelente y manejable tratado de Patrología, ha tenido el acierto de no descuidar este carácter vivo, ledo y palpitante de los mejores escritos religiosos, y que tratándose de San Agustín adquiere una importancia y un rango raramente sobrepasado por ningún otro Padre de la Iglesia; y en vez de hacernos una exposición rígida y artificial de la doctrina agustiniana, ha preferido recoger y agrupar, en torno a temas teológicos fundamentales, una pequeña y jugosa muestra de la inmensa obra del Obispo de Hipona, previamente vertida de su latín al francés.

Al realzar yo ahora la índole específicamente cálida, penetrante y viva de los escritos de San Agustín, no doy en pensar, como tantos han hecho, que su doctrina, merced a este imponderable distintivo formal, no sea susceptible de exposición clara, sistemática y rigurosa. Tampoco lo opina así Cayré: *El método agustiniano—dice—se presta a una exposición doctrinal clara siempre que se cumpla esta condición: la de colocarse bajo el punto de vista especial que caracteriza al agustinismo.* El haber atisbado ese punto de vista desde otros diferentes, y, muy en especial, con normas puramente escolásticas, que trataron de suplantarle, o, por lo menos, de completarle, dieron origen a esa incompreensión.

En efecto: cotejando el método de San Agustín y el *estilo*, por así decir, de su doctrina con el método y estilo escolásticos, la diferencia salta a los ojos, pues en ella gravita una disparidad de intenciones que hace la comparación muy difícil. Para San Agustín, que es en esto el exponente más claro de la sabiduría patristica, la pluma no es sólo un medio de instruir



al discípulo acerca de verdades puramente especulativas, capaces de llenar el marco rígido de una dialéctica racional, como lo fué más tarde la escolástica, sino un instrumento cuyo fin no es solamente especulativo, ya que a éste se le corona todavía con otro más alto, y que es el de activar el amor sobrenatural del discípulo, el amor del sometido a esa disciplina, tan resplandeciente, de la caridad. Tulbert Cayré, en la introducción al libro, lo dice: *El fin inmediato de la actividad doctrinal de San Agustín no es tanto especulativo cuanto moral y afectivo.* Y Jacques Maritain, que le prologa, comenta: *Todo esto se explica fácilmente cuando se admite que el punto de vista y las leyes propias de la sabiduría infusa lo rigen todo en la síntesis agustiniana.*

Es bien patente que una aproximación a la obra de San Agustín, efectuada con el propósito de verla como doctrina, esto es, como conjunto de ideas en íntimo y trabado enlace racional, ofrece resistencias mucho mayores que, por ejemplo, una aproximación al tomismo. De Santo Tomás procede, sobre todo, el giro que da la teología y sus métodos en la Edad Media, y de él nace, además, en el campo cristiano, el fecundo seto de separación entre los dominios de la filosofía y los de la teología, entre el orden natural regido por la razón y el orden sobrenatural donde impera la fe. Por eso todo en Santo Tomás trasciende a simetría y orden, claridad y sistema, clasificación y análisis. Urgente reforma, ya que las excelencias del método de San Agustín languidecían en manos de los últimos teólogos que precedieron al de Aquino y daban origen a mil confusiones, máxime entre el orden natural y el sobrenatural, para cuyo remedio sólo eran poderosas las características señaladas al tomismo, y que en el método agustiniano o carecían de relieve o no ya hallaban quien las diera realce. No movieron el interés de San Agustín, ni podían haberle movido, esas preocupaciones metódicas de Santo Tomás, nacidas al contacto del aire intelectual que se respiraba en su siglo.



Porque San Agustín no mira de un lado al hombre y del otro al creyente, ni aquí la naturaleza y allá la gracia, objetos formales a los que el ojo certero del análisis aisla entre sí, como miembros disyuntos arrancados del cuerpo de la realidad concreta que se nos propone al conocimiento; muy al contrario, es esa misma realidad concreta, sobreminente por ser, para Agustín, la realidad divina, la que despierta su especulación y la que le conduce de la mano a rastrear en las criaturas el destello que las hace partícipes de la luz de Dios. Marco sobrenatural donde encuadra a la naturaleza humana, no tan caída que lo ignore, es la Divinidad para San Agustín, y el alma, como imagen suya, objeto único de la especulación toda. Conocido es el diálogo de los *Soliloquia* (c. II) entre Agustín y la Razón: A. *Deum et animam scire cupio*. R. *Nihilne plus?* A. *Nihil omnino*.

