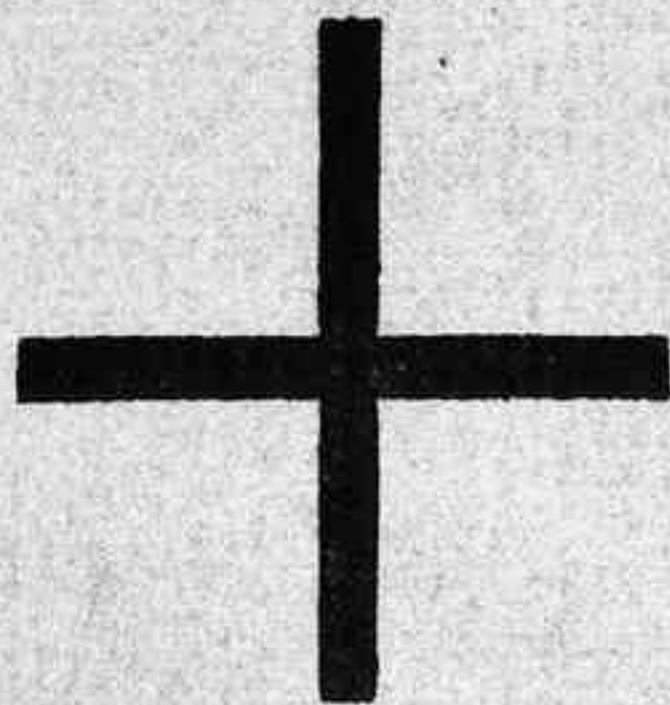


# CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION



12 SEPT. 1934



1934  
6

16



# CRUZ Y RAYA

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

# CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION



MADRID, JULIO DE 1934

# CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

LA FUNDARON

*Miguel Artigas. – Manuel Abril. – José Bergamín.  
José M.<sup>a</sup> Cossío. – Manuel de Falla. – Alfonso García  
Valdecasas. – Emilio García Gómez. – Antonio Ga-  
rrigues. – Carlos Jiménez Díaz. – Antonio de Luna.  
Juan Lladó. – Alfredo Mendizábal. – Eusebio Oliver.  
José M.<sup>a</sup> Pardo. – José R. Manent. – F. Romero  
Otazo. – Eduardo Rodrigáñez. – José M.<sup>a</sup> Semprún.  
Manuel Torres.*

*Director:*

**JOSÉ BERGAMIN**

*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.*

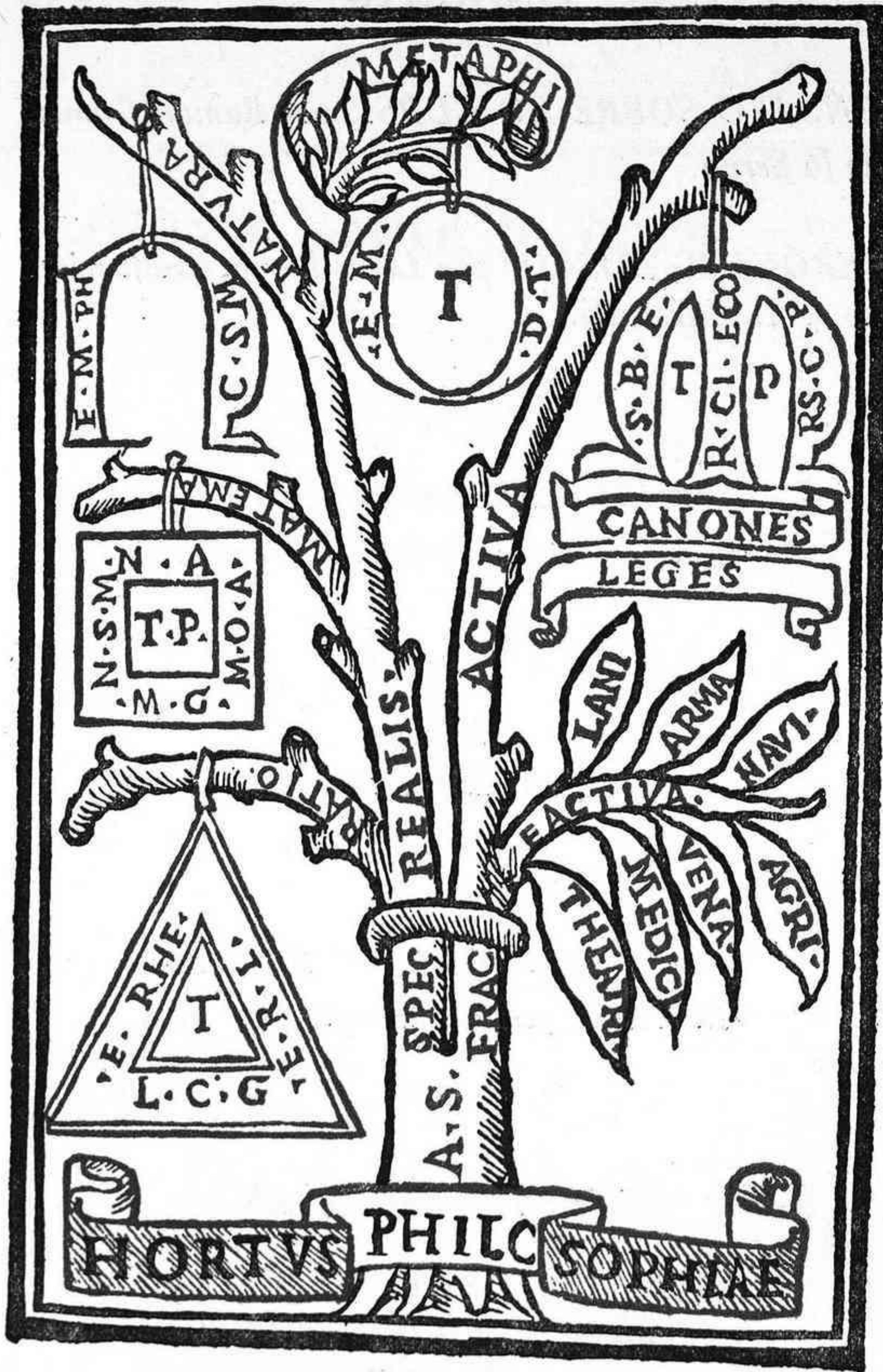
*Ejemplar:*

*España, 3 pesetas; Extranjero, 4.*

**MADRID**

**GENERAL MITRE, 5**

**TELÉFONO 17573**



# Sumario

*ENSAYO SOBRE LO CURSI, por Ramón Gómez de la Serna.*

*JERÓNIMO BOSCO, por Louis Parrot (traducción de J. A. Maravall).*

**JORDI DE SANT JORDI**

*(Selección, traducción y notas de Félix Ros.)*

**CRIBA**

**LAS COSAS TURBIAS**

**ESPAÑA VIRTUAL Y ESPAÑA DES-  
VIRTUADA, por Vicente Salas Vú.**

**REPRESENTACIONES**

**QUIEN TE HA VISTO Y QUIEN TE VE  
Y SOMBRA DE LO QUE ERAS (Auto  
sacramental), por Miguel Hernández.**



# Ensayo sobre lo cursi



# 1

**A** SÍ como lo barroco tiene su última explicación en lo cursi, lo cursi tiene su primera explicación y antecedente en lo barroco.

Quiero hacer descender de lo barroco a lo cursi.

¿Qué es barroco? Hay ahora una tendencia extraña en los barbilingües y en los mesurados en querer medrar a costa de lo barroco, en quererlo definir, cosa que les debía estar prohibida a los que no se comprometieran, a los que no se lanzaran a todo evento, a los que no viven sentados en la acera de la calle.

Ya que gozan de lo meliflúo, de lo fácilmente ambidiestro y de lo conservadoramente seguro, debían respetar lo barroco y no rozar aquello de cuya morfología sólo nos pertenece juzgar a los extravagantes callejeros, sin hogar seguro, sin académicidad posible.

Lo barroco es el intento de evasión en la arquitectura, es la liberación de las reglas clásicas, de lo rectilíneo y de lo curvado con arreglo a compases.

Lo barroco lucha en la alegría por conseguir lo que la dura materia rechaza con mayor insistencia, *la libre pasión*.

Lo barroco se debate en un purgatorio de lo deseado, no llegando a tocar lo eterno y no resignándose a la caducidad.

Hay un sentido exultante y ansioso en lo barroco, que es el drama de sus formas y que es lo que aspira a poner marco humano y orla a lo humano; lo que quiere agarrarse a lo arquitectónico y hacer sus nidos en las volutas, filigranas y firuletes.

Lo barroco pierde el premio a la perfección, siempre suspenso en el dosel de la sociedad, y se engarabita de contricción humana y al mismo tiempo de ampulosidad intentada, olvidando las lecciones de suntuosidad fría y excesiva.

En lo verdaderamente barroco está la huella del agarrarse a la materia para escalar la cornisa ideal, el retorcimiento del artista, el deseo de envolverse en el estilo y abrigarse en él y calmar el retortijón espiritual.

Lo barroco quiere regodearse en el espacio más que en los planos y acepta para conseguir esa nada-

ción: confusiones, estilo pintoresco, actitudes rampantes.

Se siente el arte humano o estrambóticamente humano, y no obediente a retóricas y arquitecturas clásicas. El rabo de lo vital se revuelve en lo barroco como último ratimago de las creaciones.

No es lo barroco, como se ha dicho, un dualismo entre realismo e idealismo, sino el abrazo de las dos cosas, la amparadora inmersión en los dos conceptos, el plasmar en el adornismo de fuera la vida y el ideal.

Como lo humorístico es una plasmación de sentimientos antitéticos, el barroquismo vive de esa antítesis, aunque más seriamente.

Lo barroco al salirse de las reglas intenta la invención como aspiración suprema y por eso resulta de un estilo descentrado, todo él intento.

Todo lo humano, lo trémulo detrás de las ventanas, se quiere implantar y esbozar en la panoplia o cornucopia de lo barroco.

La arquitectura comienza a ser un mueble más que la aspiración a un templo o a un panteón. Se pliega hacia la conciencia interior del que ha de vivir dentro de ella como si intentase ser su concha sinuosa, el revés de su mascarilla total.

Hace nido en su volutaje, nido para lo que de

deseo palomar hay en el hombre, y cuando eso es más abrupto, más pura rocalla, aparece lo *rococó*.

El romanticismo es un barroco más fundido con el hombre, más en la tertulia, en la habitación y en el cuadro. Carnaval dramático, casi sin farsa y sin careta.

Lo barroco es la cursilería de la piedra, que como no puede ser cursilería acaba en algo más imponente.

Lo barroco es, sencillamente, la rebeldía en rama sin la tensión disciplinada ni el objetivo que cumplen las leyes de la preceptiva.

El barroco es la franqueza, la originalidad como signo que igual da que sea hallado e inhallado, pues el propósito es ya grande y es marcar el vericuelo de la forma y la señal para reconocer la casa.

Por eso lo barroco hizo puertas con embozadura de espejos o de abismos, para que el hidalgo se entrometiese allí lleno sólo de un problema interior.

Convencidos los arquitectos de que la arquitectura es trabajado baúl para vivir, más que pirámide o acrópolis para traspasar los siglos en ininterrumpida admiración, dieron un cierto intimismo trágico y caluroso a las portadas que les encargaron.

Lo barroco desciende a Churriguera y a lo *chu-*

*rrigueresco* – ¡que faltó a los cinco órdenes de la arquitectura! – y así caminó hacia el mueble cursi. Desde lo arquitectural, floripondiado y hojarasqueño con revolutas de entrañación, vamos a justificar el buen amaneramiento, las gasas que flotan en los sombreros, el *¡Cómo de deslizan los coches!* de las señoritas francamente ansiosas, hasta la verdad del amor redicho que no puede oler las rosas porque huele mejillas.

## 2

Lo primero que se echa de ver cuando se quiere definir lo cursi es que hay dos clases de cursi: lo cursi deleznable y sensiblero y lo cursi perpetuizable y sensible o sensitivo.

Como siempre sucede con las definiciones diccionarias, la de lo cursi corresponde a lo cursi malo. Dice: *Aplícase esta palabra a lo que con apariencia de elegancia o riqueza es ridículo y de mal gusto.*

Lo cursi malo es abundar en lo que sin abundancia está bien, empalagar con lo que en su sobria dulzura es noble, convertir en zalamería lo que en su conmovedora sobriedad sería un encanto.

No nos curaremos nunca de la crispación interior que nos produce lo cursi malo al hacernos

avergonzar de sentimientos de los que podríamos no avergonzarnos. Tan vil es la simonia del orador malamente cursi, explotador de lo cursi bueno, y del escritor ibídem y de las cosas ibídem.

En los momentos de gran preocupación social, de fuerte involucro de los valores y los sentimientos, aprovechando que las gentes no están para nada, tiende a prevalecer lo cursi malo.

Estamos rodeados por eso de teatro cursi malo, de frases oratorias del mismo género, etc., etc. Hay que reaccionar contra eso, pero no volviéndose contra lo cursi en su acepción doble, sino en esa explotadora y maligna acepción simple. Así evitaremos que surja el cinema malamente cursi y otra serie de calamidades.

Lo cursi malo es lo sensiblero y en lo sensiblero muere la sobrepujación de las cosas, su afán de sobrepasarse y de ser heroicas sorbiendo su flema pobre.

Lo sensiblero coacciona, adormece, inmoviliza, recarga, suprime vuelo al espíritu, se aprovecha de la gangosidad de la ternura y de la debilitación de lo blandengue.

La redundancia de lo cursi es lo que mata, promoviendo la sensiblecursería que aprovecha la verdadera caridad de lo cursi.



Escritores malamente cursis son los que han escrito lo sobrante, lo real extrasuperfluo, los tópicos que son vegetaciones del corazón.

El libro de Liniers y Silvela *La filocalia*, que en realidad quiere decir *amor a la belleza*, es un alegato contra esos tópicos deleznable, sin darse cuenta del propio concepto de belleza que había en lo cursi.

Estaban tan encima en 1868 de la eclosión de lo cursi, que confundieron sus detalles, y al clasificar a los cursis lo hicieron por lo menudo, por si llevaban los zapatos de charol respunteados de blanco, por si colocaban los cigarrillos en locomotoras imitadas que decoraban sus chimeneas, o por si pegaban calcomonías en las pantallas de sus quinqués.

No tenían aquellos escritores que folicularon lo cursi la bastante perspectiva para comprender su seriedad, su condición astringente para evitar guerras y odios, tanto, que si se estatuyó tanto el admirable siglo XIX fué por lo que tuvo precisamente de casero y cursi, defendiendo sus lámparas y sus cajitas.

Lo cursi bueno es, frente a lo cursi malo, lo que lo sensitivo es a lo sensiblero. Lo sensitivo no se aprovecha de la ternura, no abusa de ella, sino que la hace funcionar en ondas puras, sin dejar que caiga el alma en perezas deleznable. Desde lo cursi se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión.



Lo cursi malo esteriliza la vida y evita la comprensión. Así como con la contemplación de un objeto noblemente cursi o de una reproducción de obra de arte, nos podemos abrir a la contemplación y hacia una inquietud de arte progresiva, el objeto malamente cursi tapona la vida, la paraliza.

Lo cursi malo ha sido desbaratado por mí en mis últimas conferencias de América.

Al comenzar cada disertación sobre objetos y cosas, para que se viese que el fondo cochambroso, rastreño de mi maleta no tenía que ver nada con la cursilería mala, rompía un objeto lamentable, enarbolando sobre él el martillo de los sacrificios.

La intención votiva era para apiadar a Dios, para que no se negase a surtirme de inspiración sin mezcla de alevosidades y halagos, para que la palabra fuese difícil y limpia.

Ya que en estos tiempos está prohibido sacrificar niños o corderos, hay que ofrecer a lo Alto alguna otra oblación. Un cordero de cursilería.

Con mi ejemplo mostraba a los niños la enseñanza de lo que hay que romper, lección que nadie les da nunca y por eso rompen los tibores importantes en vez de esos centros de mesa que son un cisne paseando flores como un borrico de jardinero o esos barómetros inmensos que abruman de miedo al mal

tiempo toda la casa. Llegué a proponer un premio anual para el niño que rompiera el objeto más vituperable de su hogar.

Dirigiéndome al cielo mientras enarbolaba el martillo exclamaba:

*¡Te someto esta imagen ramplona para que me salves de incurrir sin saberlo en la cursilería maligna que crispa el alma, que la produce un escalofrío como a los nervios el raspar del cuchillo en el plato! ¡Que la palabra bordee el tópico sin dar ese calambre al espíritu que el tópico produce!*

He roto así muchos objetos de esos que están encima de los pianos y que no me atreví a romper los días de visita.

No era una cosa gratuita lo de la propiciación preambular de mis lanzamientos al espacio, porque lo cursi delgadito detiene la vida, evita mayores perspectivas de belleza, detiene el progreso, incurre en lo redundante, que es el más nocivo de los efectos.

Recuerdo que fui un experto en descubrir lo cursi malo en los escaparates, como cazador del objeto más idiota que había en cada plaza. ¡Qué figura aquella con un cuerno de la abundancia en las manos que creí que era una lámpara y resultó que era un tarjetero!

Era penosa la ternura del vendedor por el ob-

jeto. Sinceramente lo amaba y me prometía que era difícil de romper y me lo embalaba en ese apósito que convierte a los objetos regulares en objetos inmensos. No había más remedio que aguantar su oficiosidad para disimular mis intenciones. ¿No me habrá escuchado alguno de esos vendedores, en el teatro de mis conferencias, la oración sicofántica? Algo intimidaba mis preámbulos iconoclastas esa sospecha.

Me vengaba en la destrucción de la absurda canéfora o de la musmé lampadarizada o del niño golfo en yeso mal pintado, de la mala interpretación de las almas y de que prefiriesen al orador digno al que sólo lo es de alimentarse con esos objetos.

Cuando ya el martillo iba a sacudir su golpe, algunas almas simples e inevitables gritaban ¡No! ¡No!, pero ya la rotura era irremediable.

Quien ha hecho eso muchas veces puede salvar el concepto de lo cursi bueno, amable y trémulo, que es fondo humano del mundo.

Muchas veces habremos sentido que al despotricar contra lo cursi nos ha quedado una especie de resquemor, de temor de haber ofendido algo venerable, de vergüenza de no haber hecho excepciones y distinciones.

En la exclamación espontánea es difícil hacer

distinciones, pero para eso sirve el *Ensayo*, con su politubería de cristal para los cultivos diferentes.

Por eso cuando ya iba a matar lo cursi me he detenido. Como en el caso bíblico, la mano de Dios ha detenido mi mano y me ha hecho pensar y arrepentirme y comprender que la impasibilidad es la infamia mayor que cometemos como mortales.

Mala época la que arrasa lo cursi, la que lo persigue en todos sus reductos. Época casi inviviente.

Si tuvo defensas el siglo XIX es porque aceptó lo cursi como ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje seguro de su tiempo.

No hay que tener esa vana repugnancia a lo cursi que tiene nuestro tiempo y hay que crear la nueva cursilería para apretar los redañes a lo salvaje.

Una vez una mujer me dejó turulato ante el concepto de lo cursi cuando me escribió entre lágrimas: *Te parecerán cursis estas lamentaciones y protestas mías. Cursi es todo sentimiento que no se comparte.*

Mi perplejidad me hizo pensar. Yo ya no la amaba, pero admiraba un amor que para mí no era cursi en el despectivo sentido de esa palabra, sino en un enlabiador sentido que me hacía sentir los ecos de amor de su amor. Puse lágrimas cursis a la arandela que defendía sus tristezas y sus nostalgias y me

prometí ser más justo con lo que precipitadamente se cree cursi.

Desengañados de todo volvemos a lo cursi, pero con gran trabajo porque si se desmontó lo cursi es difícil volverlo a encontrar.

Reasumido lo cursi desde que apareció audazmente en la vida, viviríamos por lo menos lo que vivieron nuestros padres añadido a lo que llevamos vivido.

¿Pero encontraremos ya aquellos muebles y el aire de aquellas salas en 1899?

Nuestra vida estaría menos desguarnecida y menos en medio de todos los vientos.

Siempre he tenido el deseo – mis antiguos amigos lo saben – de tener un gabinete enteramente cursi; pero nunca he tenido esa habitación demás en que crear ese gabinete.

¡Cuánto he soñado con él!

En ese cuarto adornado de espejos, con chimenea de mármol para conseguir el ábaco y colocar sobre él unos búcaros de bota alta y candelabros de equilibristas con el ramo de las velas como sostenido en la frente, iba a encontrar la evasión suprema, la resignación para el infortunio de escribir, la pura palabra de amor para el idilio.

Tanto he pensado en esa deseada habitación

cursi, que hay una pared en mi casa que tiene puerta misteriosa a ella.

Me oculto en su interior cuando he dicho que no estoy para nadie y oigo el teléfono sonriendo a un timbre lejano, al que no acudo.

El cordón de su campanilla, que no da a ninguna campanilla, es tironeado por mí cuando quiero echar esa idea surrealista que quiere explicar lo que sentimos en las rodillas.

En esa habitación sé que no me puede coger la mala muerte y me siento en una lejanía de todos los gases asfixiantes.

Nada de reconstrucción de una época, sino conglomerado de todos los objetos cursis que he ido viendo en almonedas y rastros.

Ya que no tenga la Fortuna, tener la conformidad exterior de lo que interiormente en órganos y almas es enteramente cursi. ¿Es que convertida en cosa suelta la tráquea y los pulmones no son uno de esos objetos que pueden ser comparados con un regalo de bodas antiguas? ¿Es que las costillas y la espina dorsal no pueden ser uno de aquellos fruteros en los que se hacía canastillo la porcelana?

Lo cursi es la adonística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío.

Hay calor en su empeño y afán de compañía.

La familia, puesta a vivir en hogares cerrados, erigió sus alcurnias, su golosinería, sus sueños incumplidos, sus gustos sin figurín. Cuando las casas eran totalmente de una sola familia no había necesidad de ese compendio del mundo que necesitaron los pisos.

Sus señoritas se vistieron de trovadores y el decorado de la casa adquirió intimidad de museo de pequeñas cosas, de exposición de objetos hechos por los locos, los presidiarios, los enamorados y los autores cálidos de regalos de boda.

Para vivir inviernos y enfermedades no hay nada como lo cursi. Salva. Hace permanecer en la vida, sonsaca la enfermedad, deja que vayan a parar a sus puntos escondidos y de reposo las moscas de la difteria que hay en toda dolama de invierno.

Yo creo que hay que volver a lo cursi porque se está verificando un desengaño de lo rectilíneo, de lo claro, de lo cortado en superficies demasiado evidentes.

El objeto nuevo es como una evitación de las formas, como una renuncia a equivocarse, a tener el alma porosa que tenían los objetos cursis.

El objeto nuevo no prohija las derivaciones del objeto cursi.

Lo que se estiliza sin incurrir en la filigrana y el



firulete no tiene la venosidad que hace vivir lo inquilinal.

Todo debe tener manojos de vísceras, raíces curvas y enrevesadas, tendencias a la hidrografía y la complejidad del sistema nervioso.

No es conmovedor un traje de mujer si no tiene un lazo, y sólo la corbata salvará un traje gris de hombre.

Una página vivirá de lo sobrante que haya en ella, de lo excesivo, del ratimago con que sea rubricada.

Yo llegaría a decir que la composición de la sangre es cursi, y que la candidez de los ojos es cursi, y que el alma es esencialmente cursi con su orgullo de cristal en estalagmitas, con su viril de lágrimas, con su temblor de fragilidades, con su caprichoso enroscamiento de estrías de colores.

Cuando no se ha hecho un poco cursi la casa de nueva planta, cuando no ha puesto el encuadernador un hierro un poco cursi en la estampación dorada, nos queda cierto arrepentimiento de la casa y del libro.

Todo lo que no es verdaderamente cursi es cansado y desesperado y no conduce sino a la rigidez de la expresión.

No se descansa sino en lo cursi y todos sentimos

el deseo de esa regresión, que es regresión hacia el pasado y hacia el futuro, pues lo más grato del porvenir es que tendrá sus formas nuevas de cursilería.

