



Alonso Zamora Vicente

De Garcilaso a Valle-Inclán

Índice

Sobre petrarquismo

I

II

III

IV

Observaciones sobre el sentimiento de la naturaleza en la lírica del siglo XVI

Portugal en el teatro de Tirso de Molina

La Oración Apologética de Juan Pablo Forner

El Modernismo en la Sonata de Primavera

Noticia bibliográfica

Siempre que se reúnen dentro de un volumen unos cuantos ensayos dispersos es menester un prólogo. Inevitablemente, ya. En ese prólogo, el autor vuelca todas las razones que se le ocurren buenamente para justificar la agrupación. Unas veces dice que está convencidísimo de cómo van a gustar al público. Otras, habla de lo armónicos que resultan. Y tantas otras

cosas más. Pero pocas veces lo hace porque allí, en lo hondo de su propia creencia, entrevea que los articulejos compilados responden a una etapa cerrada, limitada (no voy a caer en la pedantería de decir «superada»: lo leal, lo sincero sería decir «trasnochada»); que, así, en el ceñido plisado del libro, ofrece una plástica evocación de lo que aquéllos fueron un día: promesa, intento, afán de ser algo. Apretados de nuevo en un solo volumen tienen algo de capullo pertinaz, resueltamente opuesto a toda dehiscencia. Sí, por eso reúno estos articulillos. Porque todos ellos, sin excepción, incluso aquéllos que en este acotado -8- paisaje de la ciencia han sido excepcionalmente bien recibidos, todos, digo, llevaron, al nacer, un escondido acezar de fe y de voluntad buenas, decididas, ciegameamente empeñadas en ser, en sobreeser, y fueron manifestaciones claras de una ruta a seguir, estrenada con ahínco.

No son, pues, la comodidad, la conveniencia, las razones triviales, las que añudan este libro. (Están, claro, sí, no se puede prescindir de ellas del todo, pero hay, además, otras.) Hoy, cuando remiro lo que aquí va, no acierto a ver grandes concordancias llamativas entre todos y cada uno de los ensayos recogidos. Pero lo cierto es que por mucho que los miremos y volvamos a mirar, lo que no se nota es que estén aquí reunidos quieras que no, con esfuerzos violentos. Ninguno, me parece, sale gravemente perjudicado, abollado, por la hiriente cercanía de otro cualquiera. Tienen unidad, su unidad, la suya, la que les dio aliento y la que se lo mantiene. En todos suena una voz española, inefablemente sonreída. Todos responden a una determinada postura ante el hecho poético que habla en español: Garcilaso, los poetas petrarquistas del siglo XVI, Tirso y su visión de Portugal, Forner y el afrancesamiento, Valle-Inclán y sus princesas. Unos cuantos estímulos ajenos interpretados de fronteras adentro, en una ejemplar lección -9- operante, generosa, cuyos ecos resuenan aún -¡tan dulces!- a través de la inesquivable lejanía.

De pasada, líneas atrás, he aludido -¿sin querer?, ¿meditada reacción?- a la posibilidad de que correspondan a una etapa cerrada. Es posible. Por lo menos reconozco que, en el filo del trabajo propio, las mellas serán de otro tipo en lo sucesivo. Estamos acostumbrados a hacer la Historia literaria con muy pobres elementos. (A veces la fabricamos con muchos elementos, es verdad, pero sin dejar asomar nuestra personalísima reacción.) De los ensayos que reúno, dos (Sobre petrarquismo y El modernismo en la Sonata de Primavera) quieren anunciar mi rompimiento con los viejos moldes de la crítica. Pero el adaptarse a una nueva norma es una laboriosa, tenaz aventura de dudoso gozo final, cicatero, remiso. (Yo no la he inventado, además, la norma, pero sí pretendo acercarme a ella, estrenando con su alerta zonas de nuestra literatura hasta ahora descuidadas.) Por otro lado, uno no puede menos de preguntarse si no es ya demasiado este alejandrismo. Vivimos en plena reelaboración de nuestra propia cultura, estudiándonos, sacando a escena una vez y otra, y otra, pequeñas colinas de paisajes frecuentes. Y nunca nos surge entre las manos la delgada despreocupación -10- preocupación erguida de las cumbres. Crear es peligrosa, vedada expedición. Y el ensayo quiere bastar -¿y suple?- generosamente para henchir la pequeña desazón de lo no logrado, como una criatura propia donde todos los afanes se centraran, creados de nuevo, en el asombro inédito de nuestras horas vacías.

No sé si he ido demasiado lejos, y a través de zonas poco iluminadas. Pero quise, no justificarme, sino hacer ver la incapacidad propia para acercarme a cosas mejores, y, a la vez, destacar lo ya conocido: que hacer crítica leal, honrada, intentando buscar todas las resonancias próximas, es una forma nobilísima de creación. De re-creación, por lo menos. Y estos ensayos, perdidos en revistas de diversos matices y de reducida circulación, me estaban doliendo. Me parece que, al arrancarlos de allí, les he devuelto su dicha inicial, egoísta como todas las alegrías silenciosas, y los pongo de nuevo en el camino para el que fueron pensados: el de acercarnos, con la máxima unción, con el mayor sosiego de espíritu, a las voces que los motivaron. Después de todo -¡ay!-, siguen con sus rumbos en el aire, tan inciertos, como horas de reposo noche arriba. El ensayo nos condena, irremediadamente, a una pertinaz deriva, a la caza de esas enseñadas cordiales que se ofrecen, siempre, con -11- terco desvío. Agrupar unos ensayos es, en cierta forma, revivir aquellos instantes huidizos de Antonio Machado, agolpados a borbotones en la tarde tranquila. Los reúno aquí porque es, siempre, un hondo milagro

tener algunas alegrías lejos
y poder dulcemente recordarlas.

A. Z. V.

-12- -13-

Sobre petrarquismo

-14- -15-

I

Al acercarse al estudio de la poesía lírica española en el siglo XVI, se tropieza, irremediadamente, con el tradicional casillero de las escuelas: la salmantina y la sevillana. Ambas denominaciones responden al intento de agrupar de alguna manera -con un matiz geográfico en este caso- la copiosa producción poética que sucede a la aclimatación de las formas italianas. Sin embargo, la agrupación de los poetas en el casillero tradicional no puede considerarse que sea muy exacta por el mero hecho de habitar o de escribir en un lugar determinado de la Península. Hay que reconocer que, en último término, la razón de la pervivencia de esta clasificación por escuelas no es otra que la comodidad. La vigencia de determinados rasgos

-modestia o brillo de la expresión verbal, etc.- no es tampoco suficiente para considerar eficaz y definitiva la agrupación. Hay, en cambio, una serie de características diferenciadoras, de actitudes ante el hecho poético, ante la circunstancia histórica -16- misma, que, borrando el viejo reparto localista, enlazan a los escritores de ambas zonas en una superior manifestación vital, en un común destino histórico. Vista así la tarea lírica de esos poetas, nos encontramos con que el hecho de ser salmantino o sevillano no es más que un escalón inicial, bajísimo, en el mundo poético del quinientos. Es más clara, más honda, una aceptación de determinados motivos literarios que no han salido de ninguno de los dos sitios que dan nombre a las escuelas. Se trata de una consciente aceptación de la sensibilidad petrarquista, en su más amplio significado. Pero una aceptación de tal hondura, de tal fortaleza, que llega a representar no sólo una determinada manera de escribir, o un repertorio más o menos amplio de fórmulas estilísticas, sino una orientación a la peripecia vital misma, un vivir con arreglo a una conciencia histórica, con absoluto desdén de todas las demás posibilidades. En suma, se perfilan, lanzándose a primer plano desde el bajo vivir común, una serie de personalidades, en las que encontramos una identidad de convicciones, de decisiones vitales y literarias: asistimos, en una palabra, al paso por la vida española, de una -de dos, como veremos luego- generación histórica.

Esto es lo que me propongo revisar en mi trabajo. -17- La marcha, a través de un período de la historia literaria nacional, de unas minorías -las minorías creadoras de lírica de una generación- cuya obra, cuya herencia literaria es mejor entendida de esta manera que por el cauce, ya exhausto, de las escuelas literarias. No es que pretenda desterrar esta clasificación tradicional: sé cuánto cuesta alejar de los manuales el tópico o el error. Pretendo, únicamente, matizar, enjuiciar con una inédita mirada de cariño, una amplia zona de la poesía española que, desde hace bastante tiempo, está petrificada.

El intento de una historia por generaciones aparece en la historiología alemana del siglo XIX. Ranke y Dilthey ya se ocuparon del tema. Posteriormente, nuestro Ortega y Gasset y el alemán Petersen han insistido en la cuestión hasta perfilar las características generacionales. Un acertado resumen de la historia del concepto «generación» puede encontrarse en el reciente libro de Pedro Laín Entralgo.¹ Yo, por mi parte, -18- me atenderé a los postulados de Petersen, y en alguna ocasión, a los de Ortega.²

Expuse ampliamente ambas teorías en un curso universitario en Santiago de Compostela, durante el invierno de 1944, aplicándolas a un mejor conocimiento de la tan traída y llevada Generación del 98. Sucintamente, brevísimamente, ya que no es del momento extenderse en estas consideraciones, haré un repaso de las conclusiones obtenidas.

Ortega piensa que bajo la envoltura del tiempo se perciben los puntos vitales de la conciencia contemporánea. La Historia vive para comprender las variaciones del espíritu humano. -19- Pero estas variaciones son de muy diversos calibres: cambian las cosas externas, los imperios, las nacionalidades, y cambian las ideas, la moral, la estética. Pero ideología, moral, etc., «no son, a su vez, más que consecuencias o

especificaciones de la sensación radical ante la vida, de cómo se sienta la existencia en su integridad indiferenciada». Esta sensibilidad es la que Ortega llama «sensibilidad vital»,³ compleja e integradora, primer elemento a definir si se quiere comprender una época.

Cada una de estas transformaciones de la sensibilidad vital se presenta, para nuestro pensador, bajo la forma de una generación. «La generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada».⁴ La generación es un fenómeno compromisorio entre individuo y masa, cada uno dentro de su jerarquía. Ortega piensa que la generación es como el gozne sobre el que gira la Historia para ejecutar sus movimientos. Es como «un proyectil biológico lanzado al espacio -20- en un instante preciso, con una violencia y una dirección determinadas».⁵ Al llegar a la vida, una generación se encuentra con los módulos, con las normas que la anterior impuso. El que viene desea añadir algo al pasado. No quiere pasar desconocido en el engranaje común. Al asomarse a la vida todos encuentran este doble paisaje: el pasado y el futuro. Vivir es recibir lo que han elaborado los antepasados y dejar nacer una cosa o varias cosas más: algo que fluye en cada individuo a través de sus ideales. El estado de ánimo del individuo depende de la ecuación entre estos dos elementos: el pasado y la novedad. ¿Por cuál de ellos se decidirá la generación naciente?

Naturalmente, se pueden dar las dos tendencias. Cuando la generación naciente se encuentra a gusto con lo establecido, aumenta, a su manera, lo que encuentra, sin disentir de ello. Son las generaciones que Ortega llama cumulativas. La ancianidad manda. La juventud se entrega, se supedita a la reconocida perfección. Cuando la generación naciente disiente de lo que encuentra, se presentan períodos de lucha, de polémica: son las generaciones combativas.⁶ No se trata de -21- aumentar, ni de perfilar lo establecido, sino de destruirlo, de eliminarlo. La juventud manda. Petersen⁷ estudia primero la herencia. Se citan casos en los que la herencia espiritual creadora es tan potente que da lugar a familias enteras agrupadas a un solo quehacer. En música los Bach; en pintura los Bellini. El don poético es el menos adherido a la familia. Petersen recuerda algunos casos raros, excepcionales, como los Dumas. La herencia no puede, sin embargo, considerarse como un factor formativo: la necesaria mudanza de rumbo en las generaciones nuevas se opone, en cierta forma, al principio de la herencia.