Sintió San Agustín irreprimible propensión a la unidad, cautivo del absorbente rayo de Dios, que abarca cielos y tierra traspasándolos con su luz única; y más que por un poderoso esfuerzo de síntesis, fué merced al ascencimiento de su alma a las alturas de la contemplación como logró alcanzar la cumbre del saber teológico, donde su vista de águila—*aquila Hipponensis*—pudo abrazar a las innumerables criaturas del Señor, bañadas todas en la gloriosa lucidez del Padre sumo.

Pero las alas, dice, no sé a qué propósito, una comparación del santo, lejos de serle enojosa gravedad al pájaro, le permiten volar. Y mientras en alas de la letra voló el espíritu de Agustín por el ámbito de sus libros, sólo el espíritu volaba, volatilizada también la letra a su contacto. Porque no mata la letra, dócil al movimiento del espíritu, sino la obstinación de quien se acerca a ella para detenerla en su vuelo, para pesar las alas sin reparar en la ingravidez del pájaro. Y así nacieron, fundadas en la letra, las interpretaciones erróneas de San Agustín; de ahí el baianismo y el jansenismo y, si hemos de creer a Maritain, las tentativas que se han puesto



en juego para sacar del agustinismo un sistema filosófico puro, *ce qui est par définition manquer à l'esprit même et au dynamisme propre, «tout pénétré du surnaturel», de la sagesse agustinienne.*

El mérito de este libro lo encuentro yo en que logra mostrar claramente a lo largo de pocas páginas cómo los diferentes puntos de doctrina tratados por San Agustín, y universalmente admitidos por la Iglesia, consiguen encontrar su peculiar sostén y su referencia común en la cima de la caridad, que es el amor divino al que deben ordenarse todas las cosas. Amor sobrenatural a Dios, presente en el alma por la gracia, y hecho así centro de la reflexión teológica.

Fuentes del amor divino son, pues, todas las verdades que nos ofrece la Iglesia. Leyendo las páginas de este libro se tiene ante la vista la extensión entera del campo teológico, con todo el inmenso plantel de sus flores, en este caso de las ideas madres del agustinismo, suscitadoras del perfecto amor: la fe, la esperanza y la caridad; Dios, sus atributos y personas; la servidumbre y la grandeza del hombre; la gracia habitual que le transforma en templo de Dios y la gracia actual que le sostiene y levanta. No podían faltar copiosas referencias, presentadas con textos de San Agustín, a la acción de Cristo como Hombre, Dios y Salvador, continuado en la Iglesia, y a las luchas de la Ciudad de Dios en el mundo y a sus eternas victorias en el cielo.

Un libro de amor a lo divino, una de tantas artes de amar a Dios como pueden componerse, con más o menos tino, trabando y explicando palabras de San Agustín. Porque la filosofía del santo era filosofía de amor, como lo fué la de aquel amigo suyo, sabio entre sabios, que padeció, diez siglos antes, las tinieblas de la gentilidad. *Plato dicit amatorem Dei esse philosophum*, leemos en *La Ciudad de Dios*. Y así era; que en el *Teages* lo había dicho: *Yo nada sé, fuera de una exigua disciplina de amor*. No sabía otra cosa, porque todas podía sa-



berlas con aquello. Todas, menos sí mismo; todas, menos el verdadero Dios. El amor platónico no lograba, pues, satisfacer a quien sólo apetecía el conocimiento de Dios y del alma, y Agustín no podía alimentarse de sombras. Abierto ya el camino de la gracia por el cristianismo y en plena franquía las relaciones del hombre con Dios, ¿cómo no enderezar el alma en seguimiento de sus fuentes para vencer, con esa linfa eterna, sus anhelos? Cinco breves palabras, *Ama et fac quod vis*, enunciaron esta vez otra exigua, pero perfecta, disciplina de amor. —L. E. P.





# *Historias*





*LUYS SANTA MARINA*

*RETABLO DE REINA ISABEL*

*EL PARAÍSO Y SUS GUARDIANES.  
POSTRIMERÍAS DEL «TERCER REY  
DE ESPAÑA»*

*ABRIL  
1 9 3 5*





## *Mi Paraíso*

**L**EGUAS de serranía protegen como un nimbo a Guadalupe, quebrantando fríos, endulzando calores, y el monasterio, al socaire en su regazo, puede soñar en largas primaveras. Todo pasó, menos la tierra.