En lo cursi será en lo único en que no hubo crueldad, lo único que no pretendió la desconcepción del mundo.

Lo entrañable, las entrañas, tienen algo de lo que se aglomera en lo cursi—fondo de pisapapeles—, idea de las violetas, estampa de los almanaques, adorno de aparador, canastillo del plafón, flores de lo adamascado, ramaje de araña lampadaria.

Por muy inteligentes que sean los amantes, de la reunión de sus sueños brota un precioso árbol cursi, una doble imagen que se reúne como en una estatua simbólica y desmelenada, un fondo más feliz, pero más amanerado, como el que aparecía como entresueño de las parejas que sólo estaban reunidas y silenciosas en las tarjetas postales.

Lo cursi está creado por el deseo de abrigar bien la vida y consagrar su contoneo. Lo cursi se atreve a consolar al fantoche humano y le consagra en cada tiempo.

Aplaca a los dioses, aturde y quiebra la asechanza, congrega el anhelo hogareño.

Prepara panales de mimos al tiempo que revolotea

tea, que quiere anidar, que pide resquicios, que quiere desmelenamientos y minuciosas trazas.

Chineros de corazonadas, bomboneras de presagios, jarrones llenos como de cuentas de ojos muertos, espejos con marco de traje de baile, consolas funambúlicas.

Los de la época cursi panteonizaban sus cosas, las cuidaban de la pulmonía del tiempo y por eso inventaron los fanales en que se solidificó la cascada del tiempo en su caer de concha en concha.

Hasta el agua cuando se salva a su rápido morir es cuando hace rizos de meandros—el barroco está lleno de esos remolinos—, hoyuelos de detención de los que lo cursi está lleno.

¿Por qué un arte tan viejo como el chino es tan profundamente cursi?

Porque sabe que la poca vida que se vive cada vez se ampara en las raigambres de los objetos, y la sabiduría de la intimidad elige los muebles cursis.

Los muebles tallados de la China, sus tronos dragónicos, sus mesillas con algo de plantas de agua, sus escritorios retrepados de cajoncitos envueltos en curvas, los armarios de coromandel, todo es solemnemente cursi.

Todo lo oriental, que tanto trato ha tenido con el tiempo, afronta la cursería.

Lo arábigo es cursi, pero observando el largor de la vida de los que tuvieron decoración oriental, se comprueba que gozaron de una vida más avizada, más firme y más luenga que los que vivieron en habitaciones despejadas.

Lo chino se recarga como si así quisiera tener más redaños, más recursos y distracciones para entretener a la muerte.

En una habitación bien alhajada al estilo oriental se siente una protección extraña y parecen más duraderas las horas y sus contrahoras.

¡Cuántas veces para evitar una esterilización de amor hemos pensado ser claros y proponer a la amada reunir nuestras cursilancias, vindicarlas de silencios, agravarlas de premeditaciones!

No nos hicimos una fotografía en pareja tan rematadamente cursi como se la hicieron nuestros antepasados, y por eso tememos no haber sido fotografiados y pasar sin retrato auténtico al anonadamiento de la época subsiguiente.

Sospechamos que nos hemos defendido de lo que debíamos incurrir y que por un prurito de refinamiento falso vamos a ser como gasa hidrófila en cerrado paquete azul. ¡Habrá algo menos viviente! ¡Más para heridas de pupila muerta!

Lo cursi corona la vida y de alguna manera se

ocupa de poner consagraciones de panteón a nuestra posible muerte.

Está de pésame y al mismo tiempo congratula nuestra vida. Sin elemento cursicional no hay familia bien tramada, adornada para que todas las palomas parientes reconozcan el palomar.

La poca extensión de una vida, lo rápidamente que se suceden los retratos de distintas edades, obligan a una cursilería que encierra el retrato sucesivo, la empeñada tarea de vivir. Es en vano resistirse. Sin un poco de buena cursilería no se habrá hecho sino no vivir, quizás a lo más supervivir sin haber vivido.

Lo cursi quiere ser más de lo que es y festejar santos, esperanzas, vidas felices. Encrespase, ser lo adorado. Nos ciñe el alma y se burla de las normas asépticas.

Las cosas huyen, renuncian, se curan en salud, se neutralizan cuando no son cursis. Lo cursi acepta más su destino.

Esta es una época de líneas repugnantes y desvanecidas porque no quiere ser de ninguna manera cursi. ¡Si será cursi que no quiere ser cursi!

Nos alejamos de saber morir cuando nos alejamos demasiado de lo cursi.

La oratoria, que es lo que más mueve al mundo,

es cursi. Castelar fué un gran cursi y por eso llenó su época de vibrante repercusión. Verle a él con su bigote en su comedor solemnemente cursi es suponer su estilo, su belleza de adornismos oportunos, enroscados y enroscadores, prodigiosos y tribunicios. Influía desde ese comedor como desde su oratoria y desde su oratoria como desde ese comedor.

Iba bien él y todos los parlamentarios a la sala del Parlamento, como los conspicuos ateneístas al portentoso y cómodo salón cursi del Ateneo, con sus admirables cursiladas de sus paredes y techos.

Lo cursi nace de la conformidad de vivir y morir en una setentena de años y por eso agarra el alma humana y acierta con la intimidad que hay que dar a cada cosa.

El presentimiento de lo cursi es que no vamos a salir de esta habitación un día determinado, que aquí vamos a languidecer extasiados en el último y casero éxtasis.

No contar con lo cursi, no comprender lo cursi es salirse del destino octogenario que marcara cada época.

Sólo lo cursi de cada momento histórico se salvará, y lo genial de un modo parco, restringidísimo y limitado.

En lo cursi está la corona de cada tiempo, el re-

galo de aniversario de cada veinte años para los otros veinte años, la herencia característica.

Ancla de cada tiempo radica el pasado que en todo lo otro es abstracción, sentimiento vago e invisible, resbaladiza posibilidad de todos los tiempos, cristalización mineral más o menos bella, más o menos rica.

Lo cursi tiene una incestuosidad soportable, disculpable, honesta. Soluciona amores inconfesados, pone en día de fiesta, en criatura convertida, en cosa, lo que fué palpitación sorda de las casas, pensamiento fijo de salas, pasillos y alcobas.

¡Y el honor intacto y por encima de todo!

La familia, en verdad de verdad, no ha girado muchas veces más que alrededor de un objeto cursi, y ese objeto ha sido el vínculo.

Se va a ver al hermano que se quedó con aquel objeto, porque lo tiene, porque es la imagen de papá y mamá, más que los retratos lagoteros.

La duda del estilizador y del deshumanizador es si ha hecho bien en apartarse de los objetos cursis, si no estará en ellos la verdad, la sumisión humana, la abnegación de vivir y morir.

Quizás algún día resulte que todo sea suposición, superposición, hablar por hablar, menos esas dorsales sueltas de lo cursi, esos tramados con las

raíces naturales de la vida, ese recibir la sobrina en el gabinete cursi al hombre aristocrático y rico que quería ser un soltero torvo y ella le enamoró.

Lo cursi está tramado con pelos de la cabellera de la amada, con alma de niño muerto, con el hallazgo de la novia que no se encontró nunca y que era la predestinada, la que hubiera cuidado la casa salvándola a la angustia y al estrago.

En lo cursi hay un caracol de verdades vitales y está en medio de la alegría de la vida el contraste del dolor, la cojera del niño gracioso que se encojó por jugar demasiado, y entre los niños sonrosados y rubios el que sale meningítico y se retuerce como si se buscara las alas perdidas en una distorsión horrible de la cabeza.

Por eso mismo es entrañable lo cursi y nos aprieta el corazón en la sombra como si nos diese un abrazo prohibido que no deben ver los demás.

Retoza en nuestra configuración entrañable y atañe a la forma cursi del propio corazón.

Lo cursi no tiene la frialdad inorgánica, desplazada, vigilada estrictamente para que *no se enamore*, de lo elegante.

Está más en lo cierto del vivir, cree que no es mentira lo que los otros desmienten, no quiere disi-



mular su verdadera naturaleza, su inclinación a lo superpuesto.

Vive lo cursi de morir bien y enroscarse en agonía. Complejiza el vivir. Se murió la tía, pero dejó sus objetos cursis para seguir viviendo, pudo encarnar en ellos. ¿Y quién podría encarnar en toda esta figuratriz nueva que evita ese fenómeno?

Los nuevos poetas tienden a lo cursi. Sólo los impasibles de una cierta época de transición, esos que creyeron que se corrompían desmarmorizando su verso, no quedarán. Juan Ramón Jiménez quedará por su amarilla cursilería de los primeros versos o los que en los últimos repiten los ecos de los primeros. Toda esa aséptica entremetida en su obra divinamente cursi, perecerá blanca.

Cuando Apollinaire dice *Los recuerdos son cuernos de caza cuyos sonidos mueren en el viento*, o cuando Paul Eluard dice *La nieve misma está enmascarada o entreveo de nuevo tu palidez desnuda, que en la mañana se unía a las estrellas que desaparecían*, son estupendamente cursis, sobrepasado el límite de cursilería de las pasadas épocas, refaccionada la cursilería admirablemente.

Volviendo a Juan Ramón Jiménez diré que estando en la pura tradición de Bécquer había afinado sus muebles saliendo de la casa de huéspedes abi-

garrada en que Gustavo Adolfo vivió siempre con nostalgias de amor y duelo, entre coronas poéticas, entre plateresco de tuberculosis, entre pensamientos enrevesados y conmovedores de deudas.

Juan Ramón con menos angustia, de un modo más indirecto, con remates de joyas, con más cabello auténtico de mujer en medallones de recuerdo, con más vagos parques y marismados lontaneros, dió más sensación de mueblería menos de almohada y con más graciosas cresterías.

Juan Ramón Jiménez fué un poeta de esa intimidad presupuesta que brota de las cortinas amarillas, de los canapés y de las vitrinas en que sólo hay abanicos que fueron descotes.

Llamaba *Poemas mágicos y dolientes*, *Arias tristes*, *Baladas para después*, *Elegías lamentables*, a todo lo que brotaba de esas saletas andaluzas quemadas por el resol y en las que hay una bombonera morada que quedó como objeto sin sentido.

*Olor nocturno y suave de mujer que se baña,  
de rosas al revés en morados cristales.*

En el reverso de lo delicado y de lo sentido que había en el poeta se veían bandejas con pie en las que las viejas tarjetas eran mariposas que el poeta

dejaba volar, retratos con marcos de peluche y una percha en que queda un sombrero de jardín.

Alcobas con estores, lavabos como de un coche cama antiguo, espuma de olor porque siempre había encajes en las sábanas:

*Acabas de salir de tu alcoba... Yo he entrado.  
Está desarreglada, deshojada, marchita...  
Sobre una silla de oro, el corsé perfumado  
que llevabas la tarde de la última cita...*

*En el sofá—¡oh, recuerdos!— la magia de tu enagua  
tu huella en el desorden fragante de tu lecho,  
ah! y en la palangana de plata, sobre el agua,  
una rosa amarilla que perfumó tu pecho!*

*Y un olor de imposible, de placer no extinguido  
y saciado, ese más que tiene la belleza,  
laberinto sin clave, sin fin y sin sentido,  
que nace con locura y muere con tristeza!*

¿Es que no es eso lo que hay en esa poesía? ¿La delicia de eso, la superación de eso, el reencuentro con lo cursi desemparedado?

Juan Ramón en esta última época de su vida ha querido rehuir eso, ha querido algebrizar en ele-

gancia intachable, en rayas sin ecos lo que había encontrado como nadie y por eso lloramos lágrimas de mármol al leer sus maravillas evitadas de hoy.

Tenía la valentía de su idealidad—no insistiré en la palabra cursilería por sí, aun habiendo elevado tanto la palabra, puede ofender a un poeta que me es tan admirado y tan querido—y musicalizaba todos nuestros deseos abiertos al verano o entrecerrados en el otoño.

Escribanías de plata convertidas en fuentes de jardín, terciopelos colgados convertidos en náyades del crepúsculo, monetario de las rosas caídas en pétalos convertidos en imágenes de acuerdo con los búcaros, los espejos y las cornamusas decorativas.

Así podía seguir una galería de grandes hombres cursis, pero saltaré a Charlot, que es, si nos paramos a contemplarlo bien, el genio de lo cursi y se deshoja en postales cursis.

Por eso cuando se hace la imagen plástica de Charlot, en yeso, calamina o madera, culmina sobre las mesas un muñeco cursi, un bibelot cursi, el bibelot que estuvo de moda veinte años.

Don Quijote mismo plasmado en pintura o en escultura es fundamentalmente cursi, hágalo quien lo haga.

En esta época desorientada buscamos la protección de las cosas cursis como única salvación.

Van a volver por eso, y vamos a alimentar todos los sentimientos cursis, los pájaros cursis, los adormilamientos cursis, el cursi irse a suicidar y no suicidarse.

No hay otra salvación en los tiempos que por raquíticos se vuelven verdaderos y en los que vivimos en el fondo seco de la taza de la vida, en el azucarero vacío, en la cuartilla sin proyecto.

Las Rosaledas son cursis, y, sin embargo, son los únicos rincones en que el jardín se salva a su desolación y se protege y se ampara la falseada vida humana del ciudadano, y hay un eco entre jarrones y rosas.

Sólo los que se han amado mucho pueden volver a las Rosaledas, y unas monjas alrededor de una enferma pueden pasear por la Rosaleda sin ser malamente cursis, como en una obra de teatro.

¡Qué encantador entre los muebles cursis la doble silla para el idilio! Se sentaban los enamorados como al revés y acababan por darse la cara, sintiendo sus alientos.

Se detuvo amedrentado el creador de muebles cordiales ante el siglo xx, que ha sido un siglo que ha creído amanecer a otra clase de vida, a otra

época, a otro mundo. Ningún siglo por el hecho de amanecer se creyó tantas cosas. ¡Y pensar que hubo ya otros siglos xx, descontados por la desmemoria, antes de este siglo xx!

La humanidad de pronto dejó de querer ser humana y de condensarse en sus guaridas.

Ahora nos vamos enterando de que en lo cursi cuaja la vida y que sólo lo cursi puede decir que ha vivido. Lo otro, lo que podríamos llamar anti-cursi, puede no haber vivido nunca por más que aparente más inmortalidad y despierte más el asenso de los demás.

En lo cursi hay un drama enredado, un camino de reciéncasados, una ilusión perenne de adolescencia.

Lo cursi está domado como una serpiente y se levanta sobre las mesas.

Es cursi esa muchacha porque está indecisa entre ser cuadro o realidad—imagen trovadora—y porque su voz responde a su indumento y su alma tiene fondo de amatista y lleva su corazón en caja de filigrana. ¡Como que para llegar a ser tan idealmente cursi ha tenido que tener inspiración y haber actuado y triunfado en los conservatorios de la cursilería!

Es cursi la Virgen de Lourdes saliendo con tú-

nica celeste claro de una gruta –rococó–; pero es la Virgen ideal no ya en su gruta original, sino en la gruta de un patio de monjas, representando lo que tiene de cistérnico la aparición, de virginal aljibe.

Esas casas en que no hay más que defensa de la cursilería y del adorno, no son casas, son cajones de seres.

La casa es lo que está compungido y alegre de arquitectura, lo que llorara sus excesos algún día, pero que también ha reído de tenerlos.

Entre un margen de locura y otro de cursilería se mueve el tiempo.

La humanidad cree en lo cursi porque es un gran descanso para ella, un gran cobijo.

Lo cursi tiene una cosa perecedera y se va quebrando de generación en generación. Por eso lo que menos nos llega del pasado son los objetos cursis.

Hay un no sé qué que nos enlaza a lo cursi. Quizás lo que tenemos de mariposas, de peces, de pájaros disecados, de monos azules.

La política misma tiene de raro, de estrambótico y de eficaz que es cursi. Sólo la política cursi tiene éxito, y el Parlamento vive porque es lo más cursi del mundo, con sus taquígrafos, sus pupitres, su presidencia, su escribanía y su campanilla.

Este ensayo sobre lo cursi podría apoyarse en tantas razones y tantas cosas, que llegaría a ser interminable.

Para acabarlo sólo pido una viñeta cursi.



RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

*(Dibujo de Bores.)*



# Jerónimo Bosco



## 1

*La pintura, embrionaria en la miniatura, crece, alcanza su uso de razón y se individualiza. Florecimiento de las Indias Occidentales. Nuevo mundo cultural. Desaparición de las Corporaciones. Primitivismo moderno. El estilo se acerca al hombre.*

## 2

*Pintura-microcosmos, zodiaco de la célula biológica que abarca los tres reinos del Universo. Universo heliocéntrico del Bosco arcaizante. En el centro, lo Invisible, que el pintor va cercando por aproximación. Pensamiento adulto. El estilo se convierte en el hombre.*

## 3

*Decadencia y agonía del color. Extracción de su principio espiritual, alimento del hombre Bosco. No quedan más que los rasgos de la pintura, forma de su esqueleto intelectual. El Universo pictórico de sus cuadros, calco de sus sueños lúcidos. Misticismo. El hombre se libera del estilo.*

*A Valery Larbaud,  
miniaturista de los Libros de Horas  
de Barnabooth.*

**C**UANDO se debilita la resistencia cansada del viejo Fausto (últimas escenas de la segunda parte), las inquietudes, las sospechas, los lémures nacidos y alimentados en las tinieblas, se escapan por una desgarradura de la voluntad; una extraña y turbia aparición surge y llena la escena. Los demonios, en una visión freudiana, huyen por esa brecha. Con ellos y mezclados con ellos, horas olvidadas, pasiones extinguidas, amores perdidos, ascienden, desconocidos e irritados, de las profundidades de la memoria, es decir, del tiempo. De aquellos limbos en donde estaban confundidas, tales larvas vuelven a la luz, discurren sobre la escena, van tomando cuerpo; más tarde se fijan en actitudes grotescas, humillantes, estatuillas lúbricas de los tiempos primitivos, pinturas arcaicas.

La razón agoniza y la masa de los sueños invade al hombre. Por aquella desgarradura, los instintos, el mundo inconsciente, se abren paso. Alucinaciones, residuos de una materia informe entregada a la ignorancia y a la fealdad. La ciega imaginación, dulce loca de la casa, hija bastarda de la poesía y del recuerdo, va y viene en libertad y reina sola sobre las ruinas del pensamiento destruído.

Imaginemos un instante que el viejo mágico recobrase, que encontrara, gracias a algún nuevo sortilegio, el brusco ejercicio de aquella razón decaída. Sorprendería, en sus libres evoluciones, a los monstruos que el sueño de la razón había engendrado con excesivo apresuramiento. Desde entonces, dueño de esos demonios, cuya retirada corta, no se cuidará de ocultárnoslos ni de avergonzarse de ellos, sino de someterlos, de utilizarlos para fines apologéticos. Esos fantasmas interiores, obtenidos mediante una magia dolorosa, servirán a los fines más alegremente ortodoxos. Estos seres diabólicos, cautivados por el dibujo o el poema, se teñirán de rabia o de estupor y, vencidos, vivirán junto con los ángeles de los trípticos. Estas imágenes, a las cuales por complacencia divina les ha sido concedida la apariencia de la vida, este homúnculo salido de las retortas de Fausto, estos seres grotescos de las tablas flamencas,

viven artificialmente, momificados, embalsamados, bajo el betún de la pintura. Son semejantes a monstruos marinos arrojados a la orilla por la marea y que no han tenido tiempo de retirarse con ella. En los cuadros del Bosco los demonios son monstruos capturados y domesticados, a los que el pintor ha dado un papel y un distintivo.

Como Fausto para obtener el homúnculo, Jerónimo Bosco finge el sueño para provocar la venida de los monstruos. (Procedimiento empleado también por los aficionados a la escritura automática; este método utiliza la pérdida voluntaria de conciencia que permite una brusca exhumación de las capas profundas del lenguaje.) Por uno de esos fingimientos geniales que permiten a los demonios engañarse a sí mismos (1) y dejarse sorprender, Jerónimo Bosco atrae a éstos fuera de su imperio, les deja penetrar en un dominio vigilado, que luego cierra, aislándolos, obstruyéndoles la retirada con la pantalla infranqueable de la pintura.

Se grababan anteriormente figuras aterradoras sobre la puerta de las cavernas en que se celebraban los cultos rituales para impedir el acceso al profano. Así procede Jerónimo Bosco, para separar al hombre de su misterio. Su hermetismo es un sistema protector, una estrategia de la preservación. Un

cuadro de Jerónimo Bosco nos aisla de su sentido verdadero, de la misma manera que las palabras del poema nos separan de la poesía. Los trazos de la pintura y los colores de las sílabas, las rugosidades de las tablas y de las palabras forman un enrejado bajo el cual la poesía se disimula cuando nos aproximamos. Escondida de esta manera, ella sonríe, arde secretamente bajo los lienzos y las palabras que no se pueden explicar, bajo esa falsa vejez de las obras de arte, a las que confiere un sentido inquietante y venerable, tanto más misterioso cuanto que no puede ser penetrado.

*La carne arde siempre sobre el lecho de nuestros deseos*, decía desesperadamente el visionario William Blake. Esa carne, esa materia, es vencida, sometida, en el Bosco. Su poderoso trabajo de exorcismo termina con el encadenamiento de sus demonios en el fuego expiatorio de las pinturas. Bosco deja aquí bajo el testimonio de su tarea de depuración y como el viejo Mago vuelve hacia las madres del poema goethiano, hacia ese origen escondido en que la poesía y el dios fáustico se juntan y confunden en las profundidades del hombre, es decir, del Universo.

Una concepción nueva del Universo aparece en la época de Jerónimo Bosco y en él se tiñe de la

sorda poesía con la que el país de Flandes se carga endémicamente.

Jerónimo Bosco es contemporáneo de Copérnico; en esta época, Colón descubre las Indias Occidentales. Era el tiempo en que la forma misma del hombre y su explicación se modificaban. Numerosos visionarios flamencos, alemanes, esforzábanse en encontrar la explicación del mundo – o más bien, de este nuevo mundo – con la gnosis, con las teorías cosmológicas de las astrologías. Paracelso alumbraba la sombría Europa con las llamas de su alquimia. Autodidactas iluminados reconstruían un Universo panteísta con jirones de viejos textos, a los cuales daban una existencia poética los secretos de una cábala rejuvenecida. Esta cultura renaciente dió al arte una impulsión bienhechora y le proporcionó numerosos motivos. Un arte semejante al arte cristiano primitivo, ya balbuciente en las ingenuidades de las miniaturas pre-borgoñonas, aparecía y crecía a expensas del mundo escolástico. Desde principios del siglo xvi, el arte flamenco representa a Cristo, llevando en su mano el globo terrestre, sobre el cual están pintados los continentes ingenuamente coloreados.

La decadencia histórica del mundo medieval sigue el mismo proceso que el descenso de la razón

del viejo Fausto. La Edad Media envejece, se resquebraja; bajo sus pliegues los monstruos acechan. El viejo mundo se agrieta y surgen las Indias Occidentales. De las profundidades del Universo inconsciente emerge un continente (*Cette immense corne d'abondance, cet énorme quartier du Paradis*, dice Paul Claudel), y la organización escolástica de la superficie del mundo se descompone. Bruscamente, el nivel que el Universo plano había penosamente conseguido equilibrar oscila y obliga a serias revisiones.

La reabsorción de este continente, olvidado en la memoria de los hombres; su incorporación a la Cristiandad, y su inventario, encuentran una analogía en el trabajo de los pintores flamencos. En los dos casos, la razón se obliga a acomodarse con los monstruos. El realismo de los pintores flamencos intenta realizar la aproximación de la imaginación y de la razón, de la poesía y de la observación. Las Indias Occidentales y paganas de la imaginación se aproximan a la Europa católica y racional. Estas dos tierras—estos dos valores espirituales—, hasta entonces separadas, desconocidas *voluntariamente* una a otra, se fusionan. El Universo, como el viejo Osiris al término de cada una de sus metamorfosis, reúne los varios continentes de su personali-



dad. En este momento el hombre, reconstituído, deviene el humanista.