-22-

Si establecemos una comparación con Ortega, notaremos que, en las que éste llama cumulativas, se aumenta lo establecido, en vez de cambiar de rumbo, como hacen las otras. Si, en este caso último, es decir, en una generación combativa, consideramos como herencia el pasado inmediato, el sentido generacional no puede heredarse.

Estudia a continuación el nacimiento. Indudablemente, el hecho de nacer en una época, implica, a la larga, una comunidad de rasgos. No es el hecho un poco mágico de la coincidencia de fechas, no. Se da en algunos casos -Pinder, otro teorizante de la generación, señala varios- esta acumulación: tal, 1564, que da vida a Shakespeare, Marlowe y Hardy: es un

año decisivo para el drama. -Es de notar que Lope de Vega nace dos años antes.- 1632 lo será para la Filosofía: nacen Locke y Spinoza. 1685 para la música: nacen Haendel, Bach y Scarlatti. El mismo Pinder hace observar períodos de notable fecundidad: tal, el tiempo que va de 1475 a 1483. En un espacio de ocho años nacen una auténtica legión de personalidades cimeras para el arte en Italia, entre ellas Miguel Ángel, Giorgione, Tiziano, Rafael.⁸

-23-

Pero lo fundamental en lo que al nacimiento se refiere es que el hecho de haber nacido en épocas parejas coloca a los nacidos a una innegable equidistancia vital de los sucesos que vayan ocurriendo en el decurso de su vida. Inmediatamente lo aclararemos.

Se fija después Petersen en los elementos formativos del individuo: las influencias, los roces, la cultura, etc., y en la comunidad o trato personal, el conocimiento entre los componentes de la generación. La relación puede establecerse por muchos medios: el contacto personal, la vida universitaria, las simples tertulias, la colaboración en determinadas publicaciones y revistas. El factor comunidad es muy importante en el desarrollo de la generación, pero no es imprescindible.

Observemos lo que se refiere a los acontecimientos, sucesos, etc., a lo largo de la vida, es decir, lo que Petersen llama experiencias generacionales. Nunca como en este caso cabe hablar de la incontemporaneidad de los contemporáneos. Un hecho cualquiera, la guerra última por ejemplo, es un suceso contemporáneo de todos los que -24- lo hemos vivido. Pero no ha afectado por igual a todos; lo importante no es vivirla juntos, sino a una misma edad. Aquí la importancia del nacimiento. Se podrían espigar multitud de casos aclaratorios de esta forma de íntima contemporaneidad. Petersen cita algunos. Cuando la revolución de julio en Francia, hubo, natural y lógicamente, repercusiones en Alemania. Goethe tenía entonces ochenta y un años. Al hablarle de la revolución no quiso saber nada de ella, él, Goethe, la cima de toda curiosidad intelectual. Juzgaba entonces mucho más interesantes las cuestiones naturalistas de Cuvier. Humboldt, que tenía sesenta y tres años, pensaba lo mismo. En cambio, la gente joven reaccionó vivamente. No faltó un novel compositor que fabricara odas a la Francia contemporánea. Esto nos demuestra que las experiencias que influyen en la generación son las acaecidas durante la juventud. La juventud es un período plástico, receptivo, es cuando se vive en un perpetuo alerta, con una tensión constante, como acechando la llegada del oscuro milagro que afirme la personalidad. Un ejemplo análogo al pasado ocurrió en Alemania hacia la mitad del XIX, con la aparición del ferrocarril y de los barcos de vapor. Los viejos, románticos del 40, decían que aquello significaba la muerte de toda poesía. Los jóvenes -25- adivinaron que aquello marcaba una pauta a una vida nueva. Otra vez la juventud hizo suyo el cambio.

Las experiencias generacionales pueden ser, para Petersen, culturales y catastróficas. Transformaciones lentas, parsimoniosas, y bruscas, que aparecen repentinamente, alterando con su presencia todo lo establecido. Un poeta español contemporáneo, Rafael Alberti, dice en uno de sus versos: he nacido -perdonadme- con el cine. En efecto, para el hombre actual es factor importante la radio, el cine, cualquiera de los grandes cambios

culturales o catastróficos -la guerra- que hemos presenciado.

Petersen reconoce la existencia de un führer, caudillo o conductor. Cada época tiene su modelo humano. En el Renacimiento, el humanista. En el siglo XVI, el cortesano: el hombre galante y atrevido, militar y poeta, que sabe manejar las armas y los idiomas antiguos: Castiglione, Garcilaso. Fácilmente encontraríamos tipos claros, representativos de la época en que viven. Este caudillaje, este modelo vivo, lo concibe Petersen de dos formas. Como organizador, jefe de la generación, que muestra el camino a los jóvenes, o bien como un héroe cultural, que proyecta su mágico influjo en la generación operante. Recordemos, por ejemplo, el papel capital -26- de Góngora en el XVII, o la lejana, suave, presencia de Garcilaso en los poetas de que nos vamos a ocupar.

El caudillaje es un factor importante en la vida de la generación. Es como si le encontráramos una cabeza visible, casi responsable. Pero no es un factor imprescindible. Puede darse el caso, y de hecho lo hay, de generaciones sin führer, o de generaciones que, una vez encontrado su camino, disienten del guía inicial, ocasionalmente encontrado. Ejemplo preciso, las relaciones entre Rubén Darío y la Generación del 98. Pero si el caudillaje y la comunidad son factores no decisivos, sí lo es, en cambio, la existencia de un lenguaje generacional. Toda generación tiene un lenguaje propio. Gracias a él se hacen ostensibles las tendencias comunes, la crítica de las circunstancias que se combaten, la tendencia a los mismos fines. El lenguaje no se inventa repentinamente, no es una palabrería buscada y alzada al frente de los componentes de la generación como una bandera, no. Va naciendo a través de ideas nuevas, de sentimientos imprecisos. En una palabra, la generación que habla es porque tiene algo que decir. Y lo dice a su manera, distinta también de la manera de decir de los demás. El lenguaje será la vanguardia, -27- el elemento de choque entre la generación naciente y la moribunda. Es, a la vez, la piedra de escándalo, el más notorio y hasta agresivo símbolo de lo que nace: recordad la lucha contra los gongorinos.

El factor que encierra más importancia para el desenvolvimiento de la generación nueva es el anquilosamiento de la generación anterior. Evidentemente, toda generación constituye una especie de organismo total, íntegro, en cierta forma cerrado. Más o menos conscientemente, el repertorio de ideas, de postulados de la generación se va hieratizando, petrificando. La fluidez de posturas, de iniciativas del apogeo de la generación se va limitando, encerrándose en una inicial cohesión que acaba por ser dogma, oposición franca y abierta al paso entre sus filas de lo joven, de lo que va naciendo. Así, la juventud, al encontrarse en la vida, se puede tropezar con esta generación anterior que le cierra todo camino, que le es hostil, área vital donde los nuevos no encuentran su sitio. Los jóvenes entonces se segregan de la anterior manifestando su protesta, su decisión de ser de otro modo: la generación entra así en el escenario histórico.

De todo lo que queda señalado, se deduce que generación no quiere decir una medida de tiempo regular, ni una igualdad determinada por -28- el nacimiento, sino una unidad de existencia, una semejanza vital determinada por una comunidad de destino que implica, a su vez, una igualdad de experiencias y de objetivos. Sin embargo, no hay que creer que la

generación pueda explicarlo todo, ni que su módulo sea exclusivo. La personalidad del artista está por encima de todos los encasillamientos posibles. Dentro de la comunidad generacional los valores personales existen, y se reconocen las cualidades de la originalidad más íntima y peculiar.⁹ En ocasiones, como ya señala Ortega, los componentes de una generación pueden sentirse como enemigos.¹⁰ El -29- concepto de generación así expuesto no tiene más que un valor de guía total, de fondo sobre el que dibujar las mudanzas históricas.¹¹

II

Abarcando en una ojeada de conjunto el panorama de la lírica del XVI, nos salta en seguida a la vista la transformación garcilasiana.

Consuetudinariamente se viene diciendo que Boscán y Garcilaso transforman el panorama de la poesía española, transformación realizada con -30- una innegable voluntad de cambio, con una expresa decisión de novedad. Lo anterior no vale; la estrofa corta, fácil, de los cancioneros, no puede ser vehículo de un nuevo clima poético. Se impone el verso italiano.

Lejos, con un callado gesto de mando, la sombra de Petrarca.

La subversión lírica de estos dos poetas es aceptada rápidamente por una serie de espíritus selectos, por una vanguardia creadora que hace suyos los nuevos postulados. No es, pues, el esfuerzo de Boscán y Garcilaso una intentona aislada, ni un afán de destacar: es una postura vital cuya necesidad era sentida por una minoría selecta, disconforme con lo establecido. Y así se nos van insinuando sobre el fondo de cancioneros, de villancicos, de coplas de arte mayor, sobre la selva del romancero colectivo y fácil, los versos largos, italianos, personalísimos y de complicada técnica: Boscán, Garcilaso, Acuña, Cetina, Sá de Miranda, Hurtado de Mendoza.

En cierta manera, la división en dos generaciones de los petrarquistas, perfilándose en la primera algunos de los nombres que acabo de señalar, fue insinuada ya por J. G. Fucilla.¹² -31- Pero su diferenciación está hecha exclusivamente a base de las influencias acusadas en una y otra generación. Es decir, su tesis es, simplemente, un dato de apoyo a la división por generaciones, pero no puede ser el motivo esencial. En cambio, si observamos a esos hombres preguntándonos con cuidado si constituyen realmente una decisión de obrar, nos encontraremos con una serie de circunstancias igualatorias, que dibujan nítidamente su agrupación. Veámoslo en detalle.

Nacimiento¹³

Sá de Miranda nace en 1481. Sería el patriarca del grupo. Es ya maduro cuando los otros son -32- jóvenes. Sin embargo, no debemos olvidar que el valor de la juventud es muy relativo. Sá de Miranda sería uno de esos viejos-jóvenes, que se nos presenta aceptando con toda consciencia y responsabilidad la transformación italianizante. Antes de 1521, fecha de su viaje a Italia, cultiva la poesía tradicional. Se trata de un espíritu

alerta, despierto, joven.

-33-

Garcilaso y Hurtado de Mendoza nacen en 1503. No sabemos cuándo nace Boscán: hemos de suponerle ya formado en 1525, fecha de la famosa conversación con Navagiero. Acuña, Cetina y Silvestre, en 1520, fecha probable también del nacimiento de Jorge de Montemayor. En 1524 Camões. La zona de fechas en que estos poetas aparecen es demasiado amplia para reducirla a una expresión sencilla y fácil. Sin embargo, no debemos olvidar que hasta después de 1520 no se hace una tarea fuerte de la imitación italiana. Este dato nos los acerca mucho más.