Cubrían sus hazas entonces vides, olivos, naranjales, y de sus praderías y montaneras nutriánse rebaños y piaras. Era el cenobio más rico de España (su prior entraba en danza macabra, desengaño de grandezas: *muérese el Rey, y el Papa, y el Duque, y el Prior de Guadalupe*). Y también el que más devociones despertaba: ardían dieciséis lámparas de plata ante la Virgen morena; amontonaban a sus pies los cautivos sus hierros, los reyes sus tesoros y sus mortajas. Todos la recordaban en sus empresas, y la victoria o el mal suceso les arrastraban, porque el mundo es así. Pero Ella no distinguía entre sus

hijos. Devoción la más honda de la Reina, fué la primera de las Vírgenes que supo la conquista de Granada, como antaño la rota de los Beni-Merín.

Amaba Reina Isabel este retiro, esta cristiana colmena situada en feliz valle; *Mi Paraíso*, le decía. Jerónimo Münzer, que llegó allí en los inicios de 1495, refiérelo en su *Itinerario*.

¡Y paraíso era! En los huertos y claustros – al amor del agua serrana prolijada en regadíos –, para el placer y el provecho, vides, limones, arrayanes, cidronelas, cipreses... De las crujías del sobreclaustro se alcanzaban en el árbol las naranjas maduras. Los tordos – y era enero – cantaban en los olivares. (Castizos tordos viejos, muy de tejas abajo, bien avenidos con repiques y visperadas y que, como los del dicho, cuando tañía el esquilón se dormían al son.)

Aguardaban aquellos días a los Reyes cuadrilla de fámulos con cofres y ajuar y – detalle pintoresco – diversos papagayos, entre ellos uno de cinco colores: la testa gris, verde el pescuezo, vientre negro, roja la cauda y celeste, con cabos verdes, ambas alas. (Seguro los venidos en la *Pinta* y la *Niña* – traía papagayos verdes, muy hermosos, y colorados, dice fray Bartolomé de las Casas –, que encontra-



ron aquí benignos clima y acogida, pues de cuantos bichos vinieron de Indias fueron los papagayos, por la parla sin duda, los que se ganaron el favor del pueblo: les enseñaban estribillos pansinsales:

*– Echa acá la barca, hao;*

a veces con preguntas y respuestas:

*– ¿Cómo estás, loro?*

*– Aquí como cautivo y solo;*

les disparaban burlas:

*El papagayo  
tiene quartanas  
porque no le dan  
almendras confitadas;*

y hasta salían en cantares:

*Vestíme de verde,  
que es buena color,  
como el papagayo  
del rey mi señor.*

Tiempo perdido aquella espera: no llegó por entonces Isabel. Galíndez de Carvajal, que sigue año tras año las regias romerías, marca tan sólo tres estadas.

Fué la primera el 79—en plena guerra portuguesa—, del 8 al 16 de enero. La segunda, diez años después, de paso para Andalucía, y la tercera, en 1502—del 4 al 13 de abril—, en que, enferma ya—pasada por los *enojos e cuchillos de dolor*—, presintiendo la muerte, quisiera acaso oír por última vez cantar los pícaros tordos de Guadalupe, su Paraíso—doblemente—por lo hermoso y por lo mal gozado. (Ni aun en sus postrimerías le olvidó: quiso que allí estuviera su testamento, ese hacezuelo de folios que culmina en su última firma, estremecida e inmaterial casi.)

## MARGINALIA: JARDINES

1.—*Según Gabriel Alonso de Herrera.*

*Los jardines de entonces eran más bien huertos amenos, abundantes en frutas. Para el adorno predominaban las plantas siempre verdes—laureles, murtas, tejos y cipreses—en ordenados corredores, alter-*



*nando con los muros de jazmín. Por igual en jardines y en claustrillas, su verdor, que no requiere grandes desvelos, buscábase por su alegría. A veces se tallaban—los arrayanes sobre todo—como los del Generalife, la huerta del zambrero o músico del rey.*