Los tiempos han cambiado. Antes de esta revolución, en los Misterios representados en las iglesias, y que el arte reproducía abundantemente, desde las esculturas de los pórticos hasta las miniaturas de los libros de horas, el elemento material quedaba sometido al elemento divino. La razón dominaba sin combate. La materia era entonces la parte despreciable y resignada del hombre—y su enemiga—. Ciertamente que en el Paraíso, tema prestado por el mundo realista, los elegidos beben y ríen, y transportan a las nubladas alturas del cuadro sus placeres y sus *nourritures terrestres*; y cierto es también que en el Infierno los condenados sufren penas y aparatos de tortura de la época. Pero el mundo visible y sus objetos no son más que un pretexto; son utilizados, pero con repugnancia, y no se aprovechan, en fin de cuentas, más que para la glorificación de un mito religioso. Lo visible empaña la divina e invisible realidad. En la llamada pintura primitiva, el misticismo, o más justamente, el intelectualismo, domina, y no acepta más que un cuerpo descarnado, humillado, cuyo empobrecimiento hace más sensible la sumisión. La redención de la imaginación y del cuerpo no aparece en arte hasta las primeras pintu-

ras realistas flamencas. La modificación sobrevenida en la concepción popular del mundo ayuda a esta liberación, a este renacimiento. El cuerpo, el sentido pagano, el mundo vegetal y animal, y hasta el paisaje, se emancipan, ascienden a la altura del espíritu y adquieren vida con su contacto.

Sin embargo, los primeros cuadros de Jerónimo Bosco no realizan una síntesis tal; pertenecen a la pintura miniada, a la *enluminure*, es decir, que obedecen a la antigua concepción del Universo. Nada las distingue de las numerosas figuraciones de los libros de horas, o de los dibujos de tapicerías, sino una particular facilidad en *expresar la llama y el humo* (juicios contemporáneos sobre la obra del holandés). Jerónimo Bosco encuentra en la mitología católica, en boga entonces, sus motivos de inspiración. Permanece fiel a la tradición. Como miembro respetuoso, forma parte de ese artesanado que ejecuta innumerables obras impersonales, con fines reducidos y utilitarios. Porque el arte de la iluminación era la expresión de una fe religiosa que reclamaba al artista el sacrificio y el anónimo.

La organización corporativa del mundo escolástico a la cual Jerónimo Bosco, último de los pintores primitivos, se somete, suprime al hombre en provecho del grupo. Una jerarquía social, copia terres-

tre de la jerarquía del cielo, atribuía a cada grado un papel fijo, del que el artista no podía legalmente –o mejor, fatalmente– apartarse. La corporación capta en el hombre todas las tendencias artísticas, las dirige y, lentamente, según iniciaciones progresivas –pudiera decirse masónicas–, ata al artista a su oficio, y le conduce hacia la gloria de la maestría. Como en la otra jerarquía, el alma alcanza, uno a uno, los grados que la separan de la trinidad, y debe presentar las pruebas de sus méritos en cada de uno de ellos.

En esta constitución artesanal, el aprendiz y el oficial no tienen derecho a la personalidad artística. Sólo el maestro puede gloriosamente firmar el trabajo de una escuela y asegurar la perpetuidad de su nombre. Los escultores, los iluminadores, los oficiales de las gildas flamencas llenan con sus obras anónimas la compacta Edad Media, que no glorificando más que a Dios en el hombre, llega a borrar hasta el nombre de éste. De tiempo en tiempo, un nombre surge. Es que fué tolerado para que su evocación sirviera de estimulante. ¿No se decía que los santos eran patrones, es decir, modelos? Como sus nombres, emergen aquellos de los maestros a la cumbre histórica de una jerarquía cuya base reposaba sobre el trabajo oscuro de la corporación.

El deseo del artista de elevarse al arte de la maestría, la esperanza de obtener una resurrección eterna, o cuando menos de salvar su nombre en una supervivencia en la memoria de los hombres, son comparables a los esfuerzos de la pintura librándose de la masa sin historia de la miniatura. Con el lienzo ya el artista puede pretender llegar a la obra del maestro y elevarse por encima del trabajo anónimo. Incluso antes del fin de la Edad Media el empleo del lienzo y del marco señalan un gran deseo de hacer autónomo el arte de la pintura, de librarla de la comunidad de las miniaturas. Por otra parte, la aparición de las primeras pinturas autónomas precede a la invención de la imprenta; y para que no haya interrupción en la continuidad de la cultura, la pintura ha traspasado sus reglas, sus leyes, sus escuelas a una nueva tradición, cuando las prensas de Gutenberg dan el golpe de gracia al ciclo de la miniatura, expresión artística de la Edad Media, periclitada con ella.

Sin embargo, en sus lienzos del principio Jerónimo Bosco se inspira aún en las meticulosas tradiciones del viejo arte. Los personajes son reproducidos en sus menores detalles. Como en las pinturas de su contemporáneo Thierry Bouts, una severa minucia revela el detalle más mínimo. Defectos del

rostro, arrugas de los generosos donantes retratados, se registran. La pintura se acuerda todavía de que era miniatura o grabado. La mano ha conservado el hábito de la pluma o del buril. Los cuidados de precisión del grabado, el refinamiento de virtuosismo de los coloristas, se alían, y de pronto, en plena posesión de su oficio, Jerónimo Bosco, por un milagroso desprendimiento que le lleva por encima de todos sus antecesores, pinta sus misteriosas *Tentaciones*.

No se ha concedido bastante importancia a los extraordinarios documentos que revelan *Las Tentaciones*. Sin embargo, por ellas podremos comprender el sentido de este arte, considerado hermético. El drama intelectual, que no cesa de representarse entre Bosco y el mundo—drama del que no vemos más que una parte—empieza con estas *Tentaciones*. Como antes Jesús en el desierto, Bosco debuta en su vida pública, por una aparente duda, entre los bienes del mundo y los del espíritu; cuando opta por estos últimos, los tiempos de la lucha, de la Pasión, comienzan. Por un impulso que ilumina, y después trasciende el mundo humano de la síntesis, Jerónimo Bosco se sitúa en un terreno puramente intelectual. En lugar de seguir pasivamente

la marcha habitual del espíritu, que partiendo de la imagen compone poco a poco un mundo al que conduce a su juicio final, Jerónimo Bosco se eleva súbitamente a este fin y desde él juzga al cosmos que ha atravesado como un meteoro, sin colaborar ni detenerse en su formación. Todos los ciclos de la experiencia han sido bruscamente recogidos; en este momento comienza la meditación del Santo.

En *Las Tentaciones* (Museo del Prado) el elemento racional domina e impera sobre el color. Un débil resplandor uniforme envuelve los sueños lúcidos del Santo. Los árboles sin savia, las casuchas sin calor, la túnica sin movimiento, quedan incluidos en un horizonte deshumanizado. Una oleada de luz olivácea compensa la ausencia del sol y colorea los objetos con un tinte neutro e intelectual que los convierte en flotantes y vacíos. El Santo no tiene la aureola sentimental de las pinturas primitivas. Por encima de él descende un toldo de paja de una barroca inverosimilitud, especie de protección abstracta, que volveremos a encontrar en la *Adoración de los Magos*. Como único viviente en todo el cuadro queda la mirada absorta y pensativa. El Santo observa más allá de los objetos de esta pintura, cuyo círculo rompe y sobrepasa, ese secreto a cuyo conocimiento le ha conducido gradualmente su me-

ditación. Ha alcanzado él un dominio espiritual en el que el mundo sensible no es más que un recuerdo encogido, el residuo de una apariencia mortal, ha tiempo abandonada.

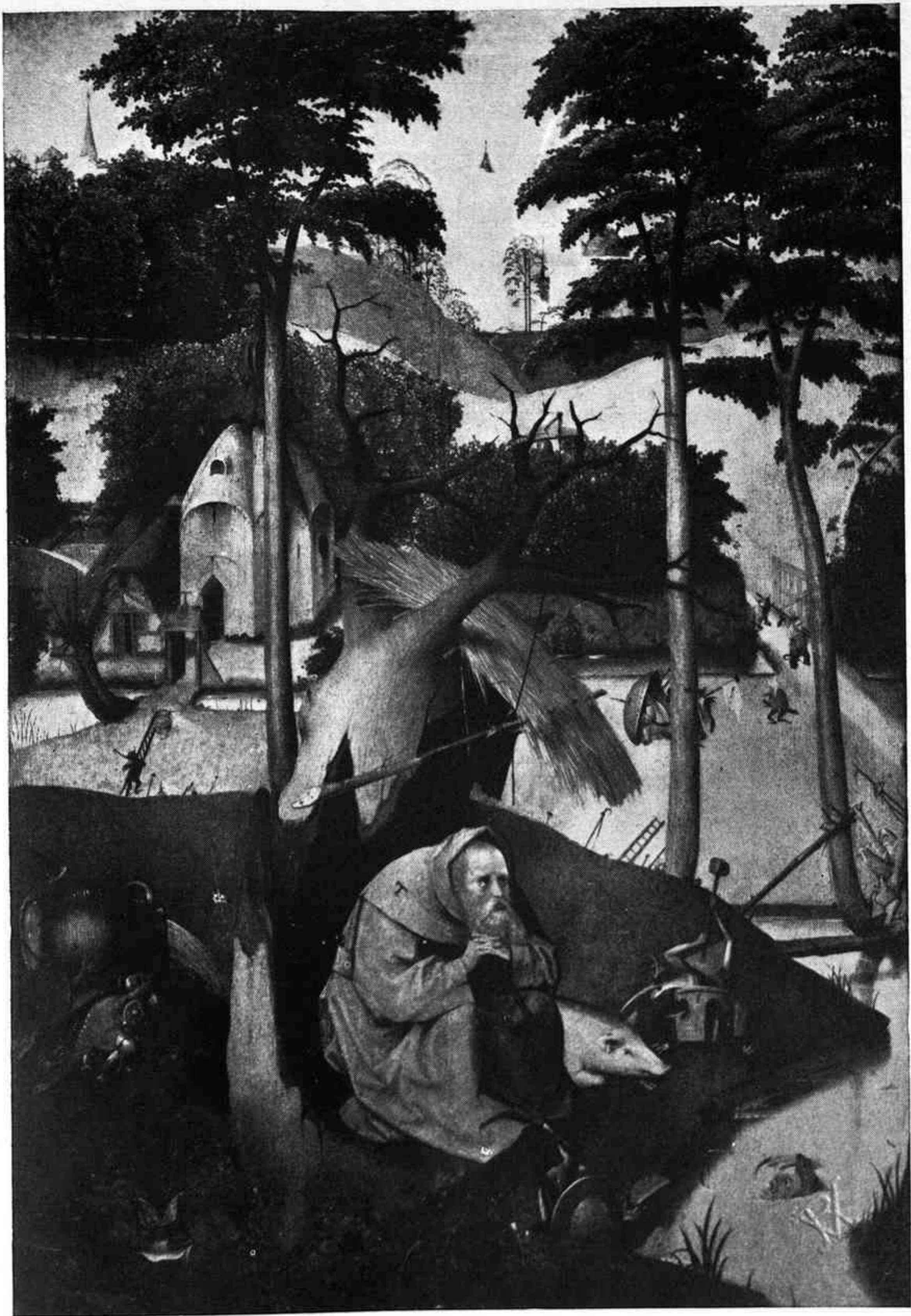
Sin embargo, el Demonio efectúa aquí una suprema tentativa para reconquistar el lugar que le ha sido concedido en el hombre. Él aprovecha los menores accidentes del paisaje, el objeto más inocente, para darle una forma dudosa, un sentido turbio y lúbrico; pero tal es el grado de insensibilidad del visionario Antonio, que el arma más segura del Maligno, el elemento sexual, permanece inactiva, y no encuentra pretexto alguno para materializarse, bajo la forma de una visión carnal. Porque la carne del Demonio es la substancia de nuestros deseos. Aquí los deseos del Santo son tan débiles que el Demonio no llega a tomar cuerpo. La evocación femenina—tan sabiamente tentadora en las pinturas de su contemporáneo Patinir—se reduce a los ojos del santo ermitaño a una larva irrisoria cuya provocación es impotente.

En la parte baja del cuadro surge entonces una extraña aparición sin sombra, es decir, puramente intelectual, cuya fascinación debe ser decisiva. Una marmita con pies humanos se dirige hacia el solitario; una tapadera cónica, pintada con el humo del

Infierno, se levanta como un apagador y dos largos brazos aparecen apretando un martillo con el que se amenaza al ermitaño. Esta última astucia no turba a Antonio y resulta insuficiente a su vez. Jerónimo Bosco eleva a San Antonio por encima de la tragedia. Su meditación arroja a las capas inferiores de su ser y de la creación, hundiéndolas en una humilde catalepsia, sobre la cual brilla el espíritu, invulnerable y vigilante.

Este análisis descriptivo de *Las Tentaciones* no puede, sin embargo, satisfacernos. Sería un gran error creer aquí en manifestaciones exteriores del Demonio. Contrariamente a otros cuadros de este mismo tema, el ermitaño de Jerónimo Bosco no es tentado. Simplemente se libera; se autoexorciza. Porque no hay otros demonios que aquellos que el hombre lleva y alimenta en sí. La cara de San Antonio, encendidamente absorta, no está así por una resistencia contra las tentaciones de fuera, sino por un esfuerzo en librarse de las imágenes de aquellas que con anterioridad le habían asaltado, y que habíanse depositado en él, como un poso febril. Entonces, el cuadro entero adquiere un verdadero sentido. Antonio, cuyos trazos podrían servir para una pintura de Fausto agonizante, llega al término de su







existencia humana. En ese momento se desliga de antiguas apariencias que se desprenden alrededor de él, inútiles y desvitalizadas. En el cuadro de Jerónimo Bosco, sus mil motivos carecen de vida; han sido neutralizados, no son más que fantasmas desprendidos por su propia *pesantez*. El santo se despoja de esas imágenes invisibles que, expulsadas por el fervor lúcido de su espíritu, se colorean al caer al través de las capas de la imaginación y llegan a hacerse visibles sobre el fondo abstracto de la pintura. De la frontera única donde llega el intelecto, antes de pasar a otro círculo, San Antonio se deshace de las últimas imágenes que había llevado inconscientemente con él y a las cuales la memoria de los hombres volverá a dar una forma y su sensibilidad un color.

Ciertamente que es desconcertante ver al Demonio tomar, para tentar a Antonio, figuras tan pueriles, tan poco provocadoras. Las pinturas que tratarán el mismo tema buscarán dar a sus motivos de tentación los más irresistibles atractivos. Aquí, nada de esto. El Bosco no ha pintado, para decir verdad, una tentación. Sino más bien, el epílogo de una liberación. Este cuadro reproducirá simbólicamente las luchas y el triunfo de la inteligencia y de lo divino, elevándose sobre las ruinas del Infierno terres-

tre. Sólo a partir de este cuadro, podía el Bosco llevar a cabo sus pinturas cósmicas. Si se observan atentamente *Las Tentaciones*, se verá que la cabeza del Santo está separada de aquellas ruinas –tomando el lenguaje de los matemáticos– por millones de años-pensamiento. Esas ruinas terrestres y la beatitud del Santo son los dos polos de la creación. Entre ellos se encuentra el Universo entero.

Ciertamente que en el principio –pero en el centro, precisa el Bosco –era el Verbo. En la masa compacta del lenguaje, del que no entendemos más que lo superficial, brilla, como un grumo nutridor, una cristalización de estas parcelas divinas que mezcló en su obra el Creador, con una condescendencia previsoras. El Verbo arde, como un diamante negro, en el corazón del lenguaje. A su alrededor se endurecen las capas geológicas de las palabras abstractas en que se resumen los conceptos: los términos intelectuales que designan los vicios y las virtudes y señalan sus relaciones; después los nombres propios, en que el hombre los conserva; en fin, los nombres vulgares y cotidianos, sílabas humildes, adhiriéndose pesadamente a los objetos.

La organización escolástica, gramatical, del mundo, tal como la conocía el Bosco, considera la creación

como un conjunto armonioso de proposiciones, de reglas y de excepciones. El estudio del mundo es el de su principio, como el estudio de la gramática es el del Verbo. Del Verbo nacen todas las reglas; para el espíritu, la de la moral; para la frase, la del sentido. Porque la palabra entregada a ella misma no tiene sentido, como el hombre sin fe no tiene vida. Las palabras, cuando son puestas en libertad *font l'amour* (André Breton), pero un amor que no da frutos. Las palabras no manifiestan sentido más que cuando han sido generadas por el Verbo. En el centro íntimo de todo objeto, de la frase, en el corazón de cada ser, habita el Verbo. El da cohesión y valor a toda esa masa molecular, adjetiva, atributiva, que le rodea, y organiza su gravitación (2).

La obra entera de Jerónimo Bosco es una glorificación de ese Verbo, y sus cuadros tienden a reproducir su gravitación, que es la vida. Bosco ha elevado a su San Antonio hasta las fronteras extremas en que el nombre se cambia en Verbo, en que lo humano comienza a fundirse y a participar en lo divino. Desde allá ve el cosmos superado, con sus tres reinos; ve esa masa material que atraviesa e ilumina el resplandor del Verbo. El sentido se rebaja, desciende hacia la tierra, y flota sobre la Iglesia militante de palabras y colores. La cohesión que une

desde las esferas más bajas a las más altas de la creación, toma en la meditación de Antonio, o, si se quiere, en la perspicacia adivinatoria de Hieronymus Van Aken, un valor concreto, objetivo, que se expresa con minuciosidad en sus trípticos.

El Bosco pinta sus cuadros cósmicos, sus juicios finales, sus alegorías. Más que pinta, hace un corte en la Creación y separa los tres reinos del mundo. El estudio de estos tres reinos, y casi exclusivamente del Infierno, se relaciona con la microbiología, o mejor, con la histología, porque las pinturas de los Juicios son verdaderas disecciones verificadas sobre la masa aullante de los tejidos infernales.

Una gran parte de la obra del Bosco está consagrada, en efecto, al Infierno. Y si el Infierno ocupa un puesto tal en sus pinturas, es porque el Infierno es un lugar de delicias que los hombres gustan de adular y enriquecer. En un cuadro alegórico como la *Nave de los locos* (Museo del Louvre) no aparece ningún signo de redención; estamos en el más negro infierno humano. Ese Infierno forma los cimientos de su obra, el fundamento sobre el cual se levantará la creación artística, y representa en el hombre la base vergonzosa, las tinieblas sobre las que es edificada la razón. Los demonios figuran la fuerza bruta, la materia bajo sus mil aspectos, que anima el

espíritu de la gravedad. Los documentos que el Bosco nos aporta en sus Juicios son comparables a los cuadros de los museos verbeneros para adultos; la verdad patente de las imágenes nos las hace repugnantes, pero exige curiosidad y compasión.

Si se mira una gota de pus al microscopio, se encuentra allí las mismas formas extrañas, demoníacas, que el Bosco ha pintado en sus lienzos cósmicos. Una flora y una fauna primitivas evolucionan con una ciega lentitud. Manchas imprecisas, soluciones químicas, pólipos errantes que rápidamente, por azar de una agrupación efímera, toman una vaga apariencia humana. La confusión, el pánico enloquecedor de los monstruos se acentúa cuando quieren manifestarse, cuando el animal primario y viscoso se deriva del coral, y el gusano, del barro; cuando estas figuras bastardas evolucionan, todavía mal despiertas, en los reinos rudimentarios a que volverán. Lucifer (véase *La caída de los ángeles rebeldes*), espíritu puro y caído, anima esos globulosos fosgenos; su influencia se extiende a todas las esferas del reino material. De esta manera, los demonios, que son las figuraciones inconscientes de su voluntad, representan a los ojos del Bosco las formas mismas de la infelicidad y de la fatalidad. Una fatalidad prolífica empuja el hormigueo de los

monstruos a tenebrosos acoplamientos, de los que resultan infinidad de colonias bacilares. Glóbulos impuros de esta sangre negra, que después de largas permanencias en los lugares más bajos de la Creación subirán quizás a revivirse en el corazón del Universo.

La materia, como el Proteo antiguo, toma en el Bosco mil formas para mostrar que es transformable. Deberá verse en estas metamorfosis el terror del Demonio a permanecer. Apenas llegado a darse una forma—por grotesca que sea—ya se modifica en ella, y el Demonio busca nuevo refugio. Su ansiedad, jamás calmada, convulsiona, posee, y después abandona, mil posibilidades de forma; es la tragedia del Demonio en busca de la nada, para apagar allí su vergüenza y su desesperación. Pero el mal, de la misma manera que no puede alcanzar la nada, no puede crear esa forma perfecta y fija que se esfuerza dolorosamente en obtener. Su castigo es no alcanzar jamás la belleza.

Desde lo alto de la meditación de San Antonio, el Bosco no percibe las diferencias de los reinos naturales. Para él sus apariencias no se diferencian mucho; engloba, despreciando toda nuestra lógica, las familias, los grupos de monstruos. Un pez-planta enloquece y encubre sus escamas rojas con una vaina



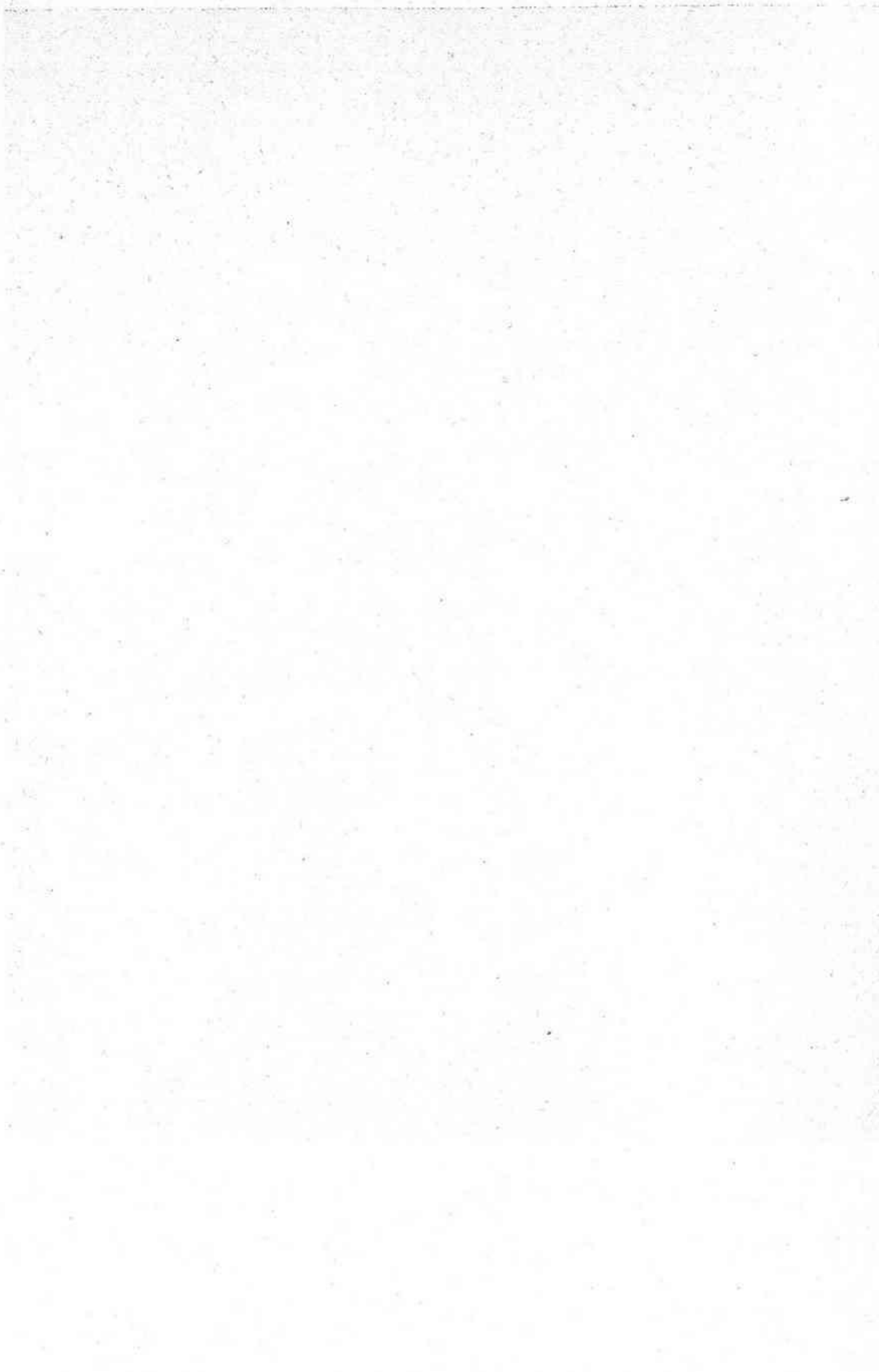
vegetal; un sapo con pico de pájaro duda entre el cielo y el fango; una serpiente con alas de hipógrifo, entre volar y arrastrarse; una lamprea se desliza, puesta al rojo, y acaba con un hocico de puerco. Precipitados químicos que envuelven y enredan los colores y las formas, mezclan un puerco rojo y viscoso que se cree insecto y se devora con voracidad, con un enorme escarabajo con cabeza de jabalí. Por una grieta llameante pasan, envueltos con sudarios, insectos fantasmas. Un fragmento de roca se desprende y toma el vuelo. Una ballena deshilachada desgarrar el cielo del Infierno. Una corriente subterránea, sin cesar alimentada por deyecciones humanas, desemboca bajo las profundidades del Juicio final y arrastra al campo visual del Bosch una fauna monstruosa, imágenes inflamadas de nuestros vicios. Mujeres con brazos como palas; serpiente cuyo tronco es un jarro; perro brincando sin cabeza; imágenes ya vistas en las mitologías de las iglesias profanas; monstruos del sueño, antes de nacer; folklores confusos cuyo estudio es el de la *prehistoria* de una vida humana.