Elementos formativos

Sobre todos estos escritores pesa una indiscutible semejanza de formación: Todos se han formado en un ambiente superior, de clases selectas, de minorías directoras. Todos son cortesanos, allegados estrechamente a la nobleza. Todos son, en el amplio sentido que hoy damos a la palabra, universitarios. Boscán se educa en la corte castellana y aprende de Lucio Marineo Sículo. Garcilaso debió de educarse junto a los príncipes, en la Casa Real, como ya insinuó Navarrete.¹⁴ Acuña pasa sus primeros años en -34- Valladolid, «entre las fastuosidades de una corte alegre y despreocupada».¹⁵ Uno de sus primeros recuerdos infantiles será probablemente el de las fiestas por el bautizo de Felipe II. Hurtado de Mendoza cursó en Granada y Salamanca, estudió con Pedro Mártir, y, en Italia, con Nifo y Montesdoca.¹⁶ Cetina conoce el esplendor de Sevilla en los primeros años del XVI, y las reminiscencias de los clásicos en su obra autorizan a suponer una educación análoga. Sá de Miranda es también poeta palatino, y, además, profesor universitario. A lo largo de su vida, las relaciones, las amistades, son las mismas. Sá de Miranda trata, en su viaje a Italia, a Bembo, Sannazzaro, Ariosto, Sadoletto, Giovio. La ilustre Vittoria Colonna, amiga de Miguel Ángel, era pariente del sabio portugués: ella sería el nexo entre el profesor de Coimbra y los escritores italianos.¹⁷ Boscán recibe elogios de Lucio -35- Marineo Sículo y es amigo de Navagiero. Garcilaso trata en Italia a Bembo, a Bernardo Tasso, a Tansillo, a muchos más. La estancia de Acuña en Italia, desempeñando incluso cargos de primera importancia, autoriza a suponerle en iguales relaciones.¹⁸ Así ocurre por lo menos con D. Diego Hurtado de Mendoza, del que la relación de su amistad y mecenazgo¹⁹ con artistas italianos sería abrumadora. Análogo capítulo de amistades italianas existe en la biografía de Cetina.²⁰

En consecuencia, en los elementos formativos, coadyuvantes a una postura intelectual frente al mundo, notamos un innegable parecido.

-36-

Comunidad personal

Y, ellos, ¿se conocieron? ¿Existió ese factor que Petersen llama comunidad personal?

Es proverbial la estrecha amistad entre Boscán y Garcilaso. La exquisita epístola de éste a Boscán, escrita desde Valclusa, basta para inmortalizar esta amistad. Boscán y Hurtado de Mendoza se expresan mutuamente por escrito su admiración y afecto. D. Diego hizo al poeta catalán su confidente, comunicándole sus deseos de una vida reposada y libre, lejos de embajadas y gobiernos.²¹ Sá de Miranda, a su regreso de Italia a

Portugal, en 1526, se detiene en la corte de España, donde es casi seguro que trató a Boscán y a Garcilaso. Por lo menos es indudable que allí estaba, como dama de la Emperatriz, Isabel Freyre, la Celia de sus versos, la hermosa amada de Garcilaso. Una vez muerto el poeta toledano, Sá le llora, en emocionados versos.²² Un algo de simbólico puede hallarse en -37- este hecho de haber cantado los dos a la misma mujer. Igualmente parece simbólica la llegada de Acuña a Provenza poco antes de la muerte de Garcilaso. En esta época debió de ser su trato suficientemente íntimo para motivar el epigrama latino de Garcilaso, que, en loor de Acuña, figura en la traducción de El caballero determinado, de Olivier de la Marche, realizada por el vallisoletano.²³ A su paso por Italia, en varias ocasiones y con varios cargos, políticos y militares, Acuña debió tratar a Hurtado de Mendoza, embajador de España en Roma, en Venecia, en Siena.²⁴ Entre D. Diego Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina existió asimismo una fuerte amistad. En 1542, Cetina escribe a -38- Hurtado, embajador en Venecia, pidiéndole un cuadro de Tiziano, probablemente la Flora de los Oficios, que quizá perteneció al embajador español. Por la carta pasa el recuerdo de Boscán y Garcilaso como algo muy familiar.²⁵ En fin, -39- entre los primeros poetas petrarquistas hay una sólida trabazón de amistad, de camaradería.

Experiencias generacionales

Aun viene a unirlos más la identidad de sus experiencias vitales. A todos les corresponde vivir en el momento de mayor fuerza imperial -40- hispana. Las campañas de Carlos I, y, en parte, las de Felipe II barajan y reparten en el tapete europeo las figuras de nuestros poetas. La socorrida cita del verso de Acuña

un monarca, un imperio y una espada

explica este momento español de la Historia del mundo.

Sá de Miranda es el único que escapa a este aspecto militante de la generación, a pesar de haber conocido la febril actividad del Portugal manuelino. Los demás, en mayor o menor escala, llenan su cometido heroico con plena satisfacción. No voy a recordar la vida, hazañosa hasta lo legendario, de Garcilaso. Boscán, el burgués y pacífico Boscán, figura en la expedición a la isla de Rodas, en 1522. Acuña asiste a las campañas de Provenza en 1536; en 1544 es preso por los franceses. Hace la guerra de Sajonia, con elevados puestos, en 1547. En 1550, en Fiandes. Saca de Insbruck, en 1552, en circunstancias difíciles, el bagaje del Emperador. Le vemos ante Metz en el mismo año. En 1553 realiza en África una arriesgada e importantísima obra: la destrucción de Turris Annibalis, cerca de Túnez. San Quintín, Calais, etc., etc., conocen las huellas del capitán-poeta. Para que sea mayor su analogía con Garcilaso, también una mujer -su -41- viuda- publica sus versos a su muerte.²⁶ Gutierre de Cetina tiene análoga hoja de servicios. Es soldado en las guerras de Italia. En 1543 asiste en Alemania a la toma de Duren. En 1545 va a

América, la gran aventura de todo español del quinientos. Mendoza maneja las luchas italianas política y militarmente; trabaja en negociaciones matrimoniales de reyes en Inglaterra;²⁷ su voz mueve el Concilio de Trento; guerrea en las luchas contra los moriscos en Granada; organiza armadas para los mares del norte; también Flandes conserva las huellas de su paso, etc., etc. Como vemos, la peripecia histórica, la circunstancia de estos poetas es bien análoga.

Pero la gran experiencia formativa, el gran acontecimiento vital para estos hombres, es su viaje a Italia. En plena juventud, la Italia del cinquecento tenía que ser, forzosamente, una experiencia -42- deslumbradora. El Renacimiento plástico en España es, en los primeros años del siglo XVI, tan sólo un vago presentimiento. Aún se hacen catedrales góticas: se están dando los últimos toques a la de Sevilla, se empieza la de Salamanca; la de Segovia no está ni en proyecto. Los reyes de España viven en viejos alcázares morunos o en austeros palacios medievales. A los ojos castellanos, hechos a este ambiente, el panorama de las ciudades italianas se presenta como el de un país de maravilla. La sensibilidad juvenil se siente fascinada por aquel terceto en piedra que es la fachada del Palazzo Farnese, por las cúpulas de Bramante, por la Farnesina, por la interminable lista de pintores y escultores geniales que andan por la Florencia de los Médicis, por la Roma de León X y de Clemente VII. En líneas generales, la permanencia de estos españoles en Italia coincide con la elevación de los más representativos monumentos del cinquecento. Desde la Librería veneciana a la cúpula de San Pedro. Desde Luini o el Sodoma hasta la Sixtina o el Tintoretto. Todavía en un escritor posterior, ya lejano en sensibilidad a este momento de fiebre artística, Cervantes, quedará como lo mejor de su vida el recuerdo de los años en Italia. Creo que esto justifica plenamente este esfuerzo por una nueva -43- arquitectura, por una inédita expresión formal dentro de la literatura española.

Otros factores

En cuanto al caudillaje, Petrarca es el faro director de los nuevos poetas. Y con Petrarca toda su temática, más o menos alterada. Pero, siempre, por encima de las diferencias naturales debidas a la personalidad del escritor, el amor petrarquesco informa toda la producción mayor de estos poetas. La existencia de un lenguaje nuevo no hace falta recordarla. Harto conocido es su procedimiento estilístico, y por todo el mundo se reconoce su esfuerzo por transformar los viejos modos expresivos de la lírica. Es la nueva trova pulida de que habla Castillejo. Este mismo habla en una ocasión, textualmente, del nuevo lenguaje de los petrarquistas.²⁸ En cuanto al -44- anquilosamiento de la generación anterior, todo un largo medio siglo de poesía de cancionero, de lírica de tono menor e intrascendente, viene a demostrarlo.

He pasado de prisa por el esquema de la primera generación, la combativa, la que trae al panorama de la lírica española una época de «polémica, de beligerancia constructiva», para mirar con más detenimiento la que sigue. Tropezamos ya con las tradicionales escuelas salmantina y andaluza. Veamos de emplazar a los escritores en un segundo bloque generacional.²⁹

De muchos poetas de este tiempo desconocemos -46- los datos más elementales. Tal nos pasa, por ejemplo, con Francisco de la Torre, con Lomas Cantoral, con Pedro Laínez, con Francisco de Medrano.³⁰ De algunos no contamos siquiera con una edición moderna aceptable. Por otro lado, la cantidad de la producción es tal, que cuesta verdadero esfuerzo intentarlo a través de esta enmarañada selva de églogas y sonetos. Quizá esto es lo que más ha contribuido a detenerse en dos o tres figuras de primera fila, agrupando a los demás a su lado con más o menos ligereza. Así, Fray Luis y Herrera. Lo cierto, lo que a primera vista brota con indiscutible diafanidad, es que todo este impulso poético llena cumplidamente todo el espacio vital de Felipe II: de 1527 a 1598, es decir, el tiempo en que en la historia nacional se prolonga, por así decirlo, el momento inaugural del emperador. Al acabarse el siglo puede darse por terminado el empuje petrarquista. En 1598 se publica La Arcadia; en 1599 el Guzmán. Al -47- empezar el siglo XVII, Góngora tiene 39 años, Villamediana, 18, y Quevedo, 20. La ternura y sencillez garcilasianas están muy lejos.

Nacimiento

Deteniéndonos en los nombres más interesantes de este período, encontramos lo siguiente:

Hacia 1525, nace Ramírez Pagán.³¹ En 1527, fecha del nacimiento de Felipe II, nacen Fray Luis de León, Arias Montano, Mal Lara. Baltasar de Alcázar nace en 1530. En 1533, Ercilla; hacia esta fecha nació también Juan Zumeta. Fernando de Herrera en 1534. Pacheco en 1535; Francisco de Figueroa en 1536. Francisco de Aldana en 1537.³² Céspedes en 1538. De -48- otros no sabemos la fecha de su nacimiento, pero la de la muerte los hace equidistantes de las nuevas corrientes que anuncian el XVII. Así Gaspar -49- Gil Polo, Gálvez de Montalvo y Fray Luis de León mueren en 1591. En igual fecha muere San Juan de la Cruz. En 1590 ha muerto Diego Girón. Malón de Chaide y Argote de Molina mueren en 1598, fecha también de la muerte de Arias Montano. Herrera ha muerto en 1597. Pacheco muere el 1599. Pedro Laínez en 1584;³³ Ercilla, en 1594: si tenemos presente que la aprobación de la obra de La Torre está hecha por Ercilla, esta fecha de 1594 puede ser un dato para el desconocido poeta. Barahona de Soto muere en 1595. Algunos entran brevemente en el siglo XVII: Baltasar del Alcázar (1606), Céspedes (1603), Medina, seguramente Figueroa.

De una forma o de otra su vida transcurre en un período de moda, de vitalidad italianizante. Mejor, bajo la fascinación que ejerce el primer período italianizante del siglo XVI. Insisto de nuevo, y ahora más que nunca, en que el italianismo es un fondo, un denominador común, -50- sobre el que se perfilan, ahora acusadamente, las personalidades. Nos encontramos ante unos cuantos jóvenes, españoles del siglo XVI, que, sintiendo la necesidad de hacer poesía, encuentran a su alrededor un clima lírico que les satisface. Las ninfas doradas de Garcilaso, los tiernos requiebros de Cetina, la primavera perenne de la égloga, etc., son, para esta juventud de la mitad del siglo, excelentes procedimientos de

creación. Los viejos no sólo no les cierran el paso, sino que les ayudan, les guían y aconsejan. Tal es el papel de Acuña y Mendoza en las tertulias granadinas. Los jóvenes se dejan guiar a su vez. Se unen en esta recíproca plasticidad hasta formar un todo orgánico con los anteriores. Así se forma ese bloque confuso y amplísimo que los manuales llaman, con toda imprecisión, petrarquismo. Observemos a la nueva generación.