*Las flores no eran muchas: rosas blancas y rojas, claveles, alelises, lirios, heliotropos o tornasoles, agavanzas, violetas en recogidos violares. En las rinconadas, junto a muros de robusto aparejo—cerca y defensa al par—, crecían las favoritas de los herbolarios, las que pueblan con sus virtudes folios y folios en las farmacopeas: malvavisco, llantén, manzanilla, verbena, matalanga o anís, menta morisca, salvia, saúco, valeriana... y acaso las seis que, maceradas con la rosa de cinco hojas, daban la tinta mística para escribir arcanos de alquimia: la mejorana, el loto, el lirio, la anémona, el narciso, la violeta blanca.*

*Y luego, a sus anchas, en las tierras más crasas y mimadas del sol, los reyes, los dioses mayores del lugar: los agrios—naranjos, cidros, limas, limoneros—, tan graciosos por su verdor de hojas, olor de flor, vista y provecho de fruta..., que no se puede decir perfecto el jardín donde no hay alguno (1); y los granados y moreras, albaricoques y almendros, perales, azufoifos, nísperos...*

*Jardines de una belleza íntima, punzante, con su casi ausencia de la exquisita sensualidad de las flores y su total falta de pájaros, ahuyentados por el piar de las aves de caza, taciturnas en sus alcándaras, o por sus locos vuelos hacia el sol, libres del emplumado capirote.*

2. – *Según Abuzacaríu Vahya, alias Benelaguam el Sevillano.*

*Hacia el sur, a moros, iba, no sólo en cuerpo, sino en alma también, nuestra Castilla, y de tales romerías rara vez se torna el mismo que se fué.*

*Los jardines, un tanto escuetos, ganaron en languidez, en blandura, en gracia; el sol del vero Ándalus, más fatigoso, con más fuego, metió en la carne anhelos de sombras refrescantes y aguas, y a la primera generación nacida en los ganados tálamos moros, la victoria surera fué completa. Las casas abrieron su corazón en patios y nunca más volvieron a cerrarle; por los huertos jardines – salidos de los claustros ya – corrió el agua en albercas y cauces, entre arrayanes y romeros; cantaron las norias so emparrados de cinamomo, y en las pausas de paz, los corazones, bajo las lorigas, oían a sus heredades decirles, cual en el viejo proverbio árabe: hazme ver*



tu sombra, cultivada. Y fuéronse penetrando de un hondo sentir: supieron que la flor del espliego alegra el ánimo y retira la tristeza concebida sin motivo; que la pulpa de la granada, toda sangre ligera, desvanece el rencor y la envidia; que es abril, y no mayo, el mes de las rosas y el tiempo de preparar con ellas las aguas, y jarabes y aceites; que el sebes-tén se debe plantar junto a los estanques, por la hermosura y elegancia de su flor al desplegarse; que las adelfas, tan hermosas, son árbol muy infausto...

Las madreselvas eran más grandes y olorosas; los jazmines, albos, sangro y overos; las rosas ganaron nuevos reinos: el lapislázuli o celeste, el leonado o amarillo, y sus marcas: pétalos azul fuera y jalde dentro—lo cual es muy frecuente en Trípoli—y su hermosa contraria. Los cipreses, sombrías moharras en el norte, lanzas de luz eran aquí. Crecían allí arriba como esquinales de las solariegas, arrastrando las almas hacia el cielo, pese a la tentación erótica de los palomares, siempre al costado suyo—ya se dice en Galicia: palomar y ciprés, pazo es—; aquí eran nidos de pardales, recalcitrantes epicúreos, y las palomas, en vez de despertar el fomes, traían paz, pues de la casa donde las hubiere retira Dios la plaga de los trasgos, que en todo travesean, porque, emprendiéndola con ellas, olvidan a los moradores.

## LA SANTA HERMANDAD VIEJA

*A las que sabes, mueras. Y sabía hacer saetas.*

(REFRÁN VIEJO.)