Este cielo impuro, anterior a la razón, lleva consigo, sin embargo, una armonía singular. Una coloración triste da valor a sus evoluciones, bañándolas en los reflejos de un sol rojo que no se ve. Según

las antiguas cosmologías, la muerte del sol lo devolvía al Infierno, donde se derramaba durante la noche. Se dispersaba allí, mezclándose en los limbos de la Creación, iluminando el sueño del hombre con luz de día contrario, de un rojo frío en el cual las almas reencarnaban vaporosamente. Rojas filtraciones de luz rezuman, en ocasiones, por los muros de la Dite infernal y tiñen nuestros sueños. Es el sol que, diluído en la noche, se acuerda de nosotros.

El Bosco nos enseña que en estos bajos fondos tiembla una fina textura musical. ¿Qué artista, menos olvidadizo que Orfeo, nos restituirá esa música del Infierno? Una sorda armonía, comparable a los rumores de los volcanes submarinos, desencadena sus convulsiones interiores, y la superficie del cuadro se agrieta como si intentara reproducir esas ondulaciones sonoras que provoca el desgarramiento de las profundidades. Una masa musical—subinfernal podría decirse—prolonga hasta las olas de la superficie tenues hilillos, un sistema nervioso que vibra y muere bajo el pincel revelador del Bosco. Y si las formas no son más que signos musicales agrupados para crear la medida y la armonía, y obedeciendo a claves diferentes según las razas y los reinos, debemos convenir en que las formas





grotescas del Infierno son también imágenes musicales, pero tiradas sin orden alguno por la locura orgullosa de un compositor que, desconociendo las leyes del ritmo y el empleo de los sonidos, enmaraña la masa musical y la pulveriza. El ritmo, que es la vibración de Dios unitario, como una ondulación sinuosa, se divide en deltas al llegar al Infierno compacto y lo riega penetrándolo hasta sus últimas partes, que significan la multiplicidad de las tinieblas. Por esos vasos capilares en que se bifurca el Verbo, viene a refrescar la abrasada esterilidad de los tejidos infernales. Se oyen en los más sombríos órganos los latidos sordos de ese corazón lejano que miden la vida del Universo; latidos divinos que tropiezan en la puerta del Infierno, donde, no ellos, pero sí sus ecos, se expanden y vibran en la desesperanza de los condenados.

Las masas rojas e informes del caos infernal, aspirando a la forma; los espíritus caídos, atraídos hacia el Cielo en una tentativa de fuga, pero retenidos en el barro de la pintura por su pesantez, bosquejan melodías pueriles, terminadas apenas empezar, y caen en un silencio tumultuoso.

Los Infiernos del Bosco no pueden alcanzarnos porque están colocados más allá de la muerte; el esqueleto no aparece sino muy raras veces en sus

pinturas. Los monstruos de Bosco son invertebrados; sus mundos larvarios están condenados a una existencia colectiva y blanda. Es un simple residuo sin poder, y no es en ella donde el Bosco tomará las formas de sus tentaciones. Este barro infecundo ha perdido el recuerdo de la forma; el esqueleto es el último recuerdo terrestre que conservan los condenados.

El Purgatorio ofrece al Bosco menos recursos. Es un lugar que alumbra un resplandor dulce y encalmado, cuyo equilibrio asegura la neutralidad. Las criaturas que lo pueblan están embargadas de una tristeza sonriente; sus lágrimas queman a través de nuestros sueños. La mitología de Bosco coloca allí los espíritus de hombres ilustres, vistos ya en la *Divina Comedia*. El Bosco pinta, entre volutas de humo, esos capullos sedosos y rojos en los cuales duerme aún la crisálida, ese proyecto de ángel para recibir al cual se entreabren los cielos. Bosco sitúa el Purgatorio en el centro geométrico de sus trípticos; a las figuras que allí pinta las da trazos humanos; la forma se precisa, la materia se ilumina con su cercana redención. La proximidad de la alegría tiñe el Purgatorio de una luminosidad púdica; las lágrimas de alegría abrasan dulcemente la esperanza. La muchedumbre de la Iglesia purgante se ani-

ma con un movimiento de gravitación, que es la temblorosa de su agradecimiento, y todas las almas que la componen quedan ligeramente deformadas – como las criaturas del Greco – por su impulso hacia el Cielo y su afán de éste.

Se ha dudado mucho en dar un sentido a estos objetos que se deslizan entre el Cielo y el Infierno. Su misma forma se presta a mil interpretaciones. En las hogueras purificadoras del Purgatorio, palmas negras, látigos calcinados, cruces retorcidas, como en otra ocasión la serpiente de la Zarza Ardiente, son los recuerdos terrestres de los mártires, y estos vestigios humanos son las llamas mismas; el alma no está salvada más que cuando se libra de ellas.

El cielo ha conservado para el Bosco los colores ingenuos que tanto le gustaban en las miniaturas. El cielo que llamea en la cumbre de los cuadros es el fin hacia el cual convergen todos los seres inferiores. Los sonidos inarticulados de las bestias que forman la parte baja del lienzo se humanizan en el Purgatorio y llegan hasta allí, al cielo, donde se agrupan alrededor del Verbo que los había emanado con una augusta tolerancia. Las sordas masas de colores del Infierno, la opacidad del betún y la fealdad son sublimadas en el fuego de expiación del Purgatorio

y encuentran en el Cielo su blancura y belleza primitivas. Un caminar hacia el Verbo, tal es el sentido de las pinturas cósmicas del Bosco. En el *Juicio Final*, del Museo de Brujas, la tropa infernal ocupa la parte más grande del cuadro; los desbordamientos de los vicios llenan la escena del mundo. Por encima, el Purgatorio forma un valle estrecho, enrojecido aún por el reflejo de esos infiernos donde los objetos, las siluetas de los animales más extraños, están enmarañados. De este valle del Purgatorio se elevan los ángeles que llenan las curvaturas superiores del cuadro, y rodean a Cristo, diluído en el interior de un globo luminoso.

La pintura que hace el Bosco de la vida humana de Cristo comienza en la *Adoración de los Reyes* (Museo del Prado) y termina en el *Camino de la Cruz* (Museo de Gantes). Del misterio de la Natividad, tal como se representa en el lienzo del Prado, al misterio de la Redención, los episodios de la Vida de Cristo no aparecen porque están mezclados en esa vida cósmica de que hemos hablado. La Pasión de Cristo está incluída en la de los mundos futuros. El Bosco ha creído inútil valorar las anécdotas de la vida terrestre de Cristo, y no ha querido extraerlas de la masa cósmica en que estaban com-



prendidas. No hay que extrañarse de no encontrar en su pintura los temas habituales: la entrada en Jerusalén, el Jardín de los Olivos, la traición de Judas. Todos estos motivos de la Pasión están diluídos en los momentos de su Cosmos. El Pecado de Judas puede revivir ante nuestros ojos bajo la forma de uno de esos monstruos de los ángulos del cuadro; el velo de la Verónica es quizá ese latido rojo que llamea en el Purgatorio; las lágrimas de San Pedro son tal vez esas perlas que arden en el cielo de los lienzos para gloria de la Trinidad. Todos los episodios históricos son devueltos a su lugar en la memoria de Dios.

Sin embargo, los misterios del Nacimiento y de la Redención son de tal importancia, que desbordan esa memoria y trazan los límites visibles y humanos del Cosmos. Por eso ellos se materializan en las pinturas del Bosco. En la *Adoración de los Reyes* el misterio hace su aparición entre nosotros. El Pesebre que protege al Niño vacila; lo encontramos, más reducido aún, sobre la cabeza de Antonio. Los monstruos acechan ya y le rodean. El cielo comienza a arrugarse. Este Niño, cuya presencia ilumina las más lejanas espesuras del paisaje, forma el centro sonriente. Y es en el centro de los monstruos agrandados, del paisaje envejecido, donde se en-

contrará pintado más tarde Jesús, en el *Camino de la Cruz* y en el *Cristo ultrajado*. En este primer lienzo, Jesús, que por su pasión se ha convertido en Cristo, vacila y parece soñar sobre la Cruz; su palidez mortal es el eje del cuadro, y por ella los colores de las caras que le rodean mostrarán mejor su ignominia. Alrededor del Salvador humillado gravitan los rostros triunfantes de los vicios; las formas aullantes de la materia rodean a Cristo divinamente silencioso. Un halo de sufrimiento le separa de esa muchedumbre, por la que va a sacrificarse. Su resignación brilla, sin color y casi sin trazos, en medio de la diversidad inconsciente de esas otras caras totalmente coloreadas. La faz de Cristo ha perdido ya sus líneas humanas bajo las torturas y las lágrimas, que deben asegurar la eficacia del Misterio.

En el *Cristo ultrajado* (Museo del Escorial) el Bosco resume su obra. Este cuadro está contenido en un círculo, como si el pintor hubiera querido hacer entrar el zodiaco de la Creación. Se trata de una pintura cósmica, pero no hecha desde el mismo plano o superficie del cuadro, sino colocándose el pintor fuera de él, desde un punto de vista situado en la tercera dimensión, con lo que la pintura se convierte en algo no plano, sino más bien estereomé-

trico. Los elementos están contenidos en el círculo. Los espíritus elementales, el fuego, el aire, la tierra, el agua, tomados de los cuatro evangelistas, adquieren la forma de personajes contemporáneos. La parcela de divinidad que se enciende en el corazón de cada átomo, tiembla bajo la figura de Cristo flagelado, que rodean los ciegos instrumentos de su gloriosa humillación. Toda una representación tristemente humana le ultraja y le encarcela. Imagen del alma retenida en un círculo mortal, que debe pacientemente, pero dolorosamente atravesar o, más bien, reabsorber.

Tal es el sentido simbólico que parecen contener los lienzos del Bosco. De sus primeras miniaturas a los cuadros del fin, este pintor, el más racionalista y el más minucioso de los artistas flamencos, se esfuerza en encerrar el mundo en cada una de sus obras. Una confusión lúcida mezcla voluntariamente en un caos colmado con abundancia de las formas más olvidadas de la Creación, la dulzura y la ironía, el abandono y la gravedad. A medida que el artista envejece, su pincel se ilumina; de moralista, de pintor del Infierno en que parecía destinado a quedarse, se alza hasta su interpretación. Las jerarquías sociales y católicas de entonces le proporcionan un cañamazo sobre el que no tendrá que hacer

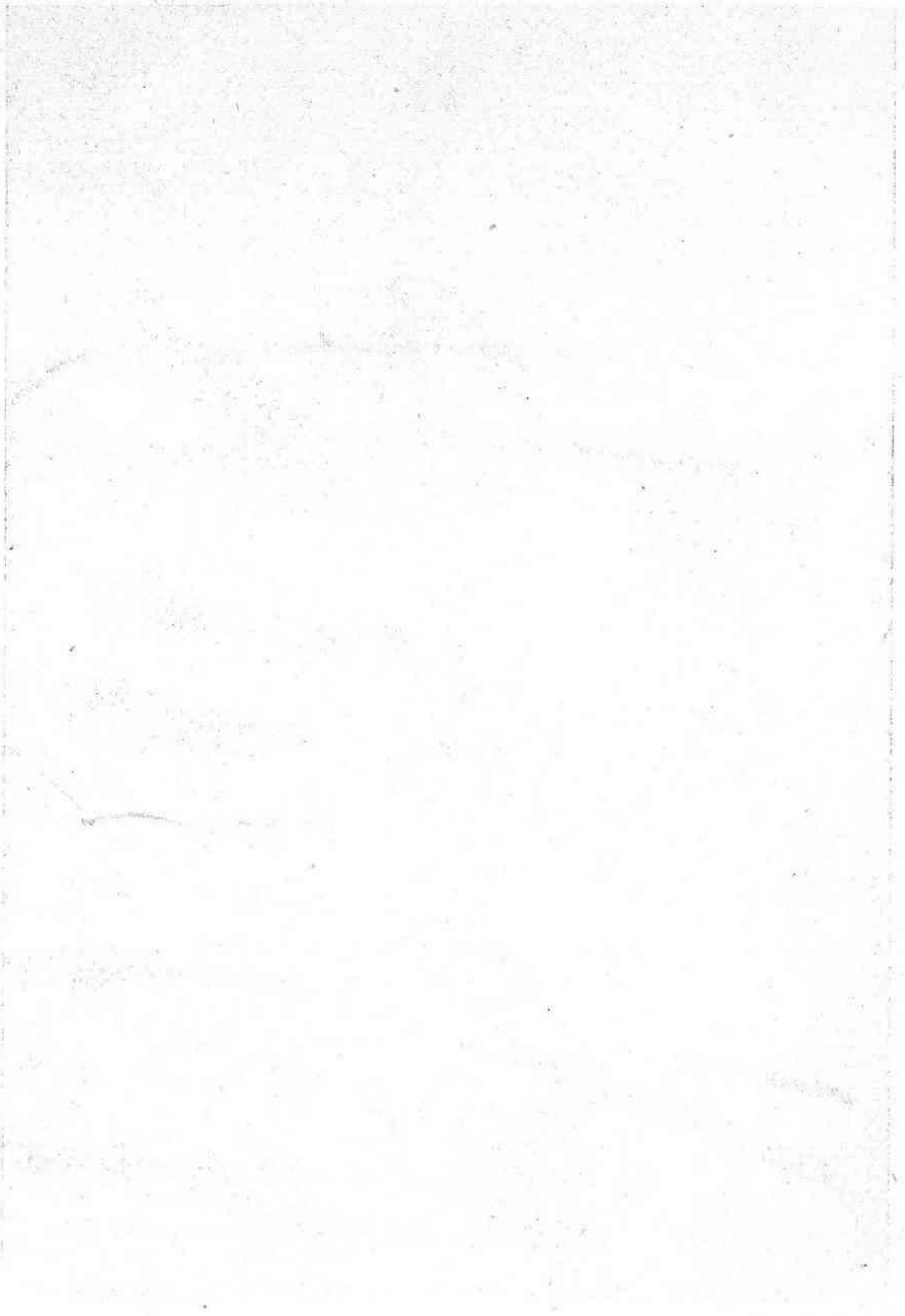
más que vivir, es decir, para él, pintar. Poco a poco se eleva dentro del orden del mundo creado; se aproxima al Verbo. Como la contracción de las palabras del poema consiguen en ocasiones cercar la forma invisible del Verbo, las pinturas del Bosco se agrupan, se aprietan alrededor de una sola figura resplandeciente. Parece que la ambición de Jerónimo Bosco fué *pintar a Dios*.

LOUIS PARROT

(Traducción de J. A. MARAVALL)

- (1) ¿Qué intenta el poeta sino un continuo *abuso de confianza*? Lo que se llama inspiración no es más que la puesta en acción por el poeta de una añagaza contra las mentiras de su espíritu. Así, por medio de esta astucia, el poeta percibe furtivamente lo que es auténtico, o, cuando menos, aquello que tiene más probabilidades de llegar a serlo.
- (2) Siguiendo este razonamiento se podría decir que los substantivos son semejantes a los cuerpos del Antiguo Testamento; como ellos, esperan su redención y no la encuentran más que cuando el Verbo se encarna en ellos y los anima. Este misterio se reproduce en el curso del año litúrgico, cuyas fases simbolizan los períodos de la vida. En Navidad el Verbo se renueva y vuelve a dar al lenguaje usado una fuerza y una virginidad iguales a las del primer día de la creación.





# *JORDI DE SANT JORDI*

### ¿Antología?

UNA antología es siempre más interesante por lo que rechaza que por lo que contiene. De la veintena de poemas que integran la obra conocida de nuestro *mossen* Jordi—o Jorde de Sent Jorde—recojo solamente cuatro. ¿Los mejores? Quizá los más característicos, o sin quizá, sólo. *Enyorament*, *Presoner*, *Los Enuigs* contienen fragmentos líricos de indudable y raro valor. Pero es tan corta la labor hoy conservada de este poeta, que sería tentarme ya a copiar su producción íntegra: y la dificultad de su lectura me temo que desviase la atención virgen que para él pido. Entiéndaseme en un solo sentido: las traducciones que acompañan los cuatro poemas del gran lírico no sirven sino para eso, para acompañar. De *Estramps*, por ejemplo, me cabría, en afán más personal, desplazando un tanto la atención debida al autor, dar otra versión más entusiasta y bella. Pero he preferido contrastar, en lugar de la tal que primero hice, la paupérrima que va ahora. Así el buen lector, el que estará hoy con el poeta en el paraíso, se servirá sólo del acompañamiento como de cicerone que le lleve a la gracia cuerda y honda del original.

### *Amor sin pedagogía.*

En mi caso, y no lo siento por mí, me era imposible acercarme a Jordi de Sant Jordi clínicamente. Me he acercado como quisiera que todos; lleno de buena fe, casi diciendo:



*vamos a ver si es verdad*. Y es verdad. Se comprenden—¡ahora, sobre todo, las comprendo bien!—las dificultades para el conocimiento de este gran poeta. Si al mismo Auzías March, con todo su *àngel*, su atractivo afortunado a través de siglos, se le conoce tan mal, mediante pésimas traducciones academicistas y apoteósicas, ¿qué ilusión vamos a hacernos respecto a la *popularidad* que el poeta que me ocupa pueda gozar? Hemos visto un capítulo, al estudiar toda la literatura española, dedicado a los poetas en los reinos de Aragón y Valencia en el nudo de los siglos xiv y xv; en letra pequeña—de esa de decir: *como afirma Milá y Fontanals...*—nos hemos enterado de que por aquellos años *hubo* un mossen Jordi de Sant Jordi, y nada más. En la misma Cataluña, su patria hasta hace poco presuntamente exacta, se le desconoce casi por completo. Los poetas de la generación de cuarenta a cincuenta años sí han estudiado y enlazado su tradición, su raigambre, a él y con él, como con Auzías; pero ya los líricos de treinta años—... *edad funesta*, que se cantó un día ante la llamada copa del placer—lo ignoran, o han resbalado sobre él; en marcha hacia la poesía pura, seguramente. No ha tenido, pues, ningún éxito este hombre, oscurecido a pintura de años. Ni en épocas más cercanas a la suya se preocupó nadie de él, que en el pontificado poético del genio Auzías March representó el papel de *papa negro*; de tercero en discordia, ante la maravillosa discordia interior de aquél. Y así, mientras—en testimonio de Menéndez Pelayo—Antich Roca, en 1560; Juan Pujol, en 1573, y Jerónimo Ferrer de Guissona, en 1614, no resultan sino los más destacados entre la pléyade de poetas que con honrosa franqueza bucea en el caudal lírico de March, no se encuentra en siglos inmediatos ni un solo *santjordista* que recabe indirectamente la atención hacia el autor del *Setge d'amor*. Ha sido precisa primero la revisión sistemática y detallada como de obra de conjunto de todos los siglos de literatura catalana

antigua, para que, a trabajo recogido, se destacase por su propio peso—o su propia ingravidez—el valor incontrastable del poeta. Así se ha atendido a su obra con carácter especial y en algunos casos especialísimo; y Massó Torrens, primero, y Luis Nicoláu d'Olwer después—sobre todo el último en lo que tiene de atisbo de especial finura su labor—, han puesto en pie, para quien le interese, el Jordi de Sant Jordi por hoy definitivo. En contra de, como es costumbre, iniciar con un *yo no soy orador* todo discurso lleno de oratoria, al afirmar yo mi dificultad de presentar un trabajo sólido y muy documentado para felicidad de muchos, me remito principalmente al trabajo de Massó y Nicoláu, que son quienes verdaderamente lo han hecho. No cabe atribuirme, pues, sino el haberles copiado las notas que me han parecido indispensables para centrar la selección de poemas.

#### *Ficha personal y poética de mossen Jordi.*

La ficha personal habría de ser una cartilla militar, si en aquella época se hubiesen concedido a los soldados como éste. No se conocen sus años de nacimiento ni de muerte; sí, que fué contemporáneo del Marqués de Santillana (1398-1458), quien dice de él: *En estos nuestros tiempos floreció Mossen Jordé de Sanct Jordé, cavallero prudente, el qual çiertamente compuso assaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava, ca fué músico exçelente; é fiço, entre otras, una cançion de oppósitos que comiença: Totjorns aprench e desaprenchs ensem. Fiço la Passion de amor, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asy destos que ya dixen (Guillem de Bergadá, Pau de Bellviure y Pere March), como de otros. Falleció, pues, en la primera mitad del xv, antes que el Marqués. Hoy se ha descubierto su patria: valenciano de la misma*

Valencia; pues que antes se le supuso catalán. Era, a confesión propia, de baja estura—*Que suy petit e curt d'alfizomia*—, y en los años engordó bastante, como suele acontecer—*Qu'engrossezits me suy delora ençay*—. Fué persona de la más cerrada confianza de Alfonso V, por quien sufrió larga prisión—1416—, y estuvo en la primera expedición de éste a Cerdeña y Córcega—1420—: llevaba en su cuidado cuatro hombres de armas y en su acompañar a otro maestro de las trovas, Andreu Febrer. Se supone que anduvo también por las campañas de Italia, según unos versos del *Comiat de Mossen Jordi, cavaller*. Los reyes se preocuparon de él y de su familia, según descubren cartas del Archivo de la Corona de Aragón, constantemente. Hasta aquí, para un imperfectísimo certificado de buena conducta. Ante Venus:

*Deessa, los ilustrados  
Valentissimos poetas  
Vistas las obras perfetas  
E muy sotiles tractados,  
Por Mossen Jordé acabados,  
Supplican a tu persona  
Que resciba la corona  
De los discretos letrados.*

Y lo hacen de viva voz. Si firmasen, nos asombraríamos: Homero, Virgilio, Lucano—según el Marqués de Santillana, nuevamente, quien gustó bien de la poesía de Sant Jordi.