Elementos formativos

Los elementos formativos andan muy cerca de los de la primera generación. En realidad, lo que ocurre con estos jóvenes es que consigue validez oficial la literatura de los anteriores. Es el momento, que hemos conocido en otras épocas, en que una creación particular alcanza consagración universitaria. Esta segunda generación -51- es la de los teorizantes y estudiosos de la primera. Ya no es necesario combatir aguerridamente -hasta la muerte- como hicieron Garcilaso o Cetina, o Acuña. Esto correspondía muy bien con las múltiples campañas del Emperador. Pero ahora se impone gobernar aquellas conquistas con la cabeza, con la meditación. A la marcha inacabable por Europa, sucederá el Escorial. Así, en la nueva generación abundan los teólogos, los eclesiásticos, los humanistas. Toma cuerpo el afán de descanso. Como Carlos se refugia en Yuste, Figueroa se retira a Alcalá, La Torre se hace sacerdote -según la biografía de Fernández-Guerra-, y Medina huye del bullicio sevillano. Si allí abundaban los militares, aquí, sin dejar totalmente ese aspecto -Alcázar, Montalvo, Torre-, hay profesores universitarios -Fray Luis, Medina-, algún jurista -Gil Polo-, un médico -Barahona de Soto-. Todos han recibido la influencia de Italia: Figueroa estudia en Siena (y conoce Flandes). La Torre habla del Tesino y del Po en sus versos. Medrano va a Italia. Medina intimó con muchos artistas y escritores italianos durante su viaje en 1564. Gálvez de Montalvo muere en Palermo. Céspedes fue dos veces a Roma. Herrera mantuvo relaciones con Giambattista Amalteo. Fray Luis traduce a escritores italianos... En fin: la influencia -52- italiana sigue clarísima. De cerca o de lejos, el recuerdo del cinquecento pesa sobre la obra de estos escritores.³⁴

Comunidad personal

¿Se conocieron ellos entre sí? No cabe duda. Tradicionalmente, se considera la amistad entre Francisco de la Torre y Figueroa. Los nombres pastoriles que La Torre emplea en sus églogas autorizan a creerlo. De igual fuente se deduce su amistad con Pedro Laínez. El apéndice de traducciones de Petrarca y de Horacio que sigue a las obras de F. de la Torre puede servir de buen ejemplo de colaboración literaria. Si allí hay composiciones de escritores casi olvidados -Juan de Almeida, Alonso de Espinosa-, también las hay del Brocense y de Fray Luis.³⁵

No -53- olvidemos la relación de identidad histórica en que colocan al Brocense y a Herrera sus respectivos Comentarios a Garcilaso. En las obras de Lomas Cantoral abundan los elogios a poetas contemporáneos. Pero aun hay una más estrecha intimidad en otros sectores. En Sevilla había fundado (hacia 1550) Juan de Mal Lara una escuela que alcanzó rápida celebridad. Se enseñaba allí Gramática y Humanidades, cosa que el maestro Mal Lara había aprendido en Salamanca, Alcalá y Barcelona. De su estancia en Salamanca salió el conocimiento con el Brocense, y con el famosísimo León de Castro, enemigo de Fray Luis. En la escuela de Mal Lara se trataron y

conocieron los ingenios avecindados allí. Herrera, Medina -que fue alumno de la escuela-, Mosquera de Figueroa, Vergara, etc. A la muerte de Mal Lara, los contertulios se repartieron sus libros y antigüedades. Le sucedió en la dirección de la escuela Diego Girón, también poeta del grupo, alabado y conocido de Herrera.

Aun hay más sitios de reunión de los ingenios sevillanos. Uno de gran importancia debió de ser la casa del marqués de Tarifa, don Fernando Enríquez de Ribera. Este noble, hijo del segundo -54- duque de Alcalá, tenía como preceptor a Francisco de Medina. El joven marqués, muerto en aún no lograda juventud, reunía en su palacio de Sevilla -la actual casa de Pilatos- o en su finca Huerta del Rey, amplio naranjal en los Caños de Carmona, a todos los artistas de la localidad. Allí se reunían Herrera, Medina, Céspedes -que trabajó como pintor en el palacio-, Juan de la Cueva, Pacheco. La muerte del noble provocó una larga serie de elegías y lamentos rimados.³⁶ Análogos lugares de tertulia serían las casas del canónigo Pacheco -donde su sobrino y homónimo el pintor conocería a todos los artistas que describe en su Libro de Retratos- y de Gonzalo Argote de Molina, sabio historiador, propietario de una fabulosa colección de libros y objetos de arte.³⁷

-55-

Es asimismo conocida la amistad entre Herrera y Lomas Cantoral. Barahona de Soto tuvo conocido trato con el poeta sevillano. Barahona había conocido en Granada a Acuña, Mendoza y Silvestre.³⁸ Por todas partes encontramos una relación -estrechísima en algunos casos- de amistad, de colaboración. Se cumple holgadamente el requisito pedido por Petersen. Experiencias generacionales

¿Cómo es la circunstancia histórica de estos hombres? Si repasamos rápidamente los sucesos de la época, nos encontramos con que su juventud discurre en una constante afirmación de los valores anteriores. Aún no se ha insinuado siquiera el descenso de la política española en Europa. El nacido en España tiene por el simple hecho de su nacionalidad una dimensión universal. Estos hombres se tropiezan a lo largo de su vida con Mühlberg (1547), San Quintín (1559), Lepanto (1571). Al ocurrir la famosa batalla -56- contra el elector de Sajonia, Fray Luis, Arias Montano y Mal Lara tienen 20 años. Cuando San Quintín, tienen 32; Figueroa, 23; Herrera, 25; Pacheco, 24. Para la circunstancia española no ha habido todavía serias nubes en el horizonte. Ya adultos, todavía verán la gloria de Lepanto: Fray Luis, Arias Montano, Mal Lara tienen 61 años; Figueroa, 52; Herrera, 54. Ya no es fácil que cambien. Alcazarquivir y La Invencible ya no suponen para ellos una nueva decisión. Algunos, como Mal Lara, o Laínez, ya han muerto cuando la desgraciada expedición a Inglaterra. En suma, no hay ni un solo elemento, ni un solo factor que, al asomarse estos jóvenes a la vida, les haga sentirse a disgusto con lo que encuentran. Se sienten emplazados con holgura y perfección dentro de la enorme máquina española. Las dudas, las vacilaciones, vendrán después: Cervantes, Quevedo. A los hombres del XVI no les ofrece la Historia síntomas de desazón y de zozobra. Por eso son clásicos, auténticamente clásicos. Todos sus problemas tienen una acorde, indubitable solución. Están acordes consigo mismos.³⁹

-57-

Pero la gran experiencia de esta juventud es de tipo cultural, mejor sentimental. La gran convulsión es de tipo íntimo, emocionadamente íntima: es el descubrimiento de Garcilaso.

Ha tenido que haber un momento, un día lleno de confusos presentimientos, en que, en las manos de estos hombres, temblorosas de curiosidad, ha caído un «Boscán y Garcilaso». Dámaso -58- Alonso ha descrito prodigiosamente este hallazgo, refiriéndolo a otro poeta -el más alto poeta-, a San Juan de la Cruz.⁴⁰

Las poesías de Garcilaso se publicaron en 1543, pero las ediciones se suceden con rapidez. En cualquier lugar de España podía encontrarse este libro mágico.⁴¹ Y la voz de Garcilaso, con su aroma de nostalgia y suave tristeza, orienta a los jóvenes poetas definitivamente. El milagro se produce; nada extraño, puesto que todavía -59- hoy la ternura garcilasiana está preñada de resonancias dulcísimas.

Otros factores

Y ya hay un patrón, un modelo al que seguir y venerar: un caudillo. Garcilaso se convierte automáticamente en un clásico. Se le comenta, se le estudia, se le trae de aquí para allá con encendido elogio. En la obra de estos poetas se encuentran, de vez en cuando, reproducidos literalmente, algunos versos garcilasianos. Su misma temática, con las alteraciones propias del tiempo y de las personalidades, informa la poesía de esta segunda generación.

IV

Creo que, con esta visión de una generación cumulativa, queda más ampliamente, más calurosamente entrevisto el panorama de la lírica del XVI -de raigambre italiana- que bajo el marchamo de una escuela. Dentro de esta multitud de escritores habría que prescindir, para el movimiento de la lírica, de algunos nombres. Por ejemplo, la ulterior creación, austera y altísima, de Fray Luis, o la tarea humanística de Arias Montano y el Brocense, o la fácil inspiración de -60- Baltasar del Alcázar. Sin embargo, todos rinden, de una u otra manera, su tributo al mundo generacional. Incluso cabe -ya queda dicho- el que sus componentes se consideren como antagonistas. Y sobre todos estos escritores anda el suavísimo mandato de Garcilaso, informándolos, protegiéndolos. Un análisis de la materia poética de la generación nos llevaría igualmente a sorprendentes afinidades. No voy a detallar ahora cuál es este contenido. Creo que lo que expuse en mi edición de Francisco de la Torre es suficiente: en líneas generales, puede aplicarse a todos los poetas que siguen la voz garcilasiana. El amor, con su sistema de erudición platonizante; la mujer, con arreglo a un determinado canon de belleza; la idealización de la naturaleza, la melancolía y el fatalismo son los ingredientes fundamentales de esta lírica.⁴² Aun los caracteriza más la serie -61- de las influencias. Además de Petrarca llegan a los escritores de la segunda generación otros poetas, y, a veces, Petrarca, a

través de otros poetas. Muchos traducen o se inspiran en poetas italianos de segunda o tercera fila. Así suenan nombres como los de Benedetto Varchi, Fortunio Spira, Giambattista Amalteo, Barignano, -62- Giraldi, etc. En fin: se percibe con absoluta claridad el ininterrumpido esfuerzo por aumentar la herencia inmediata. Ambas generaciones llenan un amplio capítulo de la literatura castellana, repleto de elegancia formal y de ternura, y cuyos componentes no deben encastillarse -nada más amplio ni universalista que sus sentimientos- en pequeñas clasificaciones geográficas.

-63-

Observaciones sobre el sentimiento de la naturaleza en la lírica del siglo XVI

-64- -65-

El paisaje es uno de los elementos primordiales de toda lírica. La reacción personal ante la naturaleza, con sus múltiples manifestaciones, puede señalar el índice de la sensibilidad, de la carga emocional, en esa lírica. Siempre que pensando en la poesía española se ha planteado ese problema de las actitudes ante la naturaleza, la inmediata conclusión ha sido la de que no ha habido una gran literatura paisajista. Efectivamente, nos faltan, en líneas generales, grandes páginas descriptivas. No hay en nuestra literatura enormes trozos narradores de este o aquel paisaje. Pero sí, en cambio, abundan las pinceladas, las reacciones rápidas, apenas perceptibles, indicadoras de una agudísima percepción de la belleza natural. Es frecuente el hallazgo del adjetivo concreto, preciso, delimitador de todo un estado emotivo. Tal ocurre ya, por ejemplo, en el Poema del Cid, cuando desde la alta torre divisan la huerta de Valencia. Esto es lo que ocurre -montañas azules de Castilla- en los versos de Gonzalo de Berceo. Diversos estudios ponen de manifiesto esta característica en cada -66- uno de los temas y manifestaciones de la literatura española.