Jara de Talavera, en la Mancha alta, salpicada de villas—veinte de señorío, cuatro arzobispales, una realenga—con moras torres albarranas; ondulantes cabezos cubiertos por cambronerías y moheadas; rumor lento del Tajo entre orillas boscosas, que se acucia y blanquea en las aceñas de los Padres Jerónimos; ruiseñores en las alamedas, cantando a la luna; zumbar de colmena, olor acre y magnífico a panal; cielo azul siempre; sol tremendo que cuaja en amargor olivas y la uva en dulzuras; alfares, barro..., el barro predestinativo de Dios, del que se hacen, porque sí, vasos de honra y vasos de ignominia... (Golfines truculentos, con el alma a la espalda, echada ya la conciencia en baraja, y colmeneros, labrantines y pastores que, agavillados por los hijodalgos de las juntas—sesenta eran los de Toledo—, duchos en lo de a carne de lobo, salsa de perro, formaron la Hermandad, a la que un Papa—



Celestino V, a instancias de Don Sancho el Bravo – tituló *Santa* y eximióla de pagar diezmo de cera y miel.)

Isabel y Fernando tan eficaz volviéronla, que hubo de disolverse a pocos años por falta de tunantes en que usar sus aceros... (Luego tornó, pero muy otra: la que pintan Cervantes y nuestra picaresca, la de los venteros ladrones y cabos de cuadrilla, la ensambenitada con el dicho *Tres Santos y un Honrado tienen al pueblo agobiado* (2).

... *Procurando los dichos alcaldes como el tal malfechor reciba los sacramentos que pudiere recibir como católico cristiano – es decir, la confesión, pues el Santo Óleo se les niega por lo que implica de ruego por la salud corporal, y la Eucaristía no se estilaba entonces para los tales: el primero en recibirla fué un soldado que mató en Córdoba a su amiga, reinando Felipe II – e que muera lo más prestamente que pueda, porque pase lo más seguramente su alma, rezaba la ley... Se ve la mano de Isabel, clemente en lo posible. Pero quedaba el rabo por desollar: cazar a los prójimos que se habían autotorgado fuero de horca y cuchillo y en ocasiones hasta de pendón y caldera. Iban a gusto en el machito y fueron menester muchas batidas por sierra*

y llano hasta meterles el resuello en el cuerpo, o el judío dentro, como entonces se decía. Dos mil cuadrilleros y casi veinte años de brega, nada menos. Y una de zambomba y degollina cada lunes y cada martes. Algo se ha de hacer para blanca ser, que decía la negra.

Al que robaba cinco mil maravedises se le asaeteaba con trece saetas, sin andarse en andróminas. Y lo mismo por saltar haciendas o incendiar y por muertes o heridas alevosas. Item más: por violar mujeres—vírgenes o no—salvo si eran ramerías. Los hurtos menores, hasta ciento cincuenta maravedises, se castigaban con azotes; de allí a quinientos, cortándole las orejas y cien zurriagazos, y de quinientos a cinco mil, descependo al reo, es decir, cortándole un pie y prohibiéndole para *in aeternum* cabalgar en caballo ni mula, so pena de muerte de saeta.

(No pasarse: Carlos IV mandó dar jicarazo a quien robara cuatro reales de vellón, y en la *alegre Inglaterra*, la tierra del *sweet home* y los manchesterianos, se ahorcaba por sólo tres chelines, ya muy corrido el XIX.)

... Por aquello de que la noche es capa de pecadores, a las últimas nubes juntábanse las tres



Hermandades—Toledo, Talavera y Ciudad Real—  
con sus pendones verdes enastados en xaras o flechas  
(el primero, el más alto, de damasco, regalo de los  
Reyes, portando sus divisas); rezaban la salve los  
clérigos y, por fin de fiesta, los de Toledo decían  
por tres veces en torno a su bandera:

*¡Dios, ayuda! ¡Santa María, val!  
e San Juan de Letrán,  
e San Cristóbal de las aguas pasar,  
e San Pedro de ultramar,  
a los Reyes, nuestros Señores,  
y a todos los que tienen y sostienen  
la Santa Hermandad  
de Toledo e Talavera e Cibdad-Real.*

Y comenzaba el ojeo con chuzos, lanzas y ba-  
llestas... ¡Bravas monterías preñadas de riesgos!  
Más de un hermano cuadrillero se fué a cenar con  
Cristo o por lo menos dejó la lana donde pensaba  
trasquilar... Pero a la larga el galgo a la liebre mata,  
y poco a poco se fueron descastando los golfines y  
los nobles salteadores, pues para todos había, que  
a cada gorrín le llega su San Martín.