A éste lo ha empujado hacia el siglo XIII un prurito de leyenda, para asegurar que le imitara el Petrarca, con la coincidencia de unos versos. Coincidencia que en realidad no lo fué, pues la verdad es que Jordi de Sant Jordi tradujo versos enteros del vate italiano. Compárese el texto catalán de la *Canción de opósitos* con este que es el *Sonetto XC (Richiama Laura a veder la crudele agitazione in cui essa sola lo ha posto)*:

*Pace non trovo, e non ho da far guerra;  
E temo e spero, ed ardo, e sono un ghiaccio;  
E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;  
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.  
Tal m'ha in prigion, che non m'apre nè serra,  
Ne per suo mi ritien nè scioglie il laccio;  
E nom m'ancide Amor e non mi sferra,  
Nè mi vuol vivo nè mi trae d'impaccio.  
Veggio seuz'occhio e non ho lingua e grido;  
E bramo di perir, o cheggio aita;  
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui:  
Pascomi di dolor; piangendo rido;  
Eguualmente mi spiace morte e vita.  
In questo stato son, Donna, per vui.*

Lo que fué el autor de esos *Opósitos* es un verdadero descubridor del Petrarca poeta en España, pues sólo era conocido en aquellos tiempos por su árida labor de humanista.

Huyendo de toda crítica minuciosa—y me he extendido tanto en esta (que concebí breve) nota de indicación por la dificultad que hallará quien no domine el catalán o conozca lo indispensable del que hablamos hoy para llegar a los textos del autor—, he de insistir sólo en el principalísimo papel en que debe situarse la lírica de Jordi de Sant Jordi en la antigua poesía catalana y aun junto a la actual. Enfrente, como dije, de Auzías March—el Santa Lucía de la poesía catalana; poeta interior con los ojos en un plato, y el plato rechazado hastiadamente—, Sant Jordi vincula lo clásico, lo vivo, lo que se puede explicar. Hölderlin retrató genialmente a Sófocles, diciendo: *Son muchos los que definen la alegría a través de la alegría; sólo él la ha definido a través del dolor.* En estos dos versos inmortales se encierra también en alguna ocasión—*Estramps*—la filosofía vital de Jordi de San Jordi, trasudada—aunque esca-

moteada a primera vista – a la frialdad trémula de sus versos. Fué un Petrarca sin ponerse de puntillas, sin juntar al índice el pulgar, aunque mucho más limitado en su obra: que parece sólo muy secundaria para el propio poeta, junto a su vida. La complicada alquimia galante del Renacimiento fué sacada por él al sol de los tejados mediterráneos, a que se tundiera al viento, a que la bataneara el sol contra las paredes blancas de la realidad. Si, como Auzías March, perdió alguna vez los ojos, no fué en vacío; que al hundírseles en sí mismo se dió de labios y de corazón con una vida – *otra* vida – hincada y ahincada allí:

*Jus lo fron port vostra bella semblança...*

F. R.

## DEBAT ENTRE LS ULLS, EL COR E L PENSAMENT

**U**N cors gentil m'ha tant enamorat  
Lo cor e ls ulls e mon fin pensament,  
Que nit e jorn m' estan en gran debat  
Qual amarà d'ells tres primerament.  
E veig tant fort a cascun d'ells encès  
Que no m'hi val saber a remeyar.  
E vets com m'ha en quin joch ella mès  
Que mon las cors no u porà soportar.

Dien los ulls que no y cal debat ges,  
Que ells foren certs primers en lo triar  
E que son alt la volgren més que res  
Car manta nit los convé despertar  
Al llit plorant per desig que ls ne ve  
D'ella veer que ls fa viure y morir;  
E per açó han gran rahó perque  
Null hom del mon no ls pot res contradir.

## DISPUTACION ENTRE LOS OJOS, EL CORAZON Y EL PENSAMIENTO

**U**N cuerpo gentil me ha enamorado de tal manera  
el corazón y los ojos y mi agudo pensamiento,  
que noche y día los mueve a gran disputa  
sobre cuál de ellos amará en primer lugar.

Y tan violentamente encendido contemplo a cada  
que se me hurtan a todo remedio. [uno,

Ved a qué juego me habrá lanzado  
que mi cansado cuerpo no lo podrá soportar.

Dicen los ojos que ni es precisa la discusión;  
que ellos fueron los primeros en elegir  
y que a su placer la prefieren a todo:  
pues algunas noche les ocurre despertar  
en el lecho, llorando del deseo que les acosa  
de verla a ella, que los hace vivir y morir.

Y en esto tienen gran razón; porque  
ningún hombre del mundo podrá contradecirles.

Diu lo cor: cert que ls ulls saben molt be  
Que en lo començ lo vench primer ferir  
Un dolç esguart, d'aquell sol lo sosté  
Lo foch d'amor qui l fa tostemps languir,  
Sens que remey no sent d'alguna part;  
Que ell ha l'afany y els ulls han lo plaer,  
Per que es rahó que ell n'haja millor part  
De sobretots, si dret li volen fer.

Lo pensament diu, que si Deu lo guart,  
que ls ulls ne l cor no poran sostaner  
Negun bon dret, que jorn, matí ni tart  
Incessantment jamés no s pot mover  
D'ella pensar, en durment e vetlan:  
Que fa? hon es? ne si l desamarà?  
E que ell de tot sofer lo més afan  
Perque tot sol, sens pus, la servirà.

E veus ací en quin treball ten gran  
Visch cascun jorn que bella dona m fa;  
Veig d'una part los ulls qu'estan ploran  
E d'altra l cor angoxós que s perdrà  
E l pensament en pensar ocupats,  
Tant que no sé qui m'ajut en est cas  
Si donchs la qui los ha tals adobats  
No m vol aydar a l'afan que jo pas.



Dice el corazón: que, ciertamente, los ojos saben cómo, al comienzo, lo hirió el primero [muy bien una dulce mirada; de aquel sol lo sostiene el fuego de amor que lo hace languidecer siempre, sin que le venga alivio de ninguna parte; que él siente el afán y los ojos el placer; por lo que es de razón que posea mejor derecho que los demás, si han de hacerle justicia.

El pensamiento afirma que, así Dios le valga, ni los ojos ni el corazón podrán alegar ningún buen derecho; que de día, mañana y tarde, incesantemente, jamás, puede librarse de pensar en ella, durmiendo y velando: ¿qué hace?; ¿dónde estará?; ¿y si no le amaré? Y que él sufre el mayor ansia de todos, porque solo, sin otro, ha de servirla.

Y he aquí en qué trabajos tan grandes vivo cada día, por culpa de esa bella mujer. Noto, de una parte, los ojos que están llorando, y de otra, el corazón angustioso que se perderá, y el pensamiento, en pensar ocupado. Tanto, que no sé quién me auxilie esta vez, si así la que los ha llevado a tal extremo me niega ayuda en el afán que me arrebató.

### TORNADA

Na Ysabel, si mon be desitjats,  
Molt vos suplich declareu en tot cas,  
Qual de tots tres deu ser de vos amats  
Pus que ls *haveu* així trets de compas.

### ALTRA TORNADA

Que en bona fe tant me *han* malmenats  
Des que no us viu que ls tres m'*han* dit tot ras  
Que si donchs vos açó no declarats  
Que en breu de temps me faran dur al vas.

### ESTRAMPS

**J**US lo fron port vostra bella semblança  
De que mon cors nit e jorn fa gran festa,  
Que remirant vostra bella figura  
De vostra faç m'es romasa l'emprenta  
Que ja per mort no se n partrà la forma;  
Ans quant seray del tot fores d'est segle  
Cels qui lo cors portaran al sepulcre  
Sobre ma faç veuran lo vostre signe.

Si com l'infants quant mira lo retaula  
E contemplant la pintura ab himatges,  
Ab son nèt cor no lo n poden gens partre,  
Tant ha plaser de l'aur qui l'environa;

*TORNADA*

Isabel, si deseáis mi bien,  
mucho os suplico declararéis en todo caso  
cuál de los tres debe ser amado por vos,  
pues que así los habéis sacado de compás.

*OTRA TORNADA*

Pues en buena fe me han maltratado tanto  
desde que os vi, que me han hecho saber clara-  
que, si no lo declararéis, [mente  
en breve tiempo me harán llevar al sepulcro.

VERSOS LIBRES

**B**AJO la frente llevo vuestra bella imagen,  
en que mi cuerpo noche y día se regocija;  
pues remirando vuestra hermosa figura  
(tanto) se me han grabado las líneas de vuestra cara,  
que ya con la muerte no huirá la forma:  
antes, cuando esté completamente fuera del siglo,  
quienes el cuerpo llevarán al sepulcro  
sobre mi faz verán vuestra huella.

Como el niño al mirar el retablo  
y contemplar la pintura con imágenes:  
por su inocente corazón no se le puede apartar de  
—tanto goza del oro que le envuelve—; [allí

Atressí m pren devant l'amorós sercle  
De vostre cors, que de tants bens s'anrama,  
Que mentre l vey mas que Deu lo contemple,  
Tant hay de joy per amor qui m penetre!

Axí m té pres e liatz en son carçre,  
Amors ardents, com si stes en un coffre  
Tancat jus claus, e tot mon cors fos dintre,  
On no pusqués mover per nullencontre.  
Car tant es gran l'amor que us hay a ferme  
Que lo meu cor no s part punt per angoxa,  
Bella, de vos, ans es ay ferm com torres  
En sol amar a vos, blanca colomba.

Bella sens par ab la presensa nobla,  
Vostre bell cors, bell fech Deu sobre totes,  
Gay e donós lluu pus que fina pedre,  
Amorós, bels, plus penetrans que estella;  
D'ont quant vos vey ab les autres en flota  
Les justamentz si com fay lo carvoncles  
Que de virtuts les finas pedres passa,  
Vos etz sus ley, com l'estors sus l'esmirle.

L'amor que us hay en totes les part mascle  
Quantno n'amech pus coralment nuls homens,  
Tan fort amor, com sesta que l cor m'obre,  
No fonchs jamays en nul cors d'hom ne arme.

de igual modo me embriago ante el amoroso círculo  
de vuestro cuerpo, de tantos bienes adornado;  
que mientras lo veo, más que a Dios lo contemplo:  
¡tanto me alegra el amor que me embarga!

Así me aprisiona y encadena en su cárcel  
Amor ardiente: como si estuviese en un cofre  
cerrado bajo llave y con todo el cuerpo dentro,  
donde no pudiese moverme por parte alguna.  
Pues tan grande y firme es el amor que os profeso,  
que mi corazón no os hurta un punto su angustia,  
bella, sino se robustece como muralla  
amándoos sólo a vos, blanca paloma.

Bella sin par de noble presencia:  
vuestro hermoso cuerpo – bella (la) hizo Dios sobre  
alegre y donoso, luce más que pedrería, [todas –,  
amoroso, lindo, más fulgente que estrella;  
así, al miraros con las otras en grupo,  
las menosprecio: como el carbunclo,  
que sobrepasa en valor a las demás piedras.  
Vos estáis sobre ellas como el azor sobre el esme-  
[rejón.

El entero y viril amor que os tengo  
– tal que no amó más cordialmente ningún hombre –,  
tan fuerte amor como saeta que me abre el pecho,  
no fué jamás en el de nadie, en ningún alma.

Mas suy torbats que no fonch Aristotills  
D'amor qui m'art e mos sinch senys desferme,  
Col monjos bos que no s part de la setla  
No s part mon cors da vos tant com dits d'ungle.

Ho, cors d'honors, nèt de frau e delicte,  
Prenets de me pietats, bela dona,  
E no suffratz que-z amant vos peresca,  
Pus que eu vos am may que nulls homs afferme;  
Per que us suppley a vos que etz le bells arbres  
De tots los fruits hon valor grans pren sombre,  
Que m retenyats en vostra valent cambre  
Pus vostre suy e seray tant com visque.

#### *TORNADA*

Mos richs balays, cert vos portats lo timbre  
Sus quantes són el mundenal registre,  
Car tots jorns naix en vos cors e revida  
Bondats, virtuts, més que en Pantasilea.

#### COMIAT DE MOSSEN JORDI, CAVALLER

SOVINT sospir, dona, per vos, de luny,  
E sospirant va crexent ma follia

Más desazonado estoy que Aristóteles,  
de amor que me quema y desata mis cinco sentidos;  
cual buen monje que no se aparta de la celda,  
no se aparta mi cuerpo de vos lo que el dedo de la  
[uña,  
¡Oh, cuerpo de honores, limpio de mentira y pe-  
Tened piedad de mí, hermosa, [cado!  
y no consintáis que tal amador vuestro perezca,  
puesto que os amo más y más fielmente que ningún  
[hombre.  
Por eso os suplico a vos, que sois el bello árbol  
de todo fruto donde grandes bienes hallan sombra,  
que me retengáis en vuestra cara estancia,  
pues vuestro soy y seré mientras viva.

#### *TORNADA*

Mi rica joya, vos valéis, ciertamente,  
sobre cuantas cierra el mundanal registro,  
pues cada día nacen en vuestro cuerpo y renacen  
bondades, virtudes, más que en Pantasilea.

#### DESPEDIDA DE MOSEN JORDI, CABALLERO

FRECUENTEMENTE, señora, suspiro por vos de  
y suspirando aumenta mi locura [lejos,



De vostre amor que en aysí fort me puny  
Que m gira gauig en gran malenconia.  
Cant me recort del vostre departir  
Cassar me ve de vostra bella vista  
E del comiat que pendray al partir,  
Tant que tristor m'assauta e m conquista.

Certes be say que m valgre més morir,  
Com fech Sent Peyre o Sent Johan Babtista,  
A cruzel mort, que en aycest punt venir  
De veure tal cerimonia trista  
Que del pensar ne pert sauber e seny  
E vau com folls, parlant en oradura,  
Ab mi me senys e *si* algú diu que m seny  
Eu li respon rasó fòra mesura.

Mas fin amor ara ten fort mestreny,  
Ans del partir no vull en tal pressura  
Metre mos ulls, car no m valdría seny,  
Arts ne saber; mas pus que es ma ventura  
C aysí forçat m'ay de vos alunyar,  
Lo comiat prenh eu per tota vegada  
Del vostre cors bell e linde sens par  
E lays mon cor en la vostra posada.



por vuestro amor, que con tal fuerza me hiere  
que muda el gozo en gran melancolía.  
Cuando me acuerdo de nuestra separación,  
siento que se me escapa vuestra bella imagen,  
y cómo me despediré al partir...  
Hasta que me asalta y me invade la tristeza.

En verdad, más me valiera morir,  
como San Pedro y San Juan Bautista,  
a cruel muerte, que llegar a este extremo  
de ver tan triste fiesta;  
pues, de pensarlo, pierdo saber y seso,  
y voy como loco, hablando en orate  
conmigo mismo, y, si me piden que me cure,  
respondo que razón fuera medida.

Mas, pues el fino amor tan duramente me agobia,  
antes de partir, no quiero a tantas prisas  
contener mis ojos; no me valieran seso,  
arte, ni ciencia; pero, ya que es mi destino  
que así forzado haya de alejarme de vos,  
me despido para siempre  
de vuestro cuerpo, bello y gracioso sin par,  
y dejo mi corazón en vuestro albergue.

O Deu! e com poray de mort campar  
Cant me veuray sols, ab pença torbada,  
En un vexell de fust llay en la mar,  
Absens de vos, lunyats d'esta encontrada.  
Si recordau que m seray tant lunyats  
Del pahís dolç hon vostre cors habita,  
Ladonchs morís si com desesperatz  
Maleynt mi, fortuna y maladita.

A Deu coman, bella, vostres beutats,  
Vostre capteny que tots mals foragita,  
A Deu coman a vos que l nom honrats,  
C al mig del cor portats honor serita;  
A Deu coman vostre amorós esguart  
Ab que m tresqués lo cor d'òn se devisa,  
A Deu vos don ara, puix qu'eu m'apart  
De la millor que may vestís camisa.

*TORNADA*

Reyna d'honor, heu suy en tota par,  
O vius o morts vostres en tota guisa,  
E prenc a Deu que ja de mal no m guart  
Si eu part l'amor c ay jus mon cor assisa.

¡Oh, Dios! ¡Y cómo podré de la muerte huir,  
cuando me vea solo, turbada mi mente,  
sobre un bajel de madera, allá en la mar;  
ausente de vos, lejos de estos parajes!  
Si recordáis que me habré alejado tanto  
del dulce país que vuestro cuerpo habita,  
moriréis como desesperada,  
maldiciendo de mí, la fortuna y la enfermedad.

A Dios encomiendo, hermosa, vuestras beldades;  
vuestro semblante que todo mal rechaza;  
a Dios os encomiendo, cuyo nombre honráis,  
pues en el corazón lleváis honor escrito;  
a Dios encomiendo la amorosa mirada  
con que me abristeis el corazón desde donde lo di-  
A Dios os dejo ahora, que me aparto [visasteis.  
de la mejor que nunca vistió camisa.

#### *TORNADA*

Reina de honor: yo soy, doquiera esté,  
o vivo o muerto, vuestro en toda guisa,  
e invoco a Dios que no me libre ya de mal  
si destierro el amor que tengo alojado en mi pecho.

## CANÇÓ D'OPPOSITS

TOTS jorns aprench e desaprench ensemps,  
E visch e muyr, e fau l'enuig plaser,  
Axí mateix fau de l'avol bon temps,  
E veig sens ulls, e say menys de saber.  
E no strench res e tot lo mon abraç;  
Vol sobre l cel e sol no m moch de terra;  
Açò que m fuig incessantment acas  
E m fuig açò que m segueix e m'afferra.

Lo mal no m plau e sovint lo percas,  
Am ses amor, e no crech ço que sé,  
Par que somiy tot quant veig pres ma faç;  
Oy he de mi e vull a altre gran be,  
E parlent call e auig menys del oir;  
De l'hoch cuyt no, lo ver me par falsía,  
E mengs sens fam, e grat me sens pruhir,  
E sens mans palp, e fau de seny follia.

Com vull muntar devall sens que no m gir  
E devallant puig corrent en alt loch,  
E rient plor, e l vetllar m'es dormir,  
E quant só fret pus calt me sent que foch.  
E a dret seny jo fas ço que no vull,  
E perdent guany, e l temps cuytat me tarda

## CANCIÓN DE OPÓSITOS

CADA día aprendo y desaprendo al mismo tiempo,  
y vivo y muero, y convierto tristeza en alegría;  
hago también del malo buen tiempo,  
y veo sin ojos y aprovecho menos del saber.  
Y no ciño nada y todo el mundo abrazo;  
vuelo sobre el cielo y ni aún me muevo de tierra;  
lo que me huye incesantemente alcanzo,  
y se me escapa lo que me sigue y me atrae.

El mal no me agrada y con frecuencia lo persigo;  
amo sin amor y no creo lo que sé;  
pienso soñar cuanto veo junto a mi rostro;  
me odio a mí mismo y a otros quiero bien.  
Y hablando callo y oigo menos al escuchar;  
el sí creo no, lo verdadero me parece falso,  
y como sin hambre, y me rasco sin comezón,  
y sin manos palpo, y hago de la cordura, locura.

Cuando quiero alzarme, caigo sin que me empujen;  
y, cayendo, subo rápidamente a altos lugares;  
y riendo, lloro; y la vela me es sueño,  
y me siento más ardiente que el fuego cuando estoy  
Y, razonando, obro como no quisiera, [frío.  
y gano perdiendo, y el raudo tiempo se me tarda,

E sens dolor mantes voltes me dull,  
E l simple anyell tinch per falsa guinarda.

Colgant me leu e vestint me despull,  
E trop leuger tot fexuch e gran carch,  
E quant me bany me pens que no m remull,  
E sucre dolç me sembla fel amarch.  
Lo jorn m'es nuyt e fau clar del escur,  
Lo temps passat m'es present cascun hora,  
E l fort m'es flach, e l blan tench molt per dur,  
E sens fallir me fall ço que m demora.

No m part d'un loch e jamés no m'atur,  
Ço que no cerch ivarçosament trob,  
Del qui no m fiu me tench molt per segur,  
E l baix m'es alt, e l luny me sembla prop.  
E vaig cercant ço que no s pot trobar,  
E ferma veig la cosa somoguda  
E lo fons gorch aygua sus prat me par  
E ma virtut no m té pro ne m'ajuda.

Quant cant me par de que prenc udolar  
E lo molt bell me sembla fer e leig,  
Abans m'entorn que en loch no vull anar,  
E no he pau e no tinch qui m guerreig.

y sin dolor, a veces, me quejo,  
y al inocente cordero tomo por falsa zorra.

Tendiéndome, me levanto, y vistiéndome, me des-  
[nudo,  
y muy ligero acarreo las cosas pesadas y grandes,  
y cuando me baño me parece que no me mojo,  
y dulce azúcar se me torna hiel amarga.  
El día me es noche y hago claridad de lo oscuro;  
el tiempo pasado llevo presente en toda hora,  
y lo fuerte me es débil, y lo blando tengo por duro,  
y sin faltarme, me falta lo que me queda.

No me aparto de un lugar y jamás me paro.  
Lo que no busco avaramente encuentro.  
De quien no me fío me creo muy a seguro,  
y lo bajo me resulta alto, y lo lejano me parece pró-  
Y voy buscando lo imposible de hallar, [ximo.  
y firme veo la cosa movida,  
y la honda sima me parece agua sobre prado,  
y mi virtud no me defiende ni me ayuda.

Cuando canto me imagino que me pongo a gemir,  
y lo muy hermoso me parece áspero y feo;  
antes de ir a un lugar ya estoy de vuelta,  
y ni tengo paz ni quien guerree conmigo.



Açò m ve tot per tal com veig entès,  
De revers fets aycest mon e natura  
E jo qui so en lurs fets tant empès  
Que m'es forçat de viure sens mesura.

*TORNADA*

Prenga cascú ço que millor li es  
De mon dit vers reversat d'escriptura,  
E si l mirau al dret e al revers  
Traure poreu de l'avol cars dretura.



Eso me pasa porque imagino  
que este mundo y esta naturaleza están hechos al  
y a mí, que voy tan metido en sus hechos, [revés,  
forzado me es el vivir sin medida.

*TORNADA*

Tome cada cual lo que más le convenga  
de mi verso dicho, complicado de escritura;  
y si lo miráis del derecho y del revés,  
sacar podréis del mal caso buen camino.

El texto catalán que reproduzco está copiado de la única edición actual que existe del poeta, la de Massó Torrents. Pero, en determinados casos, alguno de los párrafos carece de sentido, lo que hace suponer errores de los manuscritos, no subsanados en la impresión. En estos casos traduzco según las mayores probabilidades de exactitud al texto desconocido. *Les justamentz* (*Estramps*, verso 30) se convierte para nosotros en *Les jutjo a menys*—*las juzgo como menos, las menosprecio*—; *Cassar me ve* (*Comiat de mossen Jordi, cavaller*, verso 6), en *Cessar me ve*—*me acontece quedarme sin, se me escapa*—; *Ab mi me senys* (Id., verso 15), en *Ab mi mateix*—*conmigo mismo*—...

#### BIBLIOGRAFÍA

- J. MASSÓ TORRENTS: *Obres poètiques de Jordi de Sant Jordi* (Biblioteca Hispánica, 1902). Da dieciocho composiciones y cita los varios manuscritos de que se ha servido.
- LUIS NICOLÁU D'OLWER: *Estudis Universitaris Catalans* (vol. VII [1913], páginas 163-179).
- LUIS NICOLÁU D'OLWER: *Biblioteca Filològica de l'Institut de la llengua catalana. Estudis romànics* (vol. II [1917]). Publica dos composiciones por él recogidas y no incluídas en la colección de Massó: el *Plany d'amor* y *Pacio amoris*, comprendida en el *Pacio amoris secundum Ovidium*, parte integrante del Cancionero Catalán H.
- JOSÉ SEBASTIÁN PONS: *Un classique catalan des XIV-XV siècles: mossen Jordi de Sant Jordi* (un folleto de ocho páginas, sin fecha ni pie de imprenta).

Todo lo demás referente a Jordi de Sant Jordi lo es incidentalmente y no hace luz alguna sobre su personalidad o su obra.

(Selección, traducción y notas de FÉLIX ROS)

# LAS COSAS BUENAS

ABRIL 2006

## *CRIBA*

La vida es un río que fluye hacia adelante. En cada momento, en cada lugar, en cada persona, hay algo bueno que merece ser recordado. Es como una criba que filtra lo esencial de la existencia, dejando pasar solo lo que realmente importa. En este número de *CRIBA*, queremos compartir contigo algunas de esas historias y momentos que nos hacen sentir vivos y conectados con el mundo. Desde la sencillez de un gesto cotidiano hasta la grandeza de un acto heroico, cada cosa buena tiene su propia luz que ilumina el camino. Esperamos que estas páginas te inspiren y te ayuden a encontrar la belleza en lo cotidiano. Porque al final, eso es lo que cuenta: encontrar y vivir esas cosas buenas que hacen de la vida un viaje maravilloso.