Evidentemente, la literatura de paisaje es una conquista moderna. En la literatura española, muy moderna. Una absoluta integración de la naturaleza, un absoluto dramatismo del paisaje, en la creación literaria, no lo encontramos hasta muy tarde. Habría que llegar al arte de Gabriel Miró o de Antonio Machado. Ahora bien, los elementos del paisaje literario, los árboles, los ríos, los pájaros, la quietud y diversidad de las horas, cuando aparecen por vez primera llenando amplios trozos poéticos es con el Renacimiento. El hombre del quinientos se encuentra constantemente en este perpetuo asombro de la vida recién hallada. Es el centro del mundo, el eje de toda posibilidad vital. Y encuentra un placer inédito en la observación de cuanto le rodea. Y la Naturaleza, intendente o mayordomo de Dios,⁴³ va a atraerle en primer término.

La vuelta a la Antigüedad ha despertado, entre otras cosas dormidas, la

gracia luminosa de su geografía. Entre las perspectivas arcádicas y las de la Italia meridional y central hay bien pocas diferencias. De Siracusa a Fiésole el cielo presenta -67- la misma hondura brillante: Sannazaro. En Italia la literatura reflejará, en parte, la vida de la Antigüedad, participando de la serenidad de las pastorales. En España, sin dejar de lado esta tónica cultural, aparecerán manifestaciones de personalidad, de ternuras íntimas: Garcilaso, La Torre. La tradición eglógica ya tenía manifestaciones anteriores. Recordemos, rápidamente, la traducción de Virgilio realizada por Juan del Encina. En este aparecer tímido de renacimiento clasicista la naturaleza es aún simbólica, como lo es el árbol en el apellido del traductor. Fuera de esta manifestación erudita, Juan del Encina es el tope final de una trayectoria que, viniendo desde el Arcipreste de Hita, considera el paisaje como una secundaria emoción nacida de motivos eróticos. Así, sobre todo, en Santillana.⁴⁴ La aparición de los elementos del paisaje cobra carta de naturaleza -68- en Gil Vicente. Éste aprovecha todos los recursos posibles para elevarse a grandes alturas líricas. Aun reconociendo cuanto de simbolista tiene el Auto dos quatro tempos, cuando Gil Vicente se olvida hasta de lo religioso, y da lugar -69- a su popularismo, su voz suena firmísima y emocionada:

En la huerta nace la rosa:
quírome ir allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantabá.

¡Afuera, afuera nublados,
neblinas y ventisqueros!
¡Reverdecen los oteros,
los valles, sierras y prados!

Reventado sea el frío
y su natío:
salgan los nuevos vapores,
píntese el campo de flores
hasta que venga el estío.

Por las riberas del río
limones coge la virgo:
quírome ir allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantabá.

No hace falta esta explosión primaveral para -70- que Gil Vicente nos indique cómo es su emoción paisajista. El invierno duro, el invierno arrojado de los versos precedentes, también puede inspirarle:

Hago mustios los perales,
los bosques frescos, medoños,
y alegres los madroños
y llorosos los rosales.

Hago sonar las campanas
muy lejos con mis primores
y callar los ruseñores
y los grillos y las ranas.

Hago a buenos y a ruines,
cerrar ventanas y puertas,
y hago llorar a las huertas
la muerte de los jardines.

Las viñas hago marchitas
y los arroyos riberas;
hago lagunas las eras
y cisternas las ermitas.⁴⁵

-71-

Gil Vicente dedicó encendidos versos a la Sierra de Cintra, donde ya vemos sustituido el sentido antiguo por una exaltación pánica de la naturaleza. La corriente renacentista de identificar a la naturaleza con Dios ya aparece.⁴⁶

Pero la máxima altura de este empuje lírico se alcanza en Garcilaso. La lírica garcilasiana es el -72- patrón, el arquetipo de la forma de reaccionar ante el paisaje, típica del siglo XVI. El paisaje se mueve en función de la amada. Es una constante invitación amorosa, de ternura delicadísima. Primavera absoluta. Paisaje estático. Por todas partes aparece una definida sensación de reposo, de quietud. Una luz de mediodía baña dulcemente los prados amenos:

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles...

(Églog. I, vs. 71-72)

Secaba entonces el terreno aliento
el sol subido en la mitad del cielo...

(Églog. III, vs. 77-78)

La naturaleza garcilasiana es siempre el fondo obligado a las escenas que narra el poeta. El paisaje está descrito sobriamente con rápidos rasgos, dentro del más riguroso linealismo: árboles rectos, sombrosos, avenidas de cipreses paralelos, cuyas agudas cimas se van escalonando en una sucesión de planos, alejándose dentro de la más rigurosa y organizada perspectiva. Colores fríos, sin matización, insinuación de claroscuro. Los fondos garcilasianos están en intenso parentesco con los de los cuadros de pleno Renacimiento. Recordemos, por ejemplo, la naturaleza jubilosa de algunos lienzos de Tiziano. Salicio y Nemoroso pasean su dolor -¡qué reposada pesadumbre!- -73- por una naturaleza comprendida lírica y estéticamente. M. Arce Blanco ha analizado detenidamente cómo es la paleta garcilasiana.⁴⁷ Su limitación colorista hace, en cambio, más aguda su sensibilidad para los tonos empleados. De ahí la extraordinaria frecuencia del epíteto:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte me agradaba;
por ti la verde yerba, el fresco viento,
el blanco lirio y encarnada rosa
y dulce primavera deseaba...

(Églog. I, vs. 99-104)

En este instante de suprema serenidad, el contenido espiritual del Renacimiento se exhibe sin rodeos. La primavera había vuelto ya plenamente en la pintura de Botticelli; el bucolismo era el gran escape, el lugar de evasión del hombre de la época, que veía hundirse otros ideales. Garcilaso no es solamente eso. Él rinde su tributo a la -74- corriente de la época, dentro de su molde virgiliano, que le llevará, incluso, a un discreto panteísmo; pero su paisaje aparece, a través de su encendida sensibilidad, dramatizado, identificados su vivir y el medio:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan.

(Églog. I, vs. 197-202)

Pero aún hay más; no es sólo esta morosa contemplación, este asombrado mirar lo que Garcilaso incorpora a la literatura nacional: Garcilaso oye el paisaje. La referida M. Arce ha hecho notar ya cómo no se escapan nunca a Garcilaso los rumores del paisaje. Este ruido no es nunca «áspero o disonante». Dejando a un lado las manifestaciones corrientes al esteticismo de la época, en la lírica garcilasiana el paisaje suena con maravillosa claridad. En un medio de soledad, de silencio, llega su más agudo mensaje poético:

En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.

(Églog. III, vs. 79-80)

Hay que llegar a cimas de lírica pura, desnuda, -75- aristocrática, para encontrar vibraciones semejantes.⁴⁸ Este afán de claridades, tan propio de la pastoral, volvemos a encontrarle de nuevo en el tan poco conocido y leído Francisco de la Torre.⁴⁹ -76- De nuevo los verdes prados frescos, salpicados de florecillas blancas, azules, rojas. Altas arboledas de robles cubiertas de la báquica yedra, y, cubriéndolo todo, el azul hondo, imperturbable, de los cielos. La Torre recurre a una constante -77- contraposición de rojo y blanco.⁵⁰ Sus aguas van siempre cristalinas, claras.⁵¹ En el sentido del color es donde pienso sobrepuja a Garcilaso. Su cromatismo, dentro de la limitación pictórica de su escuela, es usado con prodigalidad:⁵² frecuentísimos contrastes rojo-verde (sangre de la cierva -78- herida-prado, ameno); ríos coronados de sauces, de cañas, con arenas de oro; cárdenas violetas en el trance gozoso de abril. Una copiosa flora anima los fondos; en ocasiones, el ciprés erecto pone su nota pensativa, vertical, en la primavera rotunda. Una suave intimidad, una tristeza -ya garcilasiana- inunda esta lírica exquisita:

Y nunca, oh, tiempo por mi mal rogado,

trais una primavera deseada
a la seca esperanza de mi vida

(Libro I, soneto 19)

El paisaje fundamentalmente pastoril de Francisco de la Torre se mueve también, como todos los de esta manifestación estética, en función de la amada:

Salía ya la Aurora derramando
por las azules, blancas, rojas flores
el néctar soberano que las cría
dando sus perfectísimos colores
a cuanto mansamente va mirando
en monte, soto y valle, y selva umbría,
-79-
y tras ella venía
la lumbre soberana
que sigue a la mañana,
serenando los vientos levantados,
resplandeciendo con su luz los prados,
y descubriendo en ellos la hermosura...

(Égloga II)

Los tópicos italianos de esta arcadia huidiza encontraron en él un delicioso interpretador; la quietud de la fuente que refleja el rostro de la amada; el cromatismo de las guiraldas decorativas (violeta y amaranto, azucenas nevadas) de la plástica de la época, etc., etc.⁵³ Todo esto aparece en F. de la Torre. Pero su gran hallazgo es la noche. La noche es, en este poeta del XVI, un emocionado sospechar romántico. La noche es consustancial con los objetos líricos: su amor y su dolor. La contemplación, sosegada y pensativa, del alto cielo estrellado le despierta una insospechada ternura, una delicada voz temblorosa, extraordinaria en su tiempo. Las estrellas son las máximas guardadoras de su congoja.⁵⁴ A veces, -80- esta noche se presenta clásica, personalizada, con sus aves nocturnas, agoreras: la estatua de Miguel Ángel. Pero lo típico, la nota clave de la lírica de Francisco de la Torre, es esta noche amiga y solitaria, dilecta del poeta. El silencio nocturno es su refugio, su amigo y confidente.⁵⁵ Comparando esta actitud con la de sus contemporáneos, en seguida brota la diferencia, en seguida notamos esta fruición, este halago por los temas de la oscuridad. Incluso

Figuerola, con el que tantos y tan estrechos puntos de contacto tiene, considera la noche como símbolo de oscuridad, de horror, donde sólo cabe la desgracia, la negación de sus motivos poéticos.⁵⁶ Lo mismo en Herrera, -81- Mendoza, Arguijo. Solamente Francisco de la Torre halló en su tiempo esta valoración sentimental de la noche, dibujándose su interpretación por un camino de pesadumbre y ternura personalísimas; véase este soneto, uno de los más hermosos del español:

¡Cuántas veces te me has engalanado,
clara y amiga noche! ¡Cuántas llena
de oscuridad y espanto, la serena
mansedumbre del cielo me has turbado!

Estrellas hay que saben mi cuidado,
y que se han regalado con mi pena:
que entre tanta beldad, la más ajena
de amor, tiene su pecho enamorado.

Ellas saben amar, y saben ellas
que he cantado su mal llorando el mío,
envuelto en los dobleces de tu manto.

Tú, con mil ojos, noche, mis querellas
oye y esconde; pues mi amargo llanto
es fruto inútil que al amor envío.

(Libro I, soneto 21)

Su mundo pastoril, cromático, de salces hundidos bajo la armonía del caramillo antiguo, palidece ante esta íntima pincelada, nacida de la directa observación.

-82-

Independientemente de estos matices personales, toda la lírica que sigue la voz garcilasiana emplea una abundante flora simbólica, además de encerrarse en estos marcos de bucolismo. Así, todos recordarán el laurel de Dafne, la encina noble de la Edad Dorada, los blancos álamos del Eridano, la vida de Clície y de Narciso. Por encima de esta humanística vegetación, Filomena prolongará su vuelo hasta San Juan de la Cruz. Los poetas posponen a la vegetación de mayor prosapia -y aquí resuena el eco de Virgilio- los modestos árboles preferidos por la pastora. La humedad de rocío de esta aurora llega a Camões, Sá de Miranda, a Bernardino Ribeiro.