En los primeros tiempos la abundancia de faena  
no consentía florituras: se colgaba al bergante de la

primer carrasca o alcornoque idóneo y allí quedaba hasta que caía de puro maduro, como breva. Si era judaizante o infiel, en cueros vivos y amarrado a un tronco, le acañavereaban para que las tragase más amargas, pues no manda Dios matarle tan a la buena como a un cristiano.

Después ya fué otra cosa: escaseaba—relativamente—la caza mayor y había que paladearla. Siempre pasa: tras el héroe asoma el discreto.

La horca cedió ante las saetas más deportivas y gallardas. Los perillanes sirvieron de blanco vivo. Y no así como quiera, pues conviene ir por partes y dar al diablo lo que es suyo. Los cuadrilleros montábanles en una carreta y les llevaban a Peralvillo, buen puerto de pesca si hubiera río. Allí armaban la tienda verde de los jueces, quienes han quedado en proverbio por su zumbón *modus operandi*, digno de Micifuz y Zapirón: *la justicia de Peralvillo, que después de asaeteado el hombre le fulminan proceso.*

Las gentes del contorno venían a la fiesta, cargados de mantenencias como sardesco de convento: la ocasión la pintan calva y hay que darse un verde entre dos azules, pues este mundo es un valle de lágrimas.

Había, claro está, lifara y merendola y el reo —o reos—zampaban como el que más, en amigable



compañía con unos y con otros. Luego sería ella. Terminado el simposio absolvía algún reverendo de sus pecadillos a aquellos truchimanes. Eran entonces de oír sus confesiones de última hora: *Por el paso en que estoy, que fulano*—aquí el nombre de uno que cargó con el mochuelo—*no tiene culpa en esto...* y referían con pelos y señales la barrabasada.

Les amarraban a estacas—que no tuvieran forma de cruz—y les prendían un disco de papel a la altura del corazón. Los mejores ballesteros se encargaban de despacharlos, y había que andar con ojo, pues se hilaba muy delgado: para el que daba en el corazón había premio, y multas para quienes no lograban clavárselas en el pecho. *Ainda mais*: si cualquiera de los belitres tenía algún amigo hábil con la ballesta, reclamaba su auxilio para penar poco y tragar la muerte una vez sola. La justicia accedía.

Allí quedaban los despojos, esperando las aves del cielo, a las que—según dicen—Dios se encarga de alimentar, sea como sea... Cuando fuesen esqueletos erizados de dardos o huesos desparramados al pie de los postes, los llevarían en espuelas al arca, un poco más arriba, en un cerro alto. Entre

tanto, allí quedaban bajo la plenitud barroca de la noche estrellada...

Y los cofrades del jarro iban en bambochadas, cantando las famosas coplas de la *mozuela de Logroño*, que enseñó o no enseñó el diablo sabe qué, las del *cucú* u otras de ese jaez, porque de tales romerías, tales veneras.

## POSTRIMERÍAS DEL TERCER REY DE ESPAÑA

(1494-95)

*... gustos, al fin, desta vida  
que todos paran en muerte.*

MIRA DE AMESCUA.

Se cambiaron los mirtos en cipreses. Aquella vida galana como un romance de amor y gentileza, desertaba, negábase a sí misma, entresoñando la luz cruda y sin orillas... Precario, precario todo. Llegó el amo de los talentos y los pedía. Y había que darle lo que se compró con ellos, soberbias, deleites, abnegaciones, sinjusticias... Todo. Y hasta la necesidad de no haber comprado nada.



Y el Cardenal – que frisaba en los setenta – confesaba cada día, queriendo ganar por la mano a lo imprevisto, pues siempre fué discreto, que de casta le viene al galgo, y era hijo del marqués de Santillana.

Santa María de la Fuente le acogió como acogen las moradas que uno ama, y para recibirle reunió a los fantasmas que se entreveraron con sus *egos* ya muertos, fantasmas venidos de los reinos de las nubes de antaño. Patética taumaturgia para un sexagenario con el corazón roto.

Al sentir la aldabada no se durmió en las pajas: acogióse a bien morir en los nidos de antaño, pues *la muerte es cosa muy cierta e della ninguno se puede excusar*. Y Dios estaba para hacer mercedes: le concedió un año de plazo, salpicado de amagos y de avisos.

¡Casa de delicias Santa María de la Fuente! Quizá la mejor de las Españas. Fuentes, huertas de placer, aves casi de quimera en nuestra Castilla. Y por encima el baldaquín del cielo ensayando, por postrera vez para él, la fábula de las estaciones.