# LAS COSAS TURBIAS

POLVAREDA

Yo creo todo posible en nuestro país: es éste un cuerpo podrido en penúltimo grado de disociación. El pequeño círculo de lectores que desde hace años sigue mis trabajos ha encontrado siempre en ellos, bajo uno u otro sesgo, desarrollada esta convicción. He dado voces de alerta, gritos de precaución y de espanto. ¡Amigos, nos han deshecho la patria, la han pulverizado, atomizado! Un pueblo es una maravillosa cohesión obtenida a fuerza de seculares afanes. El imperio de los viles y los necios, incapaces de lealtad y de sutileza previsoras, ha roto aquella cohesión radical, y hoy cada núcleo español, por no decir cada individuo, ha perdido por completo la sensibilidad para al resto del cuerpo social. Esta incapacidad de sentirse cada cual herido en la herida del prójimo, hace que todo sea posible en España.

El nuevo rencor, llegado a madurez en sus entrañas, se revuelve contra los restos de cohesión social y se convierte en un nuevo agente de atomización. ¡Amigos, nos han deshecho la patria! Cabezas y corazones de piedra, golpeando sobre el sólido nacional, nos lo han hecho polvo... Un día soplará una ráfaga y España será aventada como la duna en el desierto.

(De José Ortega y Gasset: *Todo es posible en España. El Sol*, 7 de agosto de 1920.)

## I

### ESPAÑA VIRTUAL

Cuneo (Niccolo): *Spagna cattolica e rivoluzionaria.*

Gilardi e Noto. Milán.

Pocas veces la vida política de ningún país, y hasta puede que la vida simplemente en todas sus manifestaciones, bien que sobre todo en lo político, se habrá presentado con tanto ir y venir de sucesos, con tales complejidades en su desenvolvimiento, como aparece la de España en el período contemporáneo de la Historia. Aspecto lleno de repliegues, de sinuosidades. El alud de gobiernos más o menos relámpago como llenan nuestro siglo XIX, el cambio desordenado de trayectoria en lo político, pasando desenfrenadamente de unas ideas a las opuestas, tal barullo y traqueteo de nuestra vida política desde 1800 tiene que hacer confusa la visión del panorama español para quien quiera abarcarlo en todas sus dimensiones.

Pero, como siempre ocurre, esta multiforme variedad de la vida española no es más que aparente. Mero barajar de nombres que encubren las mismas cosas bajo distinto rótulo. No se olvide que no se trata de una selva de hechos vigorosos, reverdecer espléndido de un país pleno de vitalidad, sino de barato de escombros, atropellado caer de fragmentos de una nación en ruinas. En la descomposición de un Estado este laberinto es la faz adecuada que ha de ofrecer aun en el caso de que el organismo que se derrumba sea muy simple, de los

más ínfimos en la escala; ¡que no ha de ser en un caso como el de nuestro país en estos últimos tiempos en los que el observador asiste nada menos que a la liquidación de una de las más altas personalidades de la Historia! Mas por el hilo se saca el ovillo y no hay laberinto que no tenga su clave que le haga dejar de serlo para quien puede y consigue obtenerla. Si Niccolo Cuneo—y hasta en esto tan sencillo se muestra el buen método seguido—, en vez de trazar por adelantado el esquema del pensamiento que anima a España en nuestros días, hubiera puesto al lector primero en contacto con las menudencias del relato de lo ocurrido desde Fernando VII a la segunda República, hubiera desorientado al que lo siguiera.

¿Entre qué extremos se mueve, cuáles son hoy las vías caudales del pensamiento español? Esto es lo primero a desentrañar. Centrada así la visión, la imagen de España se descubrirá—y se explicará asimismo—por sí sola al desmenuzar los hechos que formaron este pensamiento; hechos que fueron algo así como ganga bajo la cual se incubó aquel pensamiento, y que, por esto, para ver claro en ellos, aún más para comprenderlos y comprender nuestro país, hay que libertarlos de la tal ganga que enturbia y dejar limpia, aislada, la idea que los movió.

Como buen conocedor de España y biógrafo bien informado, Cuneo da a la fecha 1898 todo su valor. Hasta ella se asiste al lento proceso de descomposición de un pueblo; desde ella se emprende la búsqueda ansiosa de nuevas perspectivas, el deseo desesperado de un país de reincorporarse a la vida. Entre dos límites se mueve todo el dramatismo de España desde 1898. De un lado, una corriente europeizadora; de otro, la vuelta a reafirmarse en lo indígena. Unos sienten la falta de pulso de España como humillación, caída por bajo de las corrientes del Continente; otros como olvido de sí misma. Mientras estos últimos a gritos la desvelan de su sueño de siglos y

tratan de removerla en su entraña, aquéllos pretenden apartarla de lo que estiman como un peso muerto y de levantarla al nivel de Europa. *Espagna cattolica e rivoluzionaria* dice que estas dos corrientes están dominadas por cuatro figuras: Joaquín Costa, Angel Ganivet, José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno. De un lado Ganivet y Unamuno, del otro Costa y Ortega, marchan por estas opuestas direcciones, si bien la identidad de cada una de estas figuras con la otra sea no más que esa.

Con acierto elige lo más característico del ideario español de hoy, lo más substancial también. Esquemáticamente queda en ello apresado todo el correr de la vida española en su más entrañada senda. En inteligente síntesis pone ante el lector italiano el ideario de Ortega y Gasset, tal como se muestra en *España invertebrada* y el de Miguel de Unamuno de *El sentimiento trágico de la vida*. Uno y otro pensador han conmovido hondamente el país. Son su mejor acicate y los dos impulsos que con mayor brío, si bien con distinta hondura, han recorrido el mundo español de punta a punta en los tiempos que pasan.

Expuesto así el pensamiento español, penetrado que ha el lector por este camino hasta allí donde más diáfananamente se perfila la imagen de la España actual, el escritor italiano hace un resumen de la Historia española justo, certero. También escrupulosamente examina los últimos días de la Península. La historia del movimiento de diciembre, la segunda República, las Cortes Constituyentes y, finalmente, un examen de nuestra Constitución republicana, pasan ante el lector con gran conocimiento de causa—y de efecto—por parte del escritor italiano. Y una vez que tanto suceso ha sido expuesto, párase Niccolo Cuneo a considerar qué es esta República que se proclamó el 14 de abril con tan amplias perspectivas, respecto de la eterna España. Esta República no es para lo más vivo del pensamiento español casi nada; la decadencia continúa;

nuestro pueblo no ha entrado todavía en la senda de la *vida ascendente* de Ortega; Unamuno, desterrado por la Monarquía, se siente igualmente desterrado en la República. *Para el uno y para el otro la revolución fué una desilusión: ni imperio ni Estado élite para el uno; ni novela, ni soberbia aventura, ni Estado paterno para el otro.*

La *afanosa grandiosidad española* que dijo Carducci y Cuneo rememora en su libro, no ha sido reanimada; el aliento español no ha sido levantado a nuevas y ambiciosas empresas. Porque el destino de España, que perdió tanto *por haber osado y arriesgado mucho*, no es el arrepentimiento remordido de su más grande empresa, sino la reincidencia, volver, una vez henchida, a desparramarse por el mundo generosamente.

## 2

### ESPAÑA DESVIRTUADA

Trend (J. B.): *The origins of the modern Spain.*  
University Press, Cambridge.

Si España ha tenido alguna vez un amigo inteligente, lleno de ponderado fervor, de honesto fervor, éste es J. B. Trend. Y hay que distinguir de honestidad en los fervores, porque a nuestro país quizá le han hecho más daño que sus detractores, sus rendidos y fervorosos amantes a quienes se les ha caldeado con exceso la fantasía. En tanta interpretación pintoresca como por ahí corre de esta nación rivalizan en comprometerla ridículamente las divertidas ideas de los fervorosos con las de quienes deliberadamente así lo procuran. Trend, atraído intensamente por España, procura no perder corrección en su entusiasmo, y en vez de escribir libros sobre nuestro país que sean ofrendas de fuego, lleva su inclinación por



más seguros cauces. Estudia sobre aquello en que con mayor verdad se muestra lo español. Descubre cuáles son los más seguros asideros para la comprensión de los asuntos españoles, y, con una ejemplar modestia, renuncia a dar una impresión personal de España en aras a dejar que ésta se asome al lector extranjero a través de aquellos españoles que más certeramente la comprenden. Ha habido quienes han dicho de este hispanista inglés, sobre todo en lo que concierne a sus trabajos sobre la música de los siglos XVI y XVII, que se limitaba a trasplantar al inglés lo que aprendía en sus lecturas de los autores españoles que trataban las materias de que él escribía. Trend respondió, y no sin razón, que él no escribe sus libros para mostrar España a los españoles, sino a los extranjeros. No de otra manera que de ésta, no de otra forma que estudiando bien los distintos aspectos de nuestra cultura en quienes mejor los interpretan y los conocen puede hacerse una labor tan eficaz como la que desde su cátedra de Cambridge realiza J. B. Trend.

La visión que campea en este libro sobre los orígenes de la España moderna es parcial. No se puede sin pecar de parcialidad atribuir todo este impulso originario y engendrador del estado actual de nuestro país tan sólo al movimiento de la *Institución Libre de Enseñanza* o a los que con él se relacionan. Sin duda la siembra krausista de Sans del Río, y su germinación en la obra desarrollada por Francisco Giner y sus discípulos, ha tenido una gran parte y hondas resonancias en el presente español. Mas ello no es todo. Puede que la reacción que hoy se observa en lo más despierto de la juventud contra los últimos vestigios del *institucionismo*, en ella tan escasamente y tan precariamente representado, sea más fecundo que en sí lo ha sido ese movimiento.

Trend quiere ver cómo el krausismo es más que nada un estado de espíritu español; cómo esta doctrina, nacida fuera de España, estaba, por decirlo así, como predispuesta a un

fácil arraigo en nuestro suelo. Aparte de sus resultados, cualquiera que hubieran sido las consecuencias beneficiosas o no para la cultura española del krausismo, de lo que no puede tildársele desde luego es de españolista, sino de todo lo contrario. Lo más nocivo que hay en la influencia de la *Institución Libre* era precisamente lo que desarraigaba al muchacho español de sus maneras de ser y de estar españolas. Los hábitos mentales, como la más insignificante de las costumbres, perdían color en ese mundo gris, en ese ambiente pseudo-franciscano y puritanista de la *Institución Libre*. Una bondadosería pacata, una poda de lo más vigoroso del hombre para hacerle amable y dulce, pugnaba incluso en los modos de la *Institución* con la ariscada sinceridad española, con su ruda nobleza, con su violento y apasionado sentir.

V. Salas Vú.

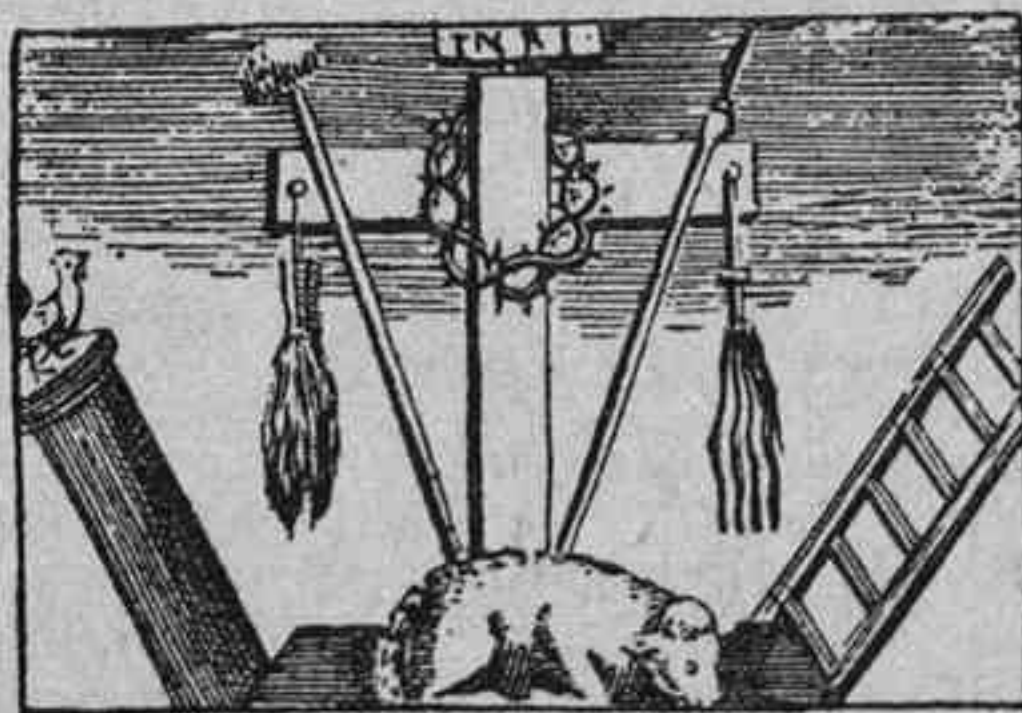
# *Representaciones*



MIGUEL HERNÁNDEZ

*Quien te ha visto y quien te ve*  
*y*  
*sombra de lo que eras*

*(Auto sacramental)*



JULIO  
1934

PERSONAJES  
DE LA  
PRIMERA PARTE

*(Principales).*

ESPOSO, *anciano.*

AMOR, *palmera.*

DESEO, *chivo.*

HOMBRE-NIÑO

ESPOSA, *anciana.*

INOCENCIA, *espuma.*

LOS CINCO SENTIDOS, *villanos.*

CARNE

*(Accidentales).*

LA VIRGEN

EL SUEÑO

EL RUY-SEÑOR

LA MARIPOSA

LOS ÁNGELES

EL VIENTO

LA ABEJA

LA ROSA

## Parte primera.

*El Estado de las Inocencias: un campo de nata  
de almendros y nieves.*

### ESCENA I

Esposo y Hombre-niño.

*Hombre-niño.*

Padre, ¿qué es esto que siento  
y no veo en torno mío?

*Esposo.*

Hijo, el aire mondo y frío.

*Hombre-niño.*

Padre, ¿y qué es el aire?

*Esposo.*

El viento.

*Hombre-niño.*

¿Pero el viento?

*Esposo.*

Un elemento  
de inacabable caudal,  
transparente, celestial,

que ni es vidriera ni es fuente,  
siendo como ésta corriente  
y como aquélla cristal.  
Pero cristal sin presencia;  
sólo espíritu sonante  
de cristal, de esencia errante  
de cristal: ¡sólo potencia!  
Provoca la diligencia,  
el bienestar, el desvelo,  
cuando el recreado suelo  
toca; la afición provoca  
de una sed, de un ansia loca  
de irse a su compás de vuelo.  
¡Cómo se inflama la nube  
en posesión de su aliento:  
alta paz, cano portento,  
gloria lanar, luz querube!  
¡Cómo viaja, cómo sube  
el papel de la cometa,  
delgadamente sujeta  
a la tierra por un hilo;  
cómo atiende, siempre en vilo,  
su indicación la veleta!  
Si el viento es brisa, las cosas  
son apacibilidad;  
y si el viento es tempestad  
de viento, luchas furiosas.  
Ruedan fracciones las rosas,  
unidades entreabiertas.  
El desconcierto conciertas,  
viento, y ¡cierra!, ¡qué iracundo!,  
y ¡abre!, le impones al mundo  
acelerando sus puertas.  
Dispersando las uniones



se arremolina, se exhala,  
y alador de cosas, ¡hala!,  
les imprime sus acciones.  
Te extremas de conmociones,  
de sombra, de parabienes,  
de murmullos, de va-y-venes,  
árbol, cuando avanza el viento,  
y tienes un movimiento  
que tienes y que no tienes.  
Si de repente se para,  
duerme, aunque pronto despierta,  
la creación se queda muerta,  
el mundo se desampara.  
¡Míralo sobre tu cara,  
hijo! que, con él, yo doro  
con mis besos, ¡qué sonoro!  
se sucede, porque pueda  
ver que en tus cabellos queda  
con una expresión de oro.  
Ya di a tu curiosidad,  
curioseando en la mía,  
una explicación en vía  
mentirosa de verdad.  
Pues la enorme cantidad  
de divinidad que encierra  
el viento de Dios, se aferra  
¡tanto y tanto! al firmamento,  
que, en verdad, no tiene el viento  
explicación en la tierra.

*Hombre-niño.*

Padre, ¿y qué hay luego, detrás  
del viento?

*Esposo.*

Más viento en pos.

*Hombre-niño.*

¿Y detrás del viento?

*Esposo.*

Dios.

*Hombre-niño.*

¿Nada más Dios?

*Esposo.*

¡Nada más!

*Hombre-niño.*

Padre, padre, ¿y me dirás  
quién es Dios y de qué modo?

*Esposo.*

Es el único acomodo  
que hallarás, bueno y sencillo,  
al fin; el Perfecto Anillo,  
el Sin-Por-Qué y el Por-Todo.  
Y no quieras más saber:  
que si ahora tu afán porfía  
por saber, llegará un día  
en que sabrás sin querer.  
Ve, hijo; ponte a correr  
por esos campales prados  
con los lanares ganados,  
la luz y las mariposas,  
antes que vengan las rosas  
a parecerte pecados.

Antes que tu sangre leve  
sea viento colorado  
tempestuoso y pesado,  
tanto como es rara nieve.  
Mueve por las hierbas, mueve  
tu candor, tu fantasía,  
tu ángel, tu paz, tu alegría,  
que aún estás en posesión  
de todo tu corazón,  
y aún es tuyo todo el día.  
Corre, acude a tus labores,  
a tus quehaceres de nada;  
allá abajo, en la cañada,  
tus amigos los tenores  
te silban.

*Hombre-niño.*

¡Voy, ruy-señores!  
ligero como un olor.  
¿Qué ha de traerte mi amor  
que te cause más delicia?

*Esposo.*

Tus ojos aún sin malicia  
y tu sonrisa en albor.  
Obedece a esa vereda:  
polvo, Dios, descanso fino,  
sin gana de ser camino,  
escándalo y polvareda.  
Tu libre albedrío queda,  
si no obligado, en verdad,  
rendido a la voluntad  
de su albedrío; rendido,

como un sin querer querido,  
a Dios y a su soledad.

(Se va el Hombre-niño).

Como de su vuelo el ave,  
libre, sí, pero sujeto.

Sigue ignorando el secreto  
del que tú llevas la clave.

Aun todavía no sabe  
de qué está tu cuerpo hecho  
tu vida, puro barbecho.

## ESCENA II

Esposo y Esposa.

*Esposa.*

¿Esposo?

*Esposo.*

¿Esposa?

*Esposa.*

¿No está  
nuestro hijo?

*Esposo.*

No; se va,  
y míralo ¡qué derecho!  
Como un árbol que apunta y aún no es árbol,  
y es tan sólo su afán  
de ser árbol del árbol; de ser alto,  
de ser todo y ser más.

Sin torceduras lúbricas de ramas,  
sin pecados de frutos,  
sin favores de sombras regaladas:  
¡árbol solo! y desnudo.

La dirección florida bajo el viento,  
vástago de pureza;  
encomendado al cielo por el suelo,  
por el cielo a la tierra.

*Esposa.*

Anoche tuvo un sueño.

*Esposo.*

Cuenta, Esposa.

*Esposa.*

A la orilla de un río,  
que de las tentaciones de sus obras  
huía fugitivo;

con un agua tan clara y sucedida  
como un viento evidente,  
que no negaba su presencia íntima,  
ni tampoco sus peces,

pero sí su volumen, de tan puro  
pareciendo impalpable;  
a la orilla del río este, desnudo,  
iba él, entre dos aires.

Con la cabeza arriba, boca abajo,  
sobre mudas de lilios,  
candor a veces puro, a veces cárdeno,  
atropellando trinos.

Su pie (que no sabía si era el suyo  
o el que abajo se copia),  
entre dos aires límpidos y mudos  
se cierne, se equivoca...

Y la levedad grave de su cuerpo  
cae al viento profundo,  
que se enoja de anillos de momento,  
y se pone, al fin, turbio.

Sus manos aletean en la nada  
llena de luz vacía,  
buscando objetos a que asirse, cañas,  
socorros, fantasías.

¡Y sola el agua!, musical ahora,  
ceñidores de angustia,  
de peligros mortales, a su boca  
le brinda, le apresura.

¡Qué lejos las arenas y las manos  
nuestras y el tallo verde:  
todos los que pudiéramos ganarlo  
y vamos a perderle!

Sin nuestra intervención, sin nuestra ayuda  
su muerte se aproxima...

Y, de pronto, dos ángeles de pluma  
y una virgen de prisa.

De su desequilibrio, de su pena,  
del cuerpo que le estorba,  
lo levantan, lo sacan, lo enajenan,  
lo ponen en sus glorias.

Por la emoción del trance y del milagro,  
se desvanece el hijo:

cuando despierta, se halla recostado  
sobre el faldón de un lilio.

Tal fué el sueño.

*Esposo.*

Tan bello, que debiera  
haber sido suceso.

*Esposa.*

¿Hubiera habido intervención angélica  
lo mismo que en el sueño?

*Esposo.*

¿Por qué no?; si el que había de salvarse  
del invierno del agua  
era un niño, y un niño es una nave  
hecha de confianza.

Con un temor de amor y de grandeza  
sembré en tu vientre mi hijo.

*Esposa.*

Con un temor de amor, sobre tu siembra,  
en mí fué concebido.

*Esposo.*

Con un temor de hacerlo y de perderlo:  
¡con qué temor lo hice!

*Esposa.*

¡Con qué dolor de darlo y de tenerlo  
te di lo que me diste!

*Esposo.*

Yo no quería darle, con mi vida,  
mis mismas condiciones.

*Esposa.*

Mi amor.

*Esposo.*

Mi carne llena de malicias.

*Esposa.*

Mi sangre.

*Esposo.*

Mis humores.

¡Yo era dios!, y él estaba en el premundo  
de mi amor.

*Esposa.*

De mi vientre.

*Esposo.*

Y en soledad de amor, sobre seguro,  
un mundo quise hacerle.

¡Crear!, por recrear y recrearnos:  
tal fué mi pensamiento.

Todo el que crea y siembra, es más que algo;  
es algo Dios, si menos.

Y nutrí de creaciones nuestra nada,  
antes vacío solo;  
vacío acompañado hoy de parábolas:  
caos antes, ahora logro.



Anticipé a su vida la del suelo.  
Y dije: Hágase el árbol.  
Y la palabra mía creó el objeto,  
de pronto, verde y alto.

*Esposa.*

¡Qué verde y alto!

*Esposo.*

Y dije: Hágase el pájaro,  
aire visual.

*Esposa.*

¡Qué aire!

*Esposo.*

Y en toda la extensión de aquel vocablo,  
salió volando el ave.

A compás de mi voz y de mi gusto,  
mientras las designaba,  
las cosas prorrumpían sobre el mundo,  
sin edad, ya granadas.

*Esposa.*

Y sobre el general verdor creado,  
me dupliqué al tenerle.

*Esposo.*

Inventé las caricias.

*Esposa.*

Los cuidados.

*Esposo.*

Los besos.

*Esposa.*

Los va-y-venes.

*Esposo.*

¡Todo para que no sintiera el cuerpo,  
la carne que da pena!

*Esposa.*

Cosí, con la intención del pensamiento,  
pañales de azucenas.

*Esposo.*

¡Todo para que un día los sentidos,  
que hoy usa y no conoce,  
se le vuelvan traidores enemigos  
de amigos que son nobles!

El día que tropiece con el tacto  
y caiga con los ojos,  
por el olor rendido y alterado  
por el gusto y los soplos

del Deseo, que pasa por la oreja,  
como por cualquier parte,  
al corazón...

*Esposa.*

¡Ay de él y su Inocencia!

*Esposo.*

¡Ay de él y de su sangre!