Para terminar estas rápidas insinuaciones sobre la actitud ante el paisaje de la lírica del XVI hay que recordar, inexcusablemente, a Fray Luis de León. Fray Luis es el caso pleno del anti-descripcionismo. Difícilmente se podrá encontrar en ninguna literatura un ejemplar como éste, en el que, con la menor cantidad posible de medios materiales, el resultado emotivo sea mayor. Para Fray Luis la Naturaleza es la más acabada manifestación del orden divino y de la grandeza de Dios. En un pájaro que suena, en la fuente que se despeña, en el reposo de la alta noche estrellada, en la amplitud sin horizonte de la llanura, Dios se muestra callado, en íntimas vibraciones. Y, -83- naturalmente, es mucho mayor el encanto de aquellas otras cosas pequeñas, cuidados de la mano propia, donde parece que la suprema música de las esferas se ha doblgado a la mano del poeta: de ahí su intimidad narradora. No es la lírica de Fray Luis la de la ya repetida musa horaciana: indudablemente hubo en él mucho de Horacio. Pero la naturaleza del poeta está totalmente alejada del espíritu del latino; no tiene trivialidades más o menos ramplonas. Fray Luis, que se aparta tanto de la moda estética de su tiempo, habla por sí solo, por su propia emotividad, que adquiere categoría universal inmediatamente. Un hilo subterráneo, pero fuerte y vigoroso, une la quinta de la Flecha con el jardín de Lope en Madrid.⁵⁷ Ambos supieron decir, con las palabras más corrientes, la hondura de su emoción:

¡Oh monte, oh campo, oh río,
oh secreto seguro, deleitoso!...

Fray Luis se ha olvidado por completo de todo el mundo cultural que le rodea -¿acaso persiste sólo el afán de evasión que tanto hizo usar y -84- abusar de la Edad de oro?- cuando dice sencillamente:

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto.

Pero aparte de este sentido del campo, de plácida quietud, Fray Luis sabe de la dulzura acongojada del sobresalto poético. Me refiero al principio de la composición dedicada a Diego Oloarte:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,

el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente.

Para Fray Luis, la contemplación de la naturaleza es, siempre, la mejor prueba del prado de bienandanza, del huerto fértil de las rosas eternas.⁵⁸

Portugal en el teatro de Tirso de Molina

Américo Castro, en el estudio que encabeza su valiosa edición de *El burlador de Sevilla y El vergonzoso en palacio* (Clás. Cast., II, Madrid, 2ª edic., 1932) hace notar cómo, a lo largo del teatro tirsiano, Portugal aparece reiteradamente. Varias son las comedias cuya acción acaece en tierra portuguesa. Unas, ceñidas estrechamente a su territorio y a su Historia, como *Las quinas de Portugal* y *Siempre ayuda la verdad*; otras reflejan costumbres y aspectos de la vida cortesana: *El vergonzoso en palacio*, *El amor médico* y *Averígüelo Vargas*. Otras, finalmente, muestran facetas de la relación entre castellanos y portugueses en una variada distribución de vertientes y reflejos: *La gallega Mari-Hernández*, *Doña Beatriz de Silva*, *Antona García*.⁵⁹

-88-

Es indudable que, espigando aquí y allá, a través de estas comedias, lograremos darnos una idea, si no cabal, sí, por lo menos, aproximada, de la concepción que Tirso abrigaba del país portugués. En líneas generales, podemos afirmar que, aparte de la interpretación común a los escritores de la época sobre las virtudes y desgracias del hombre portugués, Tirso entrevé, cariñosamente, aspectos entrañables de la Historia y la vida de Portugal, con el mismo amor e idénticas preocupaciones que las que le acosan en su teatro de tema íntegramente castellano. Intentaremos demorarnos en los principales remansos portugueses de su teatro.⁶⁰

La Historia

¿Qué temas de Historia portuguesa aparecen en el teatro de Tirso de Molina? En general, podemos -89- afirmar que Tirso recoge los dos o tres grandes temas de la Historia medieval portuguesa. Por lo menos, aquéllos más cuajados de emoción: el origen de la nacionalidad, la ínclita generación de Don Juan I y el romántico episodio de Inés de Castro. Los orígenes de la independencia de Portugal se dramatizan en *Las quinas de Portugal*, la última de las comedias de Tirso. Allí se expone la obra política de Alfonso Enríquez y el recuerdo heroico de la batalla de Ourique. Al final del manuscrito que conserva la comedia en la Biblioteca Nacional de Madrid,⁶¹ Tirso confiesa paladinamente cuáles han sido sus fuentes de información. Dice literalmente:

Todo lo historial de esta comedia se ha sacado con puntualidad verdadera de muchos autores, así portugueses como castellanos,

especialmente del Epítome de Manuel de Faria y Sousa, parte 3ª, cap. I, en la vida del primer Conde de Portugal, pág. 339, don Enrique, y cap. II, en la del primer Rey de Portugal D. Alfonso Enríquez, pág. 349 et per totum; ítem del librito en latín intitulado De vera regum Portugaliae Genealogia; su autor, Duarte Núñez, jurisconsulto, cap. I, De Enrico Portugaliae comite, fol. 2 et cap. II; de Alfonso primo Portugaliae rege, fol. 3. Pero esto y todo lo que además de ello contiene esta representación se pone, con su autor, -90- a los pies de la Santa Madre Iglesia y al juicio y censura de lo que con caridad y suficiencia le emendaren.

En Madrid, a 8 de Marzo de 1638.

El Maestro Fray Gabriel Téllez.

Es curiosa la exactitud de la cita. El Epítome de Faria y Sousa responde con ceñida precisión a la llamada de Tirso. El clima milagrero que rodea el nacimiento de Alfonso Enríquez es recogido a vuelapluma, con la suficiente claridad para ser recordado por el auditorio. Tirso gusta de insinuar en el oído al espectador aquellas cosas que le son familiares. Así ocurriría con estas piernas inútiles del recién nacido rey, y su milagrosa curación:

 Supe, no me preguntes de qué suerte,
 que cumplió el magno Enrique con la paga
 fatal, ejecutora al fin la muerte,
 y que con la condesa yace en Braga;⁶²
 que Alfonso Enríquez, cuyo brazo fuerte
 del valor heredero que propaga,
 no sólo en sus estados le sucede,
 sino que aventajarle en triunfos puede.
 Que nació lastimando compasiones
 pegadas con las piernas las rodillas,
 que Don Egas Muñiz con oraciones
 mereció en su salud ver maravillas.

(Quinas, 571 b.)

-91-

Los versos que quedan citados se dan como final de una larga tirada de endecasílabos en los cuales Giraldo, arzobispo que bautizó a Alfonso Enríquez, narra la historia del conde D. Enrique, padre del primer rey. En esta narración se sigue con puntualidad el texto del Epítome.

Estaba contra este pronóstico una objeción evidente. Avia nacido don Alonso pegadas las piernas desde las rodillas a los tovillos. Era su ayo Egas Muniz excelente portugués, que afligido con tal defeto en una criatura que en lo restante de su proporción y forma era bellísima, solicitó, devoto con Dios, el exercicio de los pies que la naturaleza le negava. Aparecióle la Virgen Maria, Señora Nuestra,

y díxole: Que en lugar de Carquere junto a la ciudad de Lamego, estaba casi cubierto de tierra un edificio, que avia sido levantado a su memoria, i, en él, imagen suya, limpiasse el templo, pusiese en el altar el niño delante della, quedaria sano, i seria instrumento memorable del estrago de los barbaros. Egas aora con tanta Fe como antes devoción, executó el mandamiento por espacio de cinco años, i el cielo desempeñó la palabra de su Reina: pudo luego andar el Principe.

(Epítome, págs. 349-350.)

De igual fuente ha sacado Tirso la información para describir la conquista de Santarén y la batalla de Ourique:

Alfonso Enríquez, conde lusitano,
infante de Castilla,
-92-
nieta de Alfonso sexto soberano,
hijo de Enrique, a quien postrada humilla
la cerviz arrogante
del otomano el célebre turbante,
el Tejo armado pasa
y con un escuadrón, si en suma breve,
inmenso en el valor, incendio abrasa
tus tierras, rayos ellos, ellas nieve;
y porque tu diadema le corone,
a Santarén se acerca y sitio pone.

(Quinas, 574 a.)

La correlación entre la comedia de Tirso y el texto de Faria y Sousa es muy ajustada en los detalles aislados. Ambas coinciden en el número de guerreros que reúne Alfonso Enríquez, por ejemplo, y en los nombres propios. Ismael, el rey moro, aparece así en ambos textos. Los guerreros cristianos -«que eran sólo treze mil»- salen en idéntica proporción en las Quinas:

... trece mil
somos no más contra el vil
ismaelita

(Quinas, 582 b.)

Trece mil soldados tengo,
cada cual un Cipión,
un portugués Viriato,
un Hércules vengador.

(Quinas, 578 a.)

Asimismo se encuentra en ambos sitios la arenga -93- del Rey animando a los portugueses, decaídos ante la superioridad numérica del enemigo. Esta mutua dependencia se observa con gran claridad en el largo capítulo de la piedad del Rey vencedor. En la conquista de Santarén, Alfonso Enríquez, según dice el Epítome,

«Hizo voto de edificar en Alcobaça un suntuoso Monasterio a la sagrada orden del Cister, i que le dotaría todo lo que mirava desde la eminencia de un monte donde se hallaba votando: que assí fueron siempre términos de su zelo los templos sagrados i de su liberalidad los horizontes remotos. Al punto que hizo el voto, San Bernardo que estava en su Claraval (revelándose Dios), llamó a dos de sus Monges i les dixo que se pusiesen en camino para dar principio a la nueva casa. Claras muestras de que hazían consonancia en los oídos celestiales las armas i las ofertas de Alonso. -Desde entonces le trató Bernardo por sus cartas, i fué su socorro con su vida i oraciones».

(Epítome, pág. 355).

Pues bien, todo esto lo recuerda la comedia de Tirso con rapidez, pero exactamente:

El célebre monasterio
de Santa Cruz de Coimbra
cuando conquistó a Cezimbra,
y del africano imperio
sacó a Elvas, al Francoso,
Serpa, Corbele, Alanquer
y otros mil que en su poder
hacen un nombre famoso,
-94-
fundó rico con la rentas que
a sus canónigos dió.⁶³

Cuando a Santarén cercó,
haciendo con su Dios cuentas,
ofreció por su conquista

al santo de Claraval
para un monasterio real
cuanto alcanzare la vista
desde una cuesta eminente,
los campos y posesiones,
siendo sus ojos mojones
de esta fábrica excelente.
Mil monjes ahora encierra
este edificio gallardo.
Obligado San Bernardo
a patrocinar su guerra
-95-
y a alcanzarle sus victorias,
desde Francia, donde vive,
le comunica y escribe.

(Quinas, 576 b.)

Prescindiendo de la niebla poética, milagrera, que rodea Las quinas
-Cristo da al Rey las armas de Portugal en el tercer acto- la fuente de
Faria sigue siendo el venero hasta el fin. En la fundación de la Orden de
Avís, la comedia expone:

Premiemos ahora, amigos,
hazañas que el lauro os dan.
Yo he prometido a la cruz
una orden militar:
las aves que el vuelo alzaron
cuando nos dieron señal
de esta vitoria celeste
también a esta Orden darán
nombre que no eclipse el tiempo:
que, aunque de Alcántara es ya,
las aves del vaticinio
de Avís la han de intitular.
Sé vos su primer maestro,
su caudillo e capitán,
valiente Gonzalo Viegas.

(Quinas, 589 b.)