Largas horas para las soledades, para el recuerdo, para ir con el ánimo río arriba y entrañarse en

la idea que quedó atrás como en un libro ya leído. Horas casi divinas que bien valen por una muerte próxima.

Discreto, entonado, siempre en su punto, veía cómo día a día extinguíase su candela, sin una arruga en el sirgo de su capusay grana, sin un gesto descomedido ni una palabra extemporánea. Pues los Mendoza eran así, esencialmente humanos y afables. Quizá un si es no es supersticiosos, como todo hombre tolerante. Han quedado en proverbio: el agujero de los Mendoza, llamábase en Castilla la sal derramada en manteles, y mendocino era sinónimo de dado a las supersticiones y suertes.

Tal era el hombre, y liberal con todos. *Dar es señorío, recibir es servidumbre*, tenía por divisa. Súmense gallardías y valor temerario, mente clara, dulce hablar y nobleza que venía del Cid, y se comprenderán las victorias eróticas de sus treinta años. Las alegres damas de la reina Juana olvidaban los galanes saudosos junto aquel castellano de oro fino. Y escogió como entre peras: doña Mencía de Lemos, una de las más bellas. Dióle dos hijos varones, que andando el tiempo le legitimaron el Papa y los Reyes. Y él la guardó para siempre — con rango de esposa — en un castillo familiar alzado por su padre en Manzanares el Real, rodeada de paludes.



Pero quizá hubiese otros amores más altos. Sorprende en aquella floresta de nobles tornadizos la adhesión inquebrantable de los Mendoza al Rey Enrique y a su hija doña Juana, *la excelente señora*, a quien guardaban y defendían contra todo y contra todos en su castillo de Buytrago, el de los siete muros.

Sólo cuando la gentil Reina, a quien tanto placían las fablas de amores, se amigó y tuvo dos infantes con don Pedro de Castilla, *el mozo* – biznieto de don Pedro *el cruel* – se enfrió devoción tan ferviente. ¿Razones políticas? ¿Celos del Cardenal, obispo de Sigüenza entonces, donde plantó, según tradición, una hermosa alameda? A Enríquez del Castillo, el cronista, le dijo por aquellas calendas: *que dudaba si la princesa doña Juana era hija del Rey, visto el disoluto vivir de la Reina su madre*, ¿no hay una punta de amargura en estas palabras del discreto con canas que ha de ceder ante el brioso?

Ello es que hasta entonces se opusieron al encumbramiento de Isabel y a sus desposorios con Fernando, guardando la frontera de Aragón con sus castillos, desde Almazán hasta Guadalajara, para impedir que entrase, y desde esa fecha rectificaron rumbo: don Pedro defendíala siempre en el ánimo voltario de *Impotente*, y muerto éste, pelearon con-

tra los portugueses y los partidarios castellanos de doña Juana, siendo de una vez para siempre adictos a los Reyes nuevos.

Pero días antes de morir el Cardenal, surge la paradoja. De los tres famosos consejos que dió a los Reyes, el segundo fué que casasen a su primogénito con la discutida princesa, cuya causa estaba perdida hacía mucho. Se cuenta que al oírle, Isabel dijo:

*—¡El Cardenal ha perdido ya la cabeza!*

Fernando callaba y sonreía; veía más lejos esta vez, porque el abad que fué monacillo, bien sabe quien se bebe el vinillo.

Tácitamente el Cardenal consejero de reyes, que poseía en la cristiandad la mitra más rica después del Obispo de Roma, renunciaba a sí mismo, se desentendía de su vida pasada, quería — y no podía — rectificar su rumbo: era ya tarde y es mucha la fuerza de las cosas. Pero algo consiguió no obstante. Junto a él se erguía otro hombre, Cisneros, opuesto en gustos y destinos; era un asceta un tanto huraño, seco, duro, cerrinegro, con perjeño de almohade, cuya alma se repartían mano a mano dos pasiones violentísimas, las armas, las letras, ambas con la sordina que impone el no poder. Extremoso en todo, se humillaba a sí mismo y humillaba a los grandes.