Y ¡ay de nosotros!... Ya su edad rebasa  
los límites del ángel.

Pronto sabrás, Esposa, si su nada  
mejor fué que es su imagen.

(Se van los dos hacia su heredad, acompasadamente  
anciana.)

### ESCENA III

La Inocencia, y en seguida el Deseo. Luego el Viento, personaje accidental de esta Verdad. Y cuando lo pida el verso, el Amor. Hay un juego de apariencias: El Deseo parecerá un Chivo; la Inocencia irá de Espuma. El Viento, de Cristal, y el Amor, de Palmera Sola.

*Inocencia.*

¡Oh qué mal olor de orín!  
¿Quién por estos lados anda,  
que inficcionando los aires,  
su invisible ser delata  
repugnantemente?

*Deseo.*

Yo:  
el marido de la cabra:  
el dictador de la carne:  
el Deseo, verbigracia.

*Inocencia.*

¿El Deseo tuuú? ¿Quién eres  
tú, Deseo, que me apartas  
de ti con el recio olor  
que con las barbas te mana?

### *Deseo.*

Nací en marzo; abril y mayo,  
con el ardor de sus savias,  
la voluntad de sus hojas  
y la fuerza de sus ramas,  
me hicieron crecer, me hicieron  
revolucionar las patas,  
mientras la luna creciente  
a su perfección llegaba.  
Era yo todo deseos:  
Bestia, furia, lumbre brava,  
embestí contra el rebaño  
y atacué por retaguardia,  
bestia, lanzando alaridos  
de pasiones momentáneas,  
furia, tras ramonear  
mi lengua, flexible llama,  
brava lumbre, aquellos frutos  
cuya prohibición cuidaba,  
con el ojo y la honda alertas  
(ojo de amor y honda alta  
de castigos voladores),  
el pastor en su cayada.  
No dejo quieta mi sangre;  
duermo despierto en mi cama,  
siempre en lides con mis ojos,  
mis intenciones, mis ansias:  
¡siempre saliendo vencido  
por mis prójimas miradas!  
Agosto me hará maduro;  
granadas apasionadas,  
su amor pechiabierto y seno  
sangrarán sobre mis barbas.

Y luego llegará octubre  
a paralizar mis ganas,  
y a dejarme, entre otras cosas,  
un mandil entre las patas.

*Inocencia.*

Aun no sé quién eres; aunque  
presumo por tus palabras  
y tu olor, quién te gobierna,  
quién te azuza y quién te manda  
a este lugar.

*Deseo.*

Y ¿quién eres  
tú, que no sabes de nada?

*Inocencia.*

Soy la Inocencia, Deseo.

*Deseo.*

¿La Inocencia o la Ignorancia?

*Inocencia.*

No sé; sólo sé decirte  
que la Inocencia me llaman,  
e ignoro por qué.

*Deseo.*

¿Por niña?

*Inocencia.*

Yo siempre estoy en la infancia.

*Deseo.*

¿Por pura y blanca?

*Inocencia.*

No sé

qué es ser pura y qué es ser blanca.

Sé que soy; que me produzco  
en cada vida encontrada,

en cada almendro anteverde,

en cada ola y en cada

nieve, fuente, niño, lilio,

como un reventón de plata.

Pero no puedo durar

mucho en todo, pura nada:

apenas flor me conozco

en la rama principianta,

cuando la almendra aprendiza

con terciopelo me mata.

Apenas luz removida,

parezco ilusión del agua,

cuando me cuelga de arena

la experiencia de la playa.

Apenas nata de frío,

envejezco la montaña,

colmo de espuma hecha mármol,

cuando me desembaraza

el sol, y a mí, que soy muda,

me da, con la muerte, el habla.

Soy fuente apenas, que es ser

virginidad empeñada

en ser virgen y ser libre

y claridad duplicada,

cuando en prisiones de barro

me van a meter las cántaras.

Y niño apenas, y lilio,  
saco mi camisa cana  
a relucir por el mundo,  
cuando el sol me la acobarda,  
y el peor lado del cuerpo  
me la emborriona de manchas.

*Deseo.*

No te conozco, Inocencia;  
aunque te veo retratada  
de blanco en todo este campo.

*Inocencia.*

Yo a ti tampoco; aunque pasas  
de negro y de olor barbado,  
y a todo le desagradas.

(Pasa el Viento transitorio).

*Viento.*

¡Callad!, que viene el Amor.

(Sale corriendo como entró y se le oye  
menos conforme se aleja.)

Callad, flores, callad, auras;  
callad, aves, ¡callad, todo:  
que viene el Amor que ama!

*Deseo.*

¿Que viene el Amor? ¿Quién viene?

(Entra el Amor.)

*Inocencia.*

¡Qué Palmera Solitaria!  
¡Qué olor a polen celeste!

*Deseo.*

¿Tú eres el Amor?

*Amor.*

Su estatua.

*Deseo.*

¡Tan alta!

*Amor.*

Es mi voluntad  
subir y subir.

*Inocencia.*

¡Qué alta!

*Deseo.*

¡Tan áspera!

*Amor.*

Por de fuera  
tengo la corteza áspera,  
pero por dentro tengo  
tierna de palmito el alma.  
Glorifico lo que toco,  
de altura lo animo y gracia;  
y el que me lleva, llevando  
está la victoria en andas.  
Para llegar al Señor,  
fabrico eternas escalas  
que, sin un arco de dudas,  
suben rectas a su estancia,  
y allí ya, resultan cálices  
y ángeles de bronce y ámbar.



Muchos miran a mi altura,  
no por los bienes que guarda,  
sino por los que gotea,  
maná de mieles y pasta.  
¡Bienaventurado aquél,  
que sin fijarse en mis ramas  
ni en mis frutos, llegue a mí  
sólo por amor, por ansia  
de tenerme y de mirarme  
con enamorada rabia!

*Inocencia.*

¡Amor, Amor!; a ti, sí:  
a ti te conozco.

*Amor.*

¡Amada  
Inocencia campesina!

*Deseo.*

Yo a ninguno; mas me basta  
con odiares a los dos.

*Amor.*

¡Quien me conoce me ama,  
y hasta mi nivel eleva  
su naturaleza baja!

(Pasa de nuevo el Viento corriendo.)

*Viento.*

Amor, el Niño se acerca.

(Se oye menos mientras más se aleja.)

Rosas, no doledle; zarzas  
no seáis opositoras  
lastimosas de sus plantas.

*Amor.*

Ve a recibirle, Inocencia,  
como inseparable hermana  
que eres suya. Tú, Deseo,  
retírate a una cañada.

*Deseo.*

No quiero.

*Amor.*

(Dulce.)

Quiere el Amor  
y has de obedecerle: ¡anda!

*Deseo.*

Pues aunque quiera el Amor,  
no me sale a mí del alma,  
digo, del cuerpo, y aquí  
me he de ocultar.

(Se esconde en el hueco de un tronco.)

#### ESCENA IV

El Amor, la Inocencia, el Deseo, retraído; el Hombre-niño, el Viento, el Ruy-señor, otro personaje accidental; y, por fin, el Sueño.

(Entra el Hombre-niño detrás de una mariposa.)

*Amor.*

¡Para! ¡Para,  
hijo mío, de correr  
inútilmente, no vayas  
a caer por perseguir

esa duda salpicada  
de pólenes y colores  
y equivocación de alas!

*Inocencia.*

Límpiate el sudor, hermano,  
con el final de mi falda.

*Amor.*

Descansa, hijo, a mi sombra  
de estrella.

*Inocencia.*

Hermano, descansa.

*Amor.*

Trae tu corazón, que ponga  
un freno a su galopada  
de buen trote.

*Inocencia.*

Trae tus manos;  
trae tu frente rociada.

*Amor.*

(Llamando, requiriendo al ausente.)

¡Viento!

(Llega el Viento solícito.)

*Viento.*

¿Qué quieres, Amor?

*Amor.*

Pasa tus frescuras rápidas  
sobre su aliento y sus ojos.

(El Viento se agita fresco.)

*Inocencia.*

¡Ruy-señor!

*Ruy-señor.*

(Desde una rama.)

¿Quién me demanda?

*Inocencia.*

Menea tu voz, menea  
la gracia de tu garganta,  
que tu oro libre en su oreja  
como una bendición caiga.

*Amor.*

¡Sueño, acércate aquí!

*Inocencia.*

acércate! ¡Sueño,

*Sueño.*

(Estregándose los párpados.)

¿Quién me llama?

(¿Quién interrumpe mi muerte  
que se acuesta y se levanta?)

*Amor.*

Echale sobre los párpados  
as llaves de sus pestañas.

(El Sueño aherroja los ojos al Hombre-  
niño.)

*Inocencia.*

Duérmete tú, hermano mío;  
cuando despiertes mañana,  
jugaremos los dos juntos.

(Se duerme el Hombre-niño. Las leyes  
del Amor y la Inocencia llenan de música  
del Ruy-señor y el Viento los ámbitos.)

*Amor.*

Y ahora, Sueño, inventa, trama  
un cuento maravilloso  
alrededor de su calma,  
mientras la Inocencia y yo  
echamos una ojeada,  
por ver si alguna serpiente  
pone su malicia en danza.

(Se van el Amor y la Inocencia. El Ruy-  
señor detiene su canto, que lanzaba con  
un fervor místico, y el Viento se hace  
vago, ocioso, hasta perderse en silencio  
del teatro.)

ESCENA V

El Hombre-niño, el Sueño; y, casi sin presencia corporal, luego, la Virgen  
y un pelotón de ángeles. El Deseo, retraído.

*Sueño.*

Así lo haré, Amor, si tú  
amoroso me lo mandas.

(Agita una campana sordo-muda, y al  
momento se pone el teatro celestial: cae  
del cielo, como una catarata escalonada,  
una escalera, ni de cristal ni de oro, de

una materia inmaterial; la abarandan dos hileras de ángeles, y en ella aparece una Señora conocida tan sólo de madera en los altares, que desciende hasta acariciar la frente serena del tierno adormido. Un lucero grande, como un Espíritu Santo, aletea plata, en pleno día, en la cumbre nevada de un almendro. El campo se virginiza de azucenas, que brindan por la llegada del Alba Mayor, empuñando su vaso blando, agobiado por el licor frío del relente.)

### *Virgen.*

¿Te adormiste, Niño mío?  
No temas a nadie, a nada.  
Tengo puesta mi mirada  
siempre en ti, como en el río.  
Yo te guardo, yo te velo,  
siempre en vela, siempre en vilo;  
yo tu sosiego vigilo  
con mi amor, que va de vuelo.  
No vuelvas a la ribera;  
si quieres lilios tempranos,  
no es preciso que tus manos  
se distancien de mi vera.  
Mira ¡cuántos! a mis pies.  
Huye la orilla encantada,  
que hechizo de la mirada,  
áspid del ánima es.  
Oye el cuento del suicida:  
al filo de la garganta,  
que lo encanta, que lo imanta,  
quiere volver a la vida.  
Y reintegrarse procura  
a la vida, y lucha fuerte,

mas creyendo que su muerte  
ya no tiene compostura.  
Y cae en la inmensidad  
de su desamparo mismo,  
yendo a favor del abismo,  
sin querer, su voluntad;  
sin querer, su pensamiento,  
y sin querer, su razón,  
que cayó en la tentación  
llena de arrepentimiento.  
Con un profundo temor  
de hundirse, mas sin pensar  
que se podía salvar  
con un gesto de valor.  
Escabullirse hasta el cielo,  
con sólo haberlo deseado  
y abandonar el estado  
del pecado y del recelo.  
De mi celestial cobijo,  
hijo, nunca apartaté.  
Ahora, yo te cantaré  
entre mis ángeles, hijo.

(Cantan todas las criaturas celestiales.)

Fatiguillas de muerte  
a un corazón le entraban,  
porque subía al cielo  
sin ayuda de alas.  
¡Salvavidas de pluma!,  
¡qué de menos echaba!  
sin dirección de fe  
ni sustento de ganas.  
Con vocación de vuelo,  
¡todo el mundo a las altas!

¡Todo el mundo salvado  
con voluntades pájaras!

(Se dejan oír unas risas que hacen presumir presencias pecadoras, y el cuadro divino descompone su milagro; Dios recoge su escalera plegable como un acordeón musical; hay un revuelo de ángeles que huyen a la desbandada; y la Virgen, seguida del lucero, desaparece en una confusión de manto y cielo. El sueño queda suspenso.)

## ESCENA VI

El Niño, dormido; el Sueño, suspenso; el Deseo, retraído. Los Cinco Sentidos.

### *Mirar.*

¡Alegraos, hermanos!  
aquí nuestro amo está,  
que en nuestro siervo, pronto,  
habemos de tornar.

### *Oler.*

¡Albricias!

### *Gustar.*

¡Oh!, ¡qué ganas  
tengo de pelear  
con él!

### *Tocar.*

¡Llegó la hora  
de no dejarlo en paz!



*Oír.*

¡Guerra! ¡Guerra a nuestro amo! •  
que nos miraba mal,  
porque no nos miraba  
más que a la hora de usar  
de nosotros: a la hora  
del trabajo.

*Tocar.*

¡Afilad  
vuestras armas! Tenemos  
que pedirle el jornal  
de la labor llevada  
a cabo en su heredad  
gratuitamente... Y... ¡bueno!,  
¡ay de él si no lo da!

*Gustar.*

Yo me he puesto dos filos  
ya sobre el paladar.

*Oír.*

Yo ya llevo en la oreja  
aguzado el puñal.

*Oler.*

Yo tengo una hoz oculta  
debajo de un rosal.

*Mirar.*

Arriba de un manzano,  
yo un azadón mortal.

*Tocar.*

Y yo, en todas las cosas,  
tengo, para su mal,  
una armería puesta  
de espinas que le harán  
sangrar, de viboreznos  
que lo han de envenenar.

*Deseo.*

(Que quiere salir de su madriguera y no lo logra.)

Amigos, ¡ayudadme!,  
quienquiera que seáis,  
a salir de este cuerpo  
del que me hice tragar  
por fuerza, y que, por fuerza,  
no me quiere soltar.  
¡Ayudadme a salir!,  
que no es éste, en verdad,  
el interior que mi  
pasión buscando va.

(Los Cinco Sentidos se llegan al Deseo y tiran de él hasta librarlo del hueco de la vida del árbol.)

¡Ay! ¡Por fin abandono  
mi funda vegetal!  
Agradecido, amigos.  
Lo que queráis mandad  
de mí.

*Oír.*

Dinos: ¿quién eres?

*Deseo.*

El Deseo. A quedar  
con Dios.

*Oír.*

Espera, que  
no he acabado ya.  
¿Qué hacías por aquí  
que te llevó a ocultar  
en ese árbol?

*Deseo.*

Nada

que sea original:  
dar tumbos por el mundo,  
para ver de encontrar  
un amo a quien servir,  
mas con mi autoridad;  
un amo que quisiera  
mi querer nada más;  
que mandara obediente  
bajo mi voluntad.  
Y estaba ahí dentro, porque  
dió la casualidad  
que me saliera al paso  
Amor, y me hizo entrar,  
si no donde él quería,  
donde hallé una oquedad.

*Oír.*

¿Conque amo buscas? Pues  
delante de ti están  
cinco, y los cinco somos  
cual el más principal.

Quédate con nosotros;  
desde hoy nos servirás  
como es tu gusto y nuestro.

(Señala al Hombre-niño.)

Mira: a tus pies está  
la finca cuyos campos  
hemos de laborar.

*Deseo.*

¡Pocos linderos tiene;  
pronto se acabará  
la faena!... Con gusto  
me quedo: ¿Qué jornal  
me daréis?

*Oír.*

Divididas  
las cosechas serán;  
una mitad es nuestra;  
y tú te llevarás  
la otra mitad.

*Deseo.*

(Yo pienso  
llevarme otra mitad.)

*Oír.*

¡Ea, pues! ¡Comencemos!

*Todos.*

¡Vamos a comenzar!

(Se dirigen al Hombre-niño en actitud  
rapaz y el Sueño huye.)

*Hombre-niño.*

(Despertando.)

¿Quién me ha llamado, madre?  
¿tú?... Pero... ¿dónde estás?

*Oír.*

Somos nosotros.

*Hombre-niño.*

(Estos...)

Vosotros... (¿Quién serán?...)  
¿Quién sois?

*Todos.*

Vuestros criados.

*Hombre-niño.*

¿Sois mis criados?... ¡Ah!...  
(Y ¿quién son mis criados?...)  
Y ¿qué queréis?: hablad,  
criados míos (que yo  
no conozco).

*Oír.*

Escuchad.

Queremos, señor nuestro,  
pues que llevamos ya  
doce años en tu hacienda,  
y para trece van,  
recreándote con colmos  
de grano candeal,  
de vino aloque y frutas,  
y de agua de un brazal,  
con música el oído,

con miel el paladar,  
con oro las dos manos,  
con olores de azahar  
repartido en el aire,  
el órgano nasal,  
y con un paraíso  
los vidrios de mirar;  
queremos que nos suba  
un poquito el jornal.

*Tocar.*

Mire usted que es razón.

*Mirar.*

Que no es exagerar  
mucho, pedir un poco  
a su gran cantidad.

*Oler.*

Que la hacienda con eso  
no menoscabará.

*Gustar.*

Que tan poco pedimos,  
que no es nada en total.

*Oír.*

Que lo que está en razón  
siempre razón será.

*Deseo.*

Y que si por las buenas  
lo justo no nos da,

por las malas, señor,  
lo tendrá que pagar.

*Hombre-niño.*

¿Qué me decís? ¡No entiendo  
qué es lo que deseáis!

*Oír.*

No se haga el *longui*, amigo.

*Oler.*

No vale simular,  
que a usted le conocemos  
desde antes de rapaz.

*Tocar.*

Y si no nos atiende...

*Mirar.*

Ni tiene caridad...

*Gustar.*

Ni nos respeta...

*Deseo.*

Y sigue  
comiendo nuestro pan,  
nuestra sangre...

*Oír.*

¡Ay de usted!

*Tocar.*

¡Ay de todo su afán  
por salvarse!

*Oler.*

Las hoces  
sirven para segar:  
pero yo he descubierto  
que sirven además  
para humillar cabezas.

*Mirar.*

Yo, que el fuego voraz,  
además de calor,  
la muerte a un bosque da.

*Oír.*

Yo, que el martillo doma  
huesos como el metal.

*Gustar.*

Yo, que la reja puede  
convertirse en puñal.

*Deseo.*

Yo, que los dedos tienen  
un poderoso imán,  
que saca los tesoros  
de un sagrado lugar  
como de cualquier parte.

*Tocar.*

Y yo, que bombas hay,  
que de angustia y dolor  
el mundo hacen temblar  
cuando hay voces que gritan:  
¡Abajo el capital!



*Hombre-niño.*

¡Dejadme en paz, criados  
míos! ¡Dejadme en paz,  
malcriados! No sé  
qué queréis insinuar.  
No sé qué amenazáis  
con tanta enemistad.

*Oír.*

Lo que pedimos es  
claro como el cristal;  
como Dios y el zapato,  
más justo que cabal.

*Hombre-niño.*

Y ¿qué pedís?, que yo  
no entiendo qué he de dar.

*Oír.*

Pues si el entendimiento  
queréis disimular  
tan repetidas veces...  
¡Temed!

*Mirar.*

¡Huid!

*Tocar.*

¡Temblad!

*Gustar.*

¡Gemid!, ¡llorad!

*Oler.*

¡Amparo  
a Dios solicitud!

*Oír.*

Porque de su egoísmo  
nos vamos a vengar.

*Deseo.*

¡Venganza!

*Hombre-niño.*

¿Qué?

*Todos.*

¡Venganza!

*Oír.*

¡Será un golpe mortal!

(Se van gesticulando como monigotes  
de rabia.)

## ESCENA VII

El Hombre-niño solo. Se advierte ya en todo su aspecto un como asomo de hombre. En todos sus gestos una inquietud de Adán antes del primer pecado.

*Hombre-niño.*

¿Quiénes son esos extraños  
a los que no he conocido,  
que dicen que me han servido  
desde mis primeros años?

Unos penas y otros daños,  
patentizan un portento  
todos, que ya, sobre el viento  
próximo a mi alrededor,  
con temor y sin temor,  
presiento, siento y consiento.  
¡Ay!; ¿qué me ha pasado a mí,  
sin nada haberme pasado,  
que me veo trastornado,  
viéndome como me ví?  
Dormido me quedé aquí  
y aquí despierto ahora estoy;  
y sin embargo, no soy,  
sin poder dejar de ser,  
el que esta mañana, ayer,  
se metió en mañana, hoy.  
¿Son estos ojos los de antes  
de que me cogiera el sueño?  
¿Es este ceño mi ceño?  
¿Son los mismos mis talantes?  
¿Son estos campos brillantes  
de soledades y canos  
de flor y frío tempranos?  
¿Es este mi cuerpo?... ¿Es?...  
Mis manos parecen pies,  
y mis pies parecen manos.  
¡No puedo advertir, no puedo  
brujulear qué me pasa!  
¡Qué lejos está mi casa!  
¡Cómo la luz me da miedo!  
Me voy... no me voy... Me quedo...  
no me quedo: no me voy...  
¿Por qué la soledad hoy  
me manda temor, Señor?...

¡Ay!, ¡qué frío! ¡Ay!, ¡qué calor!  
¡Ay!, ¡yo no soy el que soy!  
Me iré al Pinar del Otero  
a batallar con las flores,  
a hablar con los ruy-señores  
y a jugar con el Cordero.  
En las aguas del Venero  
veré temblar y bogar  
barcas de hojas de cañar...  
Pero ni flor, ni Cordero,  
ni ruy-señor, ni Venero,  
me pueden ya hacer jugar.  
Cogeré esta joven rosa,  
que se eleva, avergonzada  
de vivir para la nada,  
hasta el elogio de hermosa.

(Va a coger la rosa y se clava en ella.)

Mas ¡ay!; querer una cosa  
que conozco, la vecina  
por conocer, leve y fina,  
me trae al conocimiento:  
¡la primer rosa que intento,  
me da la primer espina!  
¿Cómo curar la amargura  
de tu experiencia, dolor?...  
¿Aplicándole el licor  
de esa viajera dulzura?

(Alarga la mano hacia una abeja que va  
poniendo mordazas de flores a sus zum-  
bidos. La alcanza, experimenta su aguijón  
y se le escapa.)

¿Mi dolor no tendrá cura?:  
busco miel y encuentro hiel.

¡Cómo tenerlo si, cruel,  
mi egoísmo sin pareja,  
quiso matar a la abeja  
para sacarle la miel!  
Dolor, dolor y dolor  
implica conocimiento.  
Mientras no te experimento,  
pena, no me das temor.  
¡Ay, espina!, pena en flor,  
que extrañaba y ya no extraño;  
me has anticipado un año  
de vieja sabiduría,  
y conozco tu valía,  
porque conozco tu daño.

(Se sienta, adoleciente y mustio, en tierra. Todas las blancuras circundantes se pronuncian lentamente hacia su resolución. Entra el Viento corriendo, como siempre.)

### ESCENA VIII

El Hombre-niño, el Viento accidental; después vendrán el Amor y la inocencia de sus correrías.

*Viento.*

¡Que viene el Amor, que va  
con la Inocencia de guía!  
Amándole llegad, cosas,  
a esperarle de rodillas.

*Hombre-niño.*

¿Quién eres tú, que me das  
las noticias primerizas

del fruto, dándome su alma,  
su olor, antes que su vista,  
su sabor y tacto?... ¿Quién?

*Viento.*

El esposo de la brisa.

*Hombre-niño.*

Y ¿quién es la brisa?, dime.

*Viento.*

Es una prima legítima  
de mí y del aura.

*Hombre-niño.*

Pues dime  
quién es el aura en seguida,  
porque hasta ahora no sé  
quién eres tú ni tu prima.

*Viento.*

Para acabar cuanto antes:  
yo soy la palabra misma  
de Dios: el Viento: ése soy;  
y ¡por Dios! que soy de prisa.

(Se va conforme vino, y se le oye.)

¡Que viene el Amor! Id, cosas,  
a darle la bienvenida.