El Epítome (pág. 364) dice escuetamente, entre los títulos y honores
repartidos por Alfonso Enriquez: «A don Gonzalo Viegas, hijo de su ayo,
eligió para Maestro de Avís, i todos -96- fueron primeros en estos

cargos». Entre estos primeros cargos está Gonçalo Méndez de Amaya, al que «hizo su Adelantado mayor». (Epítome, pág. 364):

Gonçalo Méndez de Amaya
adelantado será
mayor, pues lo es en sus hechos,
del reino de Portugal.

(Quinas, 590 a.)

Alfonso Enríquez aparece en la comedia como enamorado de una Elvira Gualtar, madre de Teresa y Urraca. El recuerdo del matrimonio de estas bastardas, como asimismo la madre, está identificado en la cita del Epítome:

Ya doña Elvira Gualtar,
un tiempo amoroso hechizo
de mis años, mejorar
supo afectos religiosa.
Teresa y Urraca están
a mi cargo y son mis hijas:
la primera casará
con don Fernando Martínez,
Marte en guerra, Numa en paz,
siendo señor de Bragança,
y la segunda tendrá
al noble don Pedro Alfonso
de Viegas, nuevo Anibal,
por consorte, esposo y dueño.
Ya surca Matilde el mar,
bella infanta de Saboya,
-97-
para que pueda reinar,
como mi esposa en mi pecho,
como sol en Portugal.⁶⁴

Es curiosa la exactitud de Tirso al señalar honradamente su fuente de información, que, como vemos, sigue muy de cerca. El librito de Nunes de Leão⁶⁵ por su brevedad de datos era, sin duda, menos atrayente. De una apresurada lectura de este libro puede haber salido el hacer Matilde a la princesa Mafalda, esposa del Rey, ya que hay alguna de este nombre: la de Alfonso III, por ejemplo. Aunque lo más probable es que se trate de una mala lectura del manuscrito de Madrid.

Siempre ayuda la verdad desarrolla un tema de amor y de caballerosidad portugueses, en el que hace de juez Pedro I, el amante esposo de doña Inés

de Castro. Es interesante ver cómo Tirso, que intuye genialmente tipos universales, de gigantesca -98- valoración poética, tiene en sus manos el tema de Reinar después de morir y lo desecha, sin duda alguna por ser demasiado conocido ya. El prodigioso acorde de dramatismo y sentimiento de la comedia de Luis Vélez de Guevara se limita, en la de Tirso de Molina, a unos cuantos versos que no hacen otra cosa que evocar lo conocido, como una mano tendida en salutación. El diálogo, lento y engolado, narra escuetamente la desasosegada historia de Inés:

REY.-No me deja el dolor, como si fuera,
Tristán de Silva, aqúeste el primer día
que vió aquel ángel la dorada esfera
de su inocente y pura jerarquía:
admírese el amor de que no muera
quien perdió su adorada compañía,
y yo, que vivo, en tanto mal me veo,
pienso que basta, que morir deseo.
Si a doña Inés de Castro, tan airado
mató mi padre, cuya muerte injusta
en los fieros traidores he vengado
por ley de amor y por sentencia justa,
en sombras me aparece, y mi cuidado
de adorar su divina imagen gusta;
¿por qué te admira la tristeza mía?
.....

TRISTÁN.- Ni el reino puede
viendo que tu pesar lo justo excede.
Ya en público teatro, coronada
reina de Portugal, después de muerta
fué la divina doña Inés jurada,
-99-
de telas de oro y de dolor cubierta;
y el pecho que pasó cobarde espada,
del alma noble dolorosa puerta,
gozó tus brazos: ánimo excesivo
con una muerta desposarse un vivo.
De tu venganza, y deste dolor fiero
tan sangriento y cruel, señor, quedaste,
que tiembla Portugal, de aquel severo
rostro que desde entonces le mostraste:
confieso que la causa fué primero,
mas ya los homicidas castigaste:
tres reyes Pedros tiene agora España
y todos tres crueles, cosa extraña.⁶⁶
Mas si el de Aragón y el de Castilla
por justicieros este nombre tienen,
en Zaragoza aquél, éste en Sevilla,
diferentes renombres te convienen,
tu tristeza a tu reino maravilla:

fiestas en mar y tierra te previenen,
alégrate, señor.

(Siempre ayuda la verdad, 211 b.)

Como en Las quinas, se expresan alusiones a la expansión marinera de Portugal:

Al indio más apartado
vuestras quinas lleve el cielo

(Siempre... 231 a.)

La fama tus glorias cante
invicto honor de esta edad,
y plega a Dios que tus quinas,
-100-
pues ya por los mares corres,
honren almenas y torres
de las más remotas Chinas.

(232 a.)

Dos veces se ocupó Tirso del primer duque de Coimbra, Pedro de Portugal. Pocos temas de la historia peninsular tan atrayentes, tan cuajados de poesía como el destino de los hijos de Juan I el de Aljubarrota. Una ventolina larga, de tragedia, cruza, como un escalofrío de asombro, la vida de los infantes. Es la suave brevedad de don Duarte, y la figura viajera y soñadora del Duque Regente, coronada por la amargura de Alfarrobeira. Y es la nostalgia marinera de don Enrique, asomado a los horizontes más anchos de la Historia de su país. Y es la heroica santidad del mártir de Ceuta.⁶⁷ Pero pocos temas tan a propósito para los contrastes del Barroco como la asendereada vida del Duque Regente: de los altos sitiales del Gobierno, del poder material, a la ruina total, al descrédito, a la muerte en horrorosa guerra civil. Don Pedro de Coimbra resulta así un vivo símbolo de la caducidad de las glorias terrenas, a que tan aficionado fue el arte barroco. Y a la vez tiene un nimbo de romántica -101- pesadumbre, de inconcreta insatisfacción. Éste es el valor preciso que tiene en el teatro de Tirso. El infortunio del Duque de Coimbra aparece como un fondo histórico sobre el que se mueve la trama escénica en dos sitios: El vergonzoso en palacio y Averígüelo Vargas. En

ambas comedias Tirso adultera la verdad histórica, pero en ambas se hace patente, al final, la inocencia del Duque. Existe una gran diferencia de interpretación entre las dos comedias. En *El vergonzoso* se hace ver la desgracia del Duque, expuesta en tonos de franca simpatía. En *Averigüelo Vargas* se exhibe repetidas veces, y en tonos calurosos, la inquebrantable fidelidad de Don Pedro al rey niño Alfonso V. En *El vergonzoso*, Don Pedro aparece viviendo disfrazado de pastor en una sierra, a la espera de que corran vientos mejores para su suerte. Cuenta que tuvo que huir, acompañado de su esposa, la cual muere de parto en la montaña, dejándole un niño, Dionis, el personaje central de la comedia. El exacto conocimiento de la verdad histórica se refleja en los datos aislados que siembran las narraciones de la fuga. Se registra el matrimonio de Alfonso V con Isabel, hija del Regente. Se hace notar el parentesco de la reina viuda, Leonor, con el Rey de Castilla. Durante veinte años -de nuevo la poesía- el Duque vive escondido, -102- entregado a menesteres rústicos, temeroso de la amenaza real. Sus propiedades fueron confiscadas y la sal esparcida en su heredad. Finalmente, son descubiertos los traidores que causan su desgracia y el Duque es repuesto en sus antiguos honores:

El Rey nuestro señor Alfonso el Quinto
manda: que en todos sus estados reales,
con solenes y públicos pregones,
se publique el castigo que en Lisboa
se hizo del traidor Vasco Fernández,
por las traiciones que a su tío el Duque
Don Pedro de Coimbra ha levantado,
a quien da por leal vasallo y noble,
y en todos sus estados restituye;
mandando que en cualquier parte que asista,
si es vivo, le respeten como a él mismo;
y si es muerto, su imagen hecha al vivo
pongan sobre un caballo, y una palma
en la mano, le lleven a su corte,
saliendo a recibirle los lugares:
y declara a los hijos que tuviere
por herederos de su patrimonio,
dando a Vasco Fernández y a sus hijos
por traidores, sembrándoles sus casas
de sal, como es costumbre en estos reinos
desde el antiguo tiempo de los godos.

(*Vergonzoso*, pág. 150.)

Tirso sabía muy bien cuál era la verdad de lo sucedido con el Duque de Coimbra. *El vergonzoso* en palacio está intercalado en *Los cigarrales* -103- de Toledo. Al final de la comedia Tirso expone algunos de los

juicios que la representación mereció por parte de los asistentes. Entre esas opiniones, como era de esperar, se encuentra el reproche a la falta de rigor histórico. A todo ello Tirso contesta de esta manera:

«Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al Duque de Coimbra don Pedro (siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso su sobrino le dió, sin que le quedase hijo sucesor), en ofensa de la casa de Avero y su gran duque...». «Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas...».

(Ibíd., pág. 159.)

En Avergüelo Vargas, el Duque aparece resistiéndose a las insidias de los cortesanos, que le aconsejan se corone y usurpe los derechos al rey niño. Tras de alguna pasajera vacilación Don Pedro sacrifica sus ambiciones y se muestra como ejemplo de fidelidad hacia su sobrino:

PEDRO.-Sobrino amado, imagen de inocencia,
segundo Abel, y con mayor ventura,
rendido, humilde a vuestra real presencia,
la mano os pido de traición segura.
Tuvieron en mi pecho competencia
la honra y el amor, que al fin procura,
como le hicieron dios, vencer de modo
que le conozcan poderoso en todo.
.....

-104-

DUARTE.- Divino pecho
de portugués. Que estima en más su fama,
que hacer dudoso su real derecho
en este reino que le estima y ama.
Veníale al Infante muy estrecho,
aunque es grande, este reino; que le llama
la pretensión del África, y desea
que toda aquélla, su corona sea.

(pág. 184.)

La situación se resuelve con una larga serie de frases afectuosas entre tío y sobrino.

También aquí recuerda el matrimonio del Rey con Isabel, la hija del Regente. En diversas ocasiones se citan otros personajes. Así, la reina

viuda, Leonor, que se marcha voluntariamente a Castilla, las Cortes de Santarén, etc.⁶⁸ El fondo novelesco de la comedia lo constituyen dos hijos bastardos de Don Duarte, Sancha y Ramiro, que han alcanzado su más lograda juventud ignorantes -105- de su personalidad, y a los que el Infante Don Pedro ayuda y casa dignamente, incorporándolos al seno de la familia real.⁶⁹

Doña Beatriz de Silva dramatiza la vida de la bella dama portuguesa de este nombre, que acompañó a la infanta doña Isabel de Castilla cuando esta princesa vino a contraer matrimonio con Juan II. Doña Isabel era nieta de Juan I de Portugal. Tirso lo recuerda fielmente:

La infanta doña Isabel
es, pues en eso advertís,
nieta ilustre del de Avís,
rey de Portugal, de aquel
que en Aljubarrota un día
a Castilla destrozó
y con su esfuerzo borró
manchas de su bastardía.

(Beatriz, d S. 496 a.)

Beatriz de Silva provocó una violenta pasión amorosa en el corazón del monarca castellano, y, a la vez, una correlativa excitación de celos en el alma de doña Isabel. Encolerizada la Reina con su dama, pretende darle muerte, encerrándola en un armario. Beatriz de Silva se libera del suplicio gracias a la intervención de la Virgen primero, -106- y de San Antonio de Padua después. Encaminados sus pasos por la senda de la devoción, Beatriz funda la Concepción francisca de Toledo. La comedia, que comienza con una movida acción de dobles bodas -se narra también el matrimonio de Leonor, hija del rey Don Duarte, con Federico III de Alemania-, acaba en un ambiente de encendida milagrería, lo que desvirtúa sus calidades.