No transigía, odiaba los palacios y la vida de corte. Por su linaje era un hidalgo empobrecido: su abuelo Gonzalo Ximénez de Cisneros, fué del glorioso elenco de los primeros caballeros de la Banda. Al entrar en religión, dejó nuestro hombre el Gonzalo, que también portaba y trascendía a glorias familiares, por el humilde Francisco. Pero sus blasones jaquelados de gules y oro, guardólos siempre.

Su ejemplo mudo pesó como ninguno en el alma del Gran Cardenal, tanto que, volviendo espaldas a la opinión de todos, propúsole a los Reyes para su sucesor, en vez de su sobrino el Arzobispo de Sevilla. Y su opinión prevaleció contra el Rey, que quería la mitra para un bastardo suyo, y contra el mismo Cisneros, que no la quería, y a quien se la hizo aceptar el Papa Borja *velis, nolis*.

Y así como el Cid ganó batallas después de muerto, su descendiente el Cardenal ganó tras de la muerte esta victoria sobre el hombre que, a la luz de la eternidad, hubiese preferido no ser: el gran prelado ducho en políticas, cortesañías y elegancias, el *tercer rey de España*, como por donaire decían los palaciegos; es decir, aquella vida galana como un romance de amor y gentileza.

Y de sus tres consejos fué el único no echado en saco roto, pues en cuanto a los demás, ni el príncipe

don Juan se casó con la Beltraneja, ni el Rey Católico evitó aporrear al Rey Cristianísimo, y viceversa —en costillas de súbditos, naturalmente— siempre que le vino en gana.

Semeja a veces que un raro destino liga a los hombres y el día en que nacieron. Tal nuestro Cardenal y la Cruz de Mayo, fiesta de alegrías y amores ahora, a fuerza de primaveras y de olvidos que alejan más y más de su tremendo origen: la rota de las Navas, en que los españoles del norte chocaron con los del sur y con las gentes de Africa. Fué el esfuerzo terrible para todos. Casi un cuarto de siglo precisaron los cristianos para tomar resuello, y los moros, por su parte, la llamaron *la desventura...* No es raro, pues, quisiesen eternizar aquéllos el triunfo en una fiesta de nombre rotundo, la Exaltación de la Santa Cruz, en que los victoriosos se endiosaban a sí mismos. Pero sólo lo lograron mientras se veían las orejas al lobo, mientras los sarracenos eran amenaza y frontera.

En tiempo del Cardenal aun perduraba la pugna, aun arreboleras épicas recogían la luz de un sol que por momentos se desvanecía, aun olía la fiesta a sangre e incienso en vez de a rosas y a hembra entre fabordón de guitarra.



La Santa Cruz fué la obsesión del Cardenal don Pedro VI: hincó la primera en la Alhambra, su propia cruz pastoral, en vez del pendón acostumbrado, y aquella enseña de plata – devenida reliquia – le precedió de entonces para siempre en todas sus jornadas. Y lo mismo a Cisneros. Aun hay más; hízola su universal heredera, cuajada en obra de misericordia: el hospital de su advocación en Toledo, que él deseaba fuese *una casa grande e suntuosa, acomodada para hospital... para acoger e curar los enfermos que a él quisieran venir e para criar los niños expósitos*; nada debía quedar de las rentas: si algunos maravedises sobraren, habrían de distribuirse entre personas pobres, menesterosas e envergonzantes, vecinas de Guadalajara y de Toledo, porque *Dar es señorío...*

(Curiosa idiosincrasia de nuestros Don Juanes, que les lleva a consolar al triste, o dicho de otra manera, a dar la primacía al corazón. Cisneros, el férreo, se consagró, por el contrario, en alma y vida a Minerva, a la Universidad Complutense.)

... Y la Santa Cruz no quiso ser ingrata. Cuando agonizaba lució sobre su palacio blanca y esplendorosa, y de igual hechura que las usadas por el Cardenal en sus reposteros. Así la vió el conde de Coruña, su sobrino, y corrió a contarle. Oyólo desde

el lecho y comprendió que se moría. Y así fué una hora después. La Santa Cruz que presidió su natalicio, presidió su óbito. Y entre cruz y cruz quedaba el camino, lleno de altibajos, de una vida.

LUYS SANTA MARINA

- (1) *Libro de Agricultura.*
- (2) La Santa Inquisición, la Santa Cruzada, la Santa Hermandad y el Honrado Concejo de la Mesta.





Handwritten text, possibly a signature or date, located in the upper left quadrant of the page.