(Entran el Amor y la Inocencia.)

*Amor.*

¡Cómo! ¿Despierto, hijo mío,  
ya?... ¿Quién te despertaría?

*Hombre-niño.*

No sé; me dormí adormido  
por tu dulce compañía,  
y me desperté sin ti  
y sin ti, Inocencia mía.  
Cinco furias fueron mi alba;  
cinco rabias, cinco iras,  
acompañadas de un sexto  
que las alienta e incita.  
Me miraban cinco odios,  
me gritaban cinco arpías,  
me asfixian cinco volcanes  
con vaharadas amarillas;  
cinco víboras me rozan,  
y de pie las cinco, silban,  
y me hacen probar las cinco  
sus cinco colas de mirra.

*Amor.*

¿Cinco?

*Inocencia.*

¿Cinco?...

*Hombre-niño.*

¡Cinco! ¡Cinco,  
que uno que hace el seis agita!

*Inocencia.*

(¡Ay, Amor! ¿No aciertas tú  
quien esos cinco serían?)

*Amor.*

(¡Oh, sí! Los Cinco Sentidos.)

*Inocencia.*

(Pues ¡calla!; no se lo digas,  
que temo que va a perderme  
si se entera su malicia.  
Pero ya creo que estoy,  
más que ganada, perdida  
para él, aunque me veo  
blanca en su edad todavía.)

*Amor.*

(Inocencia, no se gana  
nada cuidando el enigma,  
si él lleva dentro la clave,  
y tiene que descubrirla,  
y con ella, su misterio,  
pronto o tarde, cualquier día.  
Será mejor que le hable  
y con la razón le asista,  
puesto que se halla en un trance  
terrible de muerte o vida.  
Mejor que probar a ver  
si el tiempo al enfermo alivia,  
será probar un remedio  
y darle una medicina.)

*Inocencia.*

(Pues si hay medio de salvarlo  
cuando su vida peligra,  
¡háblale, Amor!, que se salve,  
que yo moriré tranquila.)

*Hombre-niño.*

¡Cinco eran! ¡Cinco! ¡Cinco!



## *Amor.*

¿Sabes quiénes eran? Mira:  
Cinco atribuciones son  
que le dió Dios a tu arcilla  
para que hagas uso de ellas  
cuando te sean precisas.  
Cinco espadas que te ayuden,  
cinco siervos que te sirvan,  
cinco canes que te guarden,  
cinco opiniones distintas,  
que convengan en lo mismo,  
si aquello mismo no opinan;  
que cataloguen las cosas  
en grandes, medias y mínimas,  
en blancas, rosas y verdes;  
coloradas y pajizas;  
en calientes y en templadas,  
en ardorosas y en frías;  
en buenas y regulares,  
en peores y malignas;  
en agradables, contrarias,  
compañeras y enemigas;  
en ásperas y en suaves,  
en azúcar y en acíbar;  
en luz, en sombra, en penumbra,  
en años, meses y días;  
en minutos, en momentos,  
que son pequeñas partículas  
que hacen horas, y estas horas,  
eternidades de cifras,  
de números, de problemas,  
de matemáticas rígidas,  
para dividir el tiempo,

para sumar las espigas,  
para restar las estrellas,  
mientras que Dios multiplica  
ceros y ceros y ceros  
en su pizarra divina.  
De que tus atribuciones  
no usen de ti, al revés, cuida;  
de que te hieran tus armas;  
de no despertar la envidia  
de tus siervos, de tus perros  
la rabia de sus encías;  
y de que tus opiniones  
no se vean divididas  
y hagan distinción de todo  
distintamente distintas.  
Para eso te dió Dios,  
además, esa luz íntima,  
esa razón, que ha de ser  
razón de ser de tu vida.  
Para que con mano dura  
pongas al Deseo bridas,  
que es potro que se desboca  
en cuanto ve en la campiña  
una carretera fácil  
con un lejos de mentiras.  
Para que por los senderos  
difíciles lo dirijas.  
¿No es el dulzor de la rosa  
peor que el dolor de la espina,  
que si te pone temor  
pasión de pecar te quita?...

*Hombre-niño.*

¡Ay, Amor!; menos te entiendo  
que a los otros entendía.

*Amor.*

¡Alumbra, razón, alumbra!

*Inocencia.*

¡Anima, ánima, animal!

*Amor.*

¡Oh, Señor! ¡Echadle el cable  
de vuestra sabiduría,  
que naufraga!

*Inocencia.*

¡Que se cae!  
¡Que me caigo, y él encima!  
(Entran los Cinco Sentidos y el Deseo.)

#### ESCENA IX

El Hombre-niño, el Amor, la Inocencia, los Cinco Sentidos y el Deseo.

*Oír.*

(Ya está la red colocada.)

*Mirar.*

(Ya está en la rama la liga.)

*Oler.*

(Ya está en la honda la piedra  
en la situación más crítica.)

*Gustar.*

(Ya está el abismo a sus pies,  
con apariencias amigas,  
solicitando su cuerpo,  
tras imantarle la vista.)

*Tocar.*

(Ya dentro del fruto está  
el peligro de la avispa.)

*Deseo.*

¡Pronto!, ¡pronto! ¿Qué esperáis  
para hacerlo vuestra víctima?

*Oír.*

(Que se alejen el Amor  
y la Inocencia enemiga.)

*Deseo.*

(¡Prendedlos! ¡Crucificadlos!)

(Se adelantan los Cinco Sentidos y ma-  
niantan al Amor y la Inocencia. El Hom-  
bre-niño intenta huir.)

Deja tu planta pasiva  
y tu intención: nada temas,  
que tu vida no peligra.  
Sólo buscamos a éstos...  
¿Los conoces?

*Hombre-niño.*

No... De oídas  
nada más.

(Canta un gallo al punto.)

### *Amor.*

En verdad digo,  
que si abunda la mentira,  
hay más gallos que la nieguen  
que criaturas que la digan.  
Hijo, por ti me maniatan  
mis palmas de cielo altísimas;  
por ti me anillan de esparto  
y en cruz me imposibilitan.  
Igual que a palmera atada  
a su columna sencilla,  
me hará glorioso el tormento,  
me hará la sombra tan viva  
luz interior que, subido  
a los cielos, desde arriba,  
bajaré en lenguas de fuego  
centelleantes e invictas,  
transformado por amor  
sobre tu frente contrita.

### *Inocencia.*

¡Ay!; ¡que me veo por él  
desamparada y perdida!

### *Deseo.*

¡Dadles madera a los dos  
en aquella serranía!

(Los Cinco Sentidos se llevan al Amor y  
la Inocencia entre azotes.)

## ESCENA X

El Hombre-niño, el Deseo; luego, la Carne y los Cinco Sentidos.

*Deseo.*

Ahora tú, criatura bella,  
con satisfacción respira;  
te libré de tus amigos,  
tus enemigos, que diga.  
¿No te es la vida más ancha,  
más fácil, más tentativa,  
que con aquellas presencias  
que mirar al mundo evitan?

*Hombre-niño.*

(Respira anhelante, como si se ahogara.)

¡Oh, sí!

*Deseo.*

¿No sientes nutrirte  
de una corriente encendida,  
de un volumen de que antes  
estaba tu alma vacía?

*Hombre-niño.*

¡Oh, sí!

*Deseo.*

¿Escuchas un latido  
en tu pulso, en tus mejillas,  
y en tu pecho?

*Hombre-niño.*

¡Oh, sí!

*Deseo.*

¡Es tu sangre,  
que se redondea y brinca,  
ardiente composición  
de reloj, raíz y viña!

*Hombre-niño.*

¡Oh, sí!

*Deseo.*

(¡Ya de mí se llena!  
¡Ya de mí se contamina!)  
(Fingiéndole lo que le dice mágico.)

¿Ves aquella sutil parra  
alhajada de delicias  
como senos de topacio,  
que en espirales lascivas  
está con fuerza abrazada  
al chopo aquel?... ¿No te harías  
chopo tú por una parra  
más viciosa y más pulida?

*Hombre-niño.*

¡Oh, sí!

*Deseo.*

¿Ves aquella higuera,  
cuyas hojas significan  
el esquema de tu sexo,  
siendo la primer camisa  
que usó la primer mujer  
por comer cosas prohibidas?  
¿Llegarías a su sombra  
regaladamente fría  
(digo, ardiente y lujuriosa),

a comer con avaricia  
lo mejor de aquel manzano,  
cuyo objeto sintetiza  
¡tanto! mundo con la forma,  
¡tanto! encanto con la vista,  
¡tanto! mal con la dulzura,  
con lo breve ¡tanto! acíbar?

*Hombre-niño.*

¡Oh, sí!

*Deseo.*

(¡Ya es mío! ¡Ya tengo  
dueño que a mí, siervo, sirva!)  
Pues aguarda, aguarda, a ver  
si tus deseos realizas.

¡Carne! ¡Carne!

(Hace su aparición la Carne de forma  
y aspectos serpentinos, danzando con una  
manzana en los dedos.)

*Carne.*

¿Qué me quieres?

*Deseo.*

Este te quiere y te invita  
a que le des a morder  
esa tentación que empinas.

*Carne.*

¡Toma!

*Hombre-niño.*

(Abre un palmo de ojos deslumbrados.)

¡Oh!

(Acerca su mano al fruto; pero reac-  
ciona hacia su niñez, hacia Dios, con el



sentimiento doloroso, el presentimiento  
de que se le acaban ambos.)

¡No! ¡No es posible!  
¡Ay, que no puedo!

(Entran los Cinco Sentidos sigilosamente  
y rodean al Hombre-niño invisibles.)

*Deseo.*

¡Cómo! ¿Se te ha acabado ya la gana  
y está el manjar intacto? ¿Te da miedo  
un deleite? ¿Te asusta una manzana?

*Hombre-niño.*

¡Ay!, que en esa dulzura veo un acedo  
final; en ese hoy breve veo un mañana  
eterno, y si mi pie me lo permite,  
contra el imán mis pasos ejercite.

(Quiere escapar y se queda en la duda de los dos caminos:  
irse o quedarse. Los Cinco Sentidos lo acechan para no de-  
jarlo huir.)

*Deseo.*

(A la Carne.)

¡Danza, tú! ¡Danza más lúbricamente,  
alrededor de su contorno justa!  
¡Dánzale! ¡Muérdele, bella serpiente!  
Elevada hasta el colmo de tu fusta,  
un golpe de lujuria da a su frente.)

(Danza la Carne como una lumbre de mimbre irisada alre-  
dedor del Hombre-niño; rozándole, soplándole su aliento. Le  
da un manotazo caricioso al fin.)

*Oír.*

¡Oye!

*Mirar.*  
¡Mira!

*Tocar.*  
¡Tantea!

*Oler.*  
¡Huele!

*Gustar.*  
¡Gusta!

*Deseo.*  
¡Acércale tus dientes a la poma!

*Oír.*  
¡Anda!

*Mirar.*  
¡Corre!

*Oler.*  
¡No temas!

*Gustar.*  
¡Muerde!

*Tocar.*  
¡Toma!

*Carne.*  
¡Toma: prueba, mi amado!  
(Las voces interiores del Amor y la Inocencia.)

*Amor.*  
¡Que te quemas!

*Inocencia.*  
¡Que te pierdes!

*Hombre niño.*

(Vuelve a acercar la mano al fruto.)

¿La cojo o no la cojo?

*Carne.*

¡Nada temas, amado!; nada temas  
de su color de oriámbar blanquirrojo.

*Amor.*

¡Que te dañas!

*Inocencia.*

¡Que mueres!

*Carne.*

En mis yemas  
se la ofrezco a tu boca.

*Hombre-niño.*

Me da enojo,  
y no.

*Carne.*

Yo morderé, contigo, el seno,  
por quitarte el temor de si es veneno.

(Muerde la manzana y se la da a morder al Hombre-niño  
con un gesto sabroso.)

¿Dudas aún?... ¿Rehusas mi regalo?

(¿Qué inventaré para que mío sea?...

¡Ah, sí!: el llanto.) ¡Qué duro eres! ¡Qué malo!

(Llora, y dice a los Cinco Sentidos y al Deseo)

(¿Qué os parece?)

*Deseo.*

(Tuviste buena idea.)

*Hombre-niño.*

¿Qué haces?

*Carne.*

Llorar por ti.

*Hombre-niño.*

¿Sin darte palo  
ni pedrada? No llores, ¡vamos, ea!

*Carne.*

¿Cómo no he de tornar mi rostro un río,  
si no gustas de un gusto que es el mío?

*Hombre-niño.*

Por no verte llorar... ¡Dame del fruto!

(La Carne se lo pone en la boca con una solicitud pecadora  
y alegre.)

*Carne.*

¡Oh, mi querido amado! ¡Muerde! ¡Muerde!

*Hombre-niño.*

(Tristísimo después de haber comido.)

¿Qué tiene esa dulzura de minuto,  
que me amarga comida como verde?

*Oír.*

¡Pierde tu hacienda, por nosotros, bruto!

*Mirar.*

¡Asno!

*Oler.*

¡Perro! ¡Cochino!

*Gustar.*

¡Sapo!

*Tocar.*

¡Pierde  
tu propiedad mejor!

*Deseo.*

Tú, Carne, ¡danza!

*Todos.*

¡Ya realizada está nuestra venganza!

*Oír.*

¡Ya lo tengo!

*Gustar.*

¡Ya es nuestro!

*Oler.*

¡Mío!

*Tocar.*

¡Mío!

*Mirar.*

¡Ya es de todos y todos nuestros males!

*Deseo.*

Hará lo que queramos su albedrío.

*Oler.*

A inclinar su afición a las sensuales  
rosas voy.

*Gustar.*

Yo a las márgenes del río

*Deseo.*

Haré yo hasta las brisas corporales.

*Tocar.*

Reduciremos todos al león bravo.

*Todos.*

¡A esperar nuestras órdenes, esclavo!

(Danza la Carne enloquecida y cambiante. Los Cinco Sentidos hacen burlas soeces al Hombre-niño bajo la mirada de lobo satisfecho del Deseo. Los almendros, las nieves, las nubes, empiezan a llover su pureza simbólica con un estruendo temeroso. El Estado de las Inocencias se va tornando, entre esta escena y la final, en un paraíso vicioso de higueras, manzanos y toda clase de árboles sensuales.)

*Deseo.*

Deponiendo blancuras iniciales,  
lunas atropellando campeadoras,  
con espuelas de palmas surtidoras,  
cañas jugando en potros de cristales,  
imperiales granadas, dulces moras,  
valencias de capullos y rosales  
gana abril: cid-ruy-díaz de colores,  
en campo, en lucha, de verdor, de flores.

Con pasto el niño de algodón de mano,  
a fuerza de paciencia y de meneo,  
apacienta en los cielos su correo,  
una vez liberal, otra tirano.

La naranja, verdugo veterano,  
la inocencia ejecuta de su reo,  
párpado de su olor, puerto de abeja,  
que ni muere del todo ni se queja.

Interlunas, oriámbares, temblores,  
giraldadas alturas datileras,  
sin barandas desnucan ni escaleras,  
jinetes del Señor, mozos mayores.  
Se bisan por amor los ruy-señores  
sobre las millonarias ya riberas  
del álamo mudable, si por trino;  
y el lagarto—¡esplendor!—firma su sino.

Movimiento de seda que se anilla  
a fuerza de dormir y verde cama,  
con espíritus de hilo, celdas trama  
el gusano, después preso en capilla.  
Traduce, ¡con qué fe tan amarilla!,  
el oro cascabel más alto en rama,  
por surgir, si no víctima de gala,  
redentora semilla de ala y ala.

Espigas pronostican coberturas  
¡en tanta pugna!, ¡en tanta unión de panes!:  
presuntas de riqueza arquitectura  
para enarcar con eras, con afanes.  
El río, haciendo bruscos ademanes,  
ministro de fomento de hermosuras,  
jurados por error, conflictos crea  
de ranas, que a su fuga acusan rea.

Salvavidas de pétalo y espina,  
cables echa el rosal, tablas de gracia,  
a la náufraga miel que, muda, sacia  
su sed, y titubea parlanchina.  
Canos desembaraza el sol, inclina  
montes de vidrios bordes (verbigracia):  
pues no propende ni a tenor ni a río,  
sin trillo de calor, parva de frío.

De punta en blanco armado, puro el lilio,  
orinal del relente y sublunado,  
faldones de organdíes saca al prado  
entre las hierbabuenas de virgilio.  
Se pronuncian las hojas en concilio,  
y el áncora, si el hueso, de su estado,  
muda en sombra el sostén – ¡rama! – del higo,  
moro plural que, al fin, vence a rodrigo.

(Se alejan todos tras la Carne danzarina, menos el Hombre-  
niño, que los mira irse abatido.)

## ESCENA XI

El Hombre-niño solo.

*Hombre-niño.*

¡Ay! ¡Pequé! ¡Pequé! ¡Pequé!...

Supe lo que no sabía:

y ¿qué más que el primer día  
mío sé que ya no sé?

¡Ay! ¡Todo es un no-sé-qué  
aparentemente cierto;

que, entre dormido y despierto,

sin saber si muero o vivo,

vivo media vida vivo,

vivo media vida muerto!

Yo no buscaba el pecado,

pero el pecado me halló,

y en vez de esquivarle, ¡yo!

le di entrada en mi cercado.

¡Ay, Dios! ¡Ay, qué desgraciado

soy!, ¡seré por lo que fuí!



¿Qué hacer, pecador, aquí?...  
Matar el tiempo sudando,  
que él mismo se está matando  
y me está matando a mí.

Yo ya no merezco estar  
entre la nieve y el lilio,  
ni solicitar auxilio  
de la Virgen del altar.  
¡Trabajar y trabajar  
y ganar con mi sudor  
el pan que perdió mi amor  
haré!

(Oyendo al Ruy-señor de su infancia que  
vuelve a cantar.)

¿Por qué no has cantado,  
para evitar mi pecado,  
un poco antes, Ruy-señor?  
(Entran el Esposo y la Esposa.)

## ESCENA XII

El Hombre-niño, el Esposo y la Esposa.

*Esposo.*

Hijo mío, ¿dónde estás?

(El Hombre-niño siente la primer vergüenza al oír la voz de su padre y se oculta tras una higuera.)

¿Dónde estás?

*Esposa.*

(Descubriéndolo.)

¡Míralo allí

oculto!

*Esposo.*

¡Te escondes! Di,  
di por qué...

(El Hombre-niño se quiere alejar.)

¿Por qué te vas?  
¿Por qué? ¿Por qué no nos das  
a los ojos tu mirada?

*Esposa.*

¿Por qué, hijo mío?

*Hombre-niño.*

¡Por nada!

*Esposa.*

Algo tiene que no suele  
tener tu aspecto.

*Hombre-niño.*

¡Me duele  
el alma como una espada!  
Busco cielo y ¡sólo encuentro  
la tierra a mi alrededor!

*Esposo.*

No mires al exterior,  
que el cielo lo llevas dentro.

*Esposa.*

Allí encontrarás su centro.

*Esposo.*

Pero explícanos: ¿qué guerra  
bajo tu frente se encierra,  
que hablas terrenal y triste,  
tú que nunca nos dijiste  
un pensamiento de tierra?

*Esposa.*

¡Sabio estás!

*Hombre-niño.*

De adolescente.

*Esposo.*

¡Melancólico!

*Hombre-niño.*

De amante.

*Esposo.*

(Ante esta palabra nueva en los labios  
del hijo.)

¡Tú! ¿Sabes ya?...

*Hombre-niño.*

Hace un instante  
lo supe ignorantemente.

*Esposo.*

Y ¿no esquivaste, valiente,  
el cuerno, con la razón?

*Esposa.*

¡Hijo de mi corazón!

*Hombre niño.*

¡Cómo evitar la embestida,  
si al darme, padre, tu vida,  
me diste tu condición!

¡Cómo había de evitar  
la terrible inconveniencia  
de la que fuí consecuencia,  
de la que me hizo alentar!

¡Cómo, si me diste por  
sangre a la tuya, su brío  
y su ardiente poderío,  
evitar lo inevitable!...

¡Padre, sobre tu pecado  
está concebido el mío!

Yo soy como la cometa  
que a los cielos se subió.

¿Por eso es celeste? ¡No!  
Que está a la tierra sujeta.

Ella tan sólo interpreta  
una voluntad extraña.

Y hay que ver que, si se ensaña  
el papel en huir tranquilo,  
lleva en contra el rabo, el hilo,  
la mano, el gusto y la caña.

Lo que es grave, lo que, peso,  
le impide, de cualquier modo,  
el ser, graciosa del todo,  
todo un celestial suceso.

Pide, libremente preso  
su impulso, más algodón  
su espiritual pasión

de volar, que es la del viento:

mas ¡ay!, ¡cuánto impedimento  
ponen a su petición!  
Y por más que se aficiona,  
devoto el papel, dispuesta  
la actitud, ¡cuánto le cuesta  
subir más!, ¡cuánto se encona!  
Y ¡ay!, de pronto la destrona  
de tan elevado empleo  
como es volar, un meneo  
simple en el hilo liviano,  
sometiéndola una mano  
al dictamen de un deseo.

*Esposo.*

¿Qué has hecho de tu querida  
hermana Inocencia, di?

*Hombre-niño.*

Con Amor murió por mí,  
que el puro amor es suicida.  
Me diste, padre, una vida,  
sin pedir, que recibió  
antes el mundo que yo,  
con la Inocencia. ¿No es justo  
que se muera por mi gusto,  
si por el tuyo nació?

*Esposo.*

¡Es injusto!

*Hombre-niño.*

¡Más lo fué  
mi nacimiento!

*Esposa.*

¡Hijo mío:  
has llegado al desvarío!

*Hombre-niño.*

¿Por qué nací, di? ¿Por qué?

*Esposo.*

¡Oh, qué dolor!... No lo sé.

*Hombre-niño.*

Porque tu quisiste. Por  
un mal paso de ese humor,  
mal humor, que se presenta  
en cualquier parte, que aumenta  
las miradas y las venas  
e injuria las azucenas  
que el mes de mayo fomenta.

Porque miraste hacia fuera,  
con gana de ver portentos,  
y entre los cuatro elementos  
uno te hicieron: hoguera.  
Dejaste que consintiera  
tu voluntad toda cosa.  
Toda la mujer hermosa  
te inspiraba un frenesí,  
y tú me espiraste a mí  
en el vientre de tu esposa.

*Esposa.*

¡Hijo mío!

*Hombre-niño.*

¡No lo soy!

*Esposa.*

¿Qué dices?

*Hombre-niño.*

¡Que soy de todas  
con las que imposibles bodas  
cometió mi padre!

*Esposa.*

¿Estoy  
en mí?... ¿Estás en ti?...

*Esposo.*

Desde hoy,  
¡mal hijo desobediente!,  
si mucho mi amor lo siente,  
a ganar tú mismo vas  
el pan, ¡y lo ganarás  
con el sudor de tu frente!

*Hombre-niño.*

¡Ya lo sé que está obligada  
mi vida, por mi pecado,  
a hundir, si en tierra un arado,  
dentro del cielo una aijada!  
Que la tierra, siempre arada  
para mí, ha de ser, ahora  
siempre por arar, señora  
de mis más breves minutos.

¡Por eso voy por dos brutos  
y por una labradora!

(Vase.)

*Esposa.*

¡Hijo, no te vayas! ¡Prenda,  
ven! ¡Hijo!

*Esposo.*

¡Déjalo, Esposa!,  
que en la vida dolorosa  
de la deserción aprenda.

*Esposa.*

¡Ay! Que antes, como esa senda  
sin revueltas ni arideces,  
con sus grandiosas niñeces  
iba y volvía al hogar:  
mas irse para tornar  
no es irse: es venir dos veces.

¡Esposo! Y ahora presiento  
que se va, como un río verde,  
y mi corazón lo pierde,  
no dos veces, si no ciento.  
Como un río, como un viento,  
¡se va para no volver!  
¡Ay! Que si vuelve, ha de ser  
tan trocado, que me aflijo  
de temor de que mi hijo  
no me llegue a parecer.

*Fin de la primera parte.*