La historia de doña Beatriz de Silva y de la fundación de la Concepción francisca de Toledo era sobradamente conocida en el siglo XVII. La Historia de Toledo, de Pedro de Alcocer, Toledo, 1554, lo explicaba detalladamente (Libro II, cap. 16, folio CVII). Dada la altísima estimación que todo español de los siglos XVI y XVII siente por Toledo,⁷⁰ no es nada de extrañar que Tirso -que por lo demás elogia apasionadamente a Toledo y la conoce- hubiera manejado ese libro. Además, en 1612 se publicó en Madrid la Crónica y historia de la fundación y progreso de la Provincia de Castilla de la orden del bienaventurado Padre San Francisco, escrita por Pedro de Salazar, libro que sería frecuente en las bibliotecas conventuales, y en el que se reproduce -107- fielmente el recitado de Alcocer en lo que a Beatriz de Silva se refiere.⁷¹

La ráfaga imperial del Portugal manuelino la recuerda Tirso en una de sus más finas comedias: El amor médico. Coimbra, con sus riberas tranquilas,

orilladas de álamos, y su ajetreo universitario. Don Manuel el Venturoso sale a escena en una ceremonia de oposición a cátedras. Tirso evoca, con la rapidez que caracteriza sus tramas, uno de esos momentos de la Historia peninsular que estuvieron más cuajados de promesas: la boda de Manuel o Venturoso con Isabel, primogénita de los Reyes Católicos. El pensamiento político de la unificación peninsular, tantas veces quebrantado por la muerte, surge en estas líneas de una escueta veracidad:

ya que os embarquéis, gozad
entre gente castellana
-108-
preñeces de plata pura;
pues sabéis que Portugal
siempre se ha llevado mal
con Castilla.

DON GASPAR.- Ya asegura
don Manuel, que reina en él,
paces que eternizar pueda,
pues nuestros reinos hereda.

DON GONZALO.-Princesa es doña Isabel,
su esposa, desta corona,
muerto el príncipe Don Juan,
y ya jurados están.
.....

DON RODRIGO.- La corte sigo
del Rey Manuel, fiado
en que como Castilla le ha jurado
por príncipe heredero...

(Amor médico, págs. 32 y 53.)

Don Manuel fue, efectivamente, jurado, heredero del trono de Castilla en las Cortes de Toledo de 1498. Otras Cortes, celebradas en Zaragoza en el mismo año, le juraron como heredero de la Corona de Aragón. El primogénito de este matrimonio, Don Miguel de la Paz, el príncipe anhelado que, de vivir, habría podido tener bajo su mano toda la Península, murió en 1500, sin vencer siquiera la primera infancia. A esta leve nostalgia de época y de destino frustrado se limita la evocación histórica de El amor médico. En varias ocasiones, citas del Rey Católico y de -109- las grandes empresas viajeras de Portugal coadyuvan a centrar cronológicamente la evocación del Venturoso.

De todo lo que vamos exponiendo se deduce que la Historia portuguesa no tiene, en el teatro de Tirso de Molina más que un valor de fondo, de última lejanía sobre la que actualizar la trama de las comedias.

Únicamente escapa a este denominador general Las quinas de Portugal, donde la batalla de Ourique y la independencia del reino son el motivo central y la justificación plena de la comedia. El fondo histórico es más leve, más lejano, más borroso si se quiere, en La gallega Mari-Hernández y en El burlador. La gallega Mari-Hernández comienza con una larga narración de Don Álvaro de Atayde, que cuenta la muerte de Don Fernando de Alencastre, duque de Braganza, ordenada por Don Juan II, o príncipe perfeito. La represión de la nobleza, llevada a cabo por el gran Rey, se respira con claridad en la introducción de la comedia. Recuerdos diseminados de las batallas de Aljubarrota y de Toro cooperan al fondo histórico de la acción, fondo envuelto en una suave lejanía.

Aun más valor secundario, de incidente de tramoya, tiene el fondo histórico de El Burlador. Juan I de Portugal es evocado en la comedia. Ya Américo Castro, en su excelente edición, hace -110- notar los anacronismos del trozo y la escasa importancia que el teatro en general concedía al rigor histórico. Tirso enreda en la conversación los hechos pertinentes a Manuel I con los de Juan I y recuerda a Goa:

DON GONZALO.- Hallé en Lisboa
al rey don Juan, tu primo, previniendo
treinta naves de armada.

REY.- ¿Y para dónde?

DON GONZALO.-Para Goa me dijo: mas yo entiendo
para otra empresa más fácil apercibe.
A Ceuta o Tánger pienso que pretende
cercar este verano.

(Burlador, pág. 196.)

Quizá la cita de la ciudad asiática tuviera más cordial eco en el patio, que asociarla inmediatamente a su circunstancia histórica la presencia de los portugueses en Oriente, mientras que la conquista de Ceuta quedaría ya más alejada en el círculo de curiosidades e intereses del espectador medio.

La repartición geográfica

Junto al fondo de prestigio histórico hay una realidad geográfica. La tierra portuguesa sale en las comedias de Tirso de Molina, aquí y allá, despaciadamente, al conjuro de sus nombres más representativos. De todas las asomadas de paisaje -111- portugués, la más encariñada y minuciosa es la de Lisboa en El Burlador. La ciudad se describe con paladeada morosidad, deteniéndose el recuerdo en cada uno de sus monumentos y lugares más destacados. Durante mucho tiempo se ha venido pensando en que la descripción de Lisboa era obra de un portugués, y se le privaba a Tirso de su paternidad. Después de las atinadas observaciones de Américo Castro, es pueril intentar mantener ese punto de vista.⁷² Por añadidura, en otras

comedias portuguesas de Tirso -Doña Beatriz de Silva- se respira el mismo caluroso, acariciado recuerdo de la ciudad, expuesto y condensado en muy parecidos términos:

REY.- ¿Es buena tierra
Lisboa?

DON GONZALO.- La mayor ciudad de España;
y si mandas que diga lo que he visto
de lo exterior y célebre, en un punto
en tu presencia te pondré un retrato.

(Burlador, pág. 197.)

PEREIRA.-Gran señora, no lloréis,

LEONOR.-Lisboa es merecedora
de esta amorosa señal,
pues no la ama quien no llora,
-112-
ni tiene ciudad igual
el orbe en cuanto el sol dora.

(Beatriz de Silva, pág. 493 a.)

La leyenda de la fundación de Lisboa por Ulises se registra igualmente en las dos comedias:

Pues el palacio real,
que el Tajo sus manos besa,
es edificio de Ulises,
que basta para grandeza,
de quien toma la ciudad
nombre en la latina lengua,
llamándose Ulisibona.

(Burlador, 202.)

¡Adios, fundación de Ulises!

(Beatriz de Silva, 495 b.)73

El Tajo se menciona en ambas comedias como el mejor mensaje de la tierra española. Su curso hacia el desenlace lisboeta está presente en el verso de Tirso, así como el encendido asombro marinero del estuario:

Antes de veros partir
de aquí aumenta su placer,
y vos le podéis seguir,
si en Cuenca le veis nacer,
ya que aquí le veis morir;
que estimará mucho el Tejo
que, mirándoos en su espejo,
-113-
le gocéis, dándole nombre,
niño en Cuenca, en Toledo hombre
y en nuestra Lisboa vicio.

(Beatriz de Silva, 493 a.)

Es Lisboa una otava maravilla.
De las entrañas de España,
que son las sierras de Cuenca,
nace el caudaloso Tajo,
que media España atraviesa.
Entra en el mar Oceano,
en las sagradas riberas
de esta ciudad, por la parte
del sur; mas antes que se pierda
su curso y su claro nombre,
hace un puerto entre dos sierras,
donde están de todo el orbe
barcas, naves, carabelas.
Hay galeras y saetías,
tantas, que desde la tierra
parece una gran ciudad
adonde Neptuno reina.

(Burlador, pág. 197.)74

-114-

El afanoso trajinar de la Lisboa que Tirso entrevé en sus comedias se percibe con viveza en la rapidez de las descripciones:

Y lo que desta ciudad
te cuento por excelencia
es, que, estando sus vecinos
comiendo, desde las mesas
ven los copos del pescado
que junto a sus puertas pescan,
que, bullendo entre las redes,
vienen a entrarse por ellas,
y, sobre todo, el llegar
cada tarde a su ribera
más de mil barcos cargados
de mercancías diversas,
y de sustento ordinario:
pan, aceite, vino y leña,
frutas de infinita suerte,
nieve de Sierra de Estrella,
que por las calles a gritos,
puesta sobre las cabezas,
las venden. Mas ¿qué me canso?
porque es contar las estrellas
querer contar una parte
de la ciudad opulenta.
Ciento y treinta mil vecinos
tiene, gran señor, por cuenta.

(Burlador, pág. 203.)

ROBERTO.-Todo el mundo está cifrado
en esta insigne ciudad;
de toda su variedad
-115-
la quinta esencia ha sacado
la bella naturaleza.

VASCO.-Bien la podéis alabar
si por tanto variar
se conoce su grandeza.

ROBERTO.-Como grandes edificios,
adornan a las ciudades
riquezas y cantidades
de mercaderes y oficios.

ROBERTO.-.....
Esa grandeza confirma
la riqueza de su mar,

sus damas, calles y galas.

(Siempre ayuda la verdad, pág. 212 a.)

El centro de la vida ciudadana está enumerado con rigor y precisión. El Terreiro do Paço, junto al mar, con su nostalgia levantada de navíos; la Rua Nova, la Plaza del Rocío, el chafariz del Rey, etc.:

En medio de la ciudad
hay una plaza soberbia
que se llama del Rucío,
grande, hermosa y bien dispuesta,
que habrá cien años y aun más
que el mar bañaba su arena
y ahora della a la mar
hay treinta mil casas hechas,
que, perdiendo el mar su curso,
se tendió a partes diversas.

(Burlador, pág. 201.)

-116-

Tiene una calle que llaman
Rua Nova o calle Nueva,
donde se cifra el oriente
en grandezas y riquezas;
tanto que el rey me contó
que hay un mercader en ella
que, por no poder contarlo,
mide el dinero a fanegas.
El terrero, donde tiene
Portugal su casa regia,
tiene infinitos navíos,
varados siempre en la tierra,
de sólo cebada y trigo
de Francia e Inglaterra.

(Burlador, pág. 201.)

¡Adiós, seboso Babel,
Castillo, Plaza, Rua Nova,
Palacio, San Gián, Belén,

Cruz de Cataquifaras,
adiós, Chafarí do Rey,
bayeta, boas botas, luas,
blancos y negros también.

(Beatriz de Silva, pág. 495 b.)⁷⁵

-117-

En este último trozo de Beatriz de Silva encontramos citado el fuerte de San Gian, «San Julián», y el monasterio manuelino de los Jerónimos, en Belén. También se recuerdan en El Burlador:

A la parte del poniente
guardan del puerto dos fuerzas
de Cascaes y San Gian,
las más fuertes de la tierra.
Está, desta gran ciudad,
poco más de media legua,
Belén, convento del Santo
conocido por la piedra...

(pág. 198.)⁷⁶

Completan la visión de Lisboa las menciones de lugares cercanos: Aldea Gallega,⁷⁷ el monasterio -118- de Odivellas, sepultura del rey poeta Don Dionís,⁷⁸ el convento de Jabregas, y se evoca la Misericordia, la piadosa fundación de la reina Doña Leonor, esposa de Juan II.⁷⁹ De las ciudades portuguesas recordadas por Tirso, es Coimbra la que sigue en intensidad a Lisboa. La fama de la vieja ciudad universitaria se asoma a la gracia de su paisaje, donde el Mondego traza su sesgo romántico. Ya en Siempre ayuda la verdad, el extranjero pregunta si no hay Universidad en Lisboa:

ROBERTO.-... Como grandes edificios,
adornan a las ciudades
riquezas y cantidades
de mercaderes y oficios.
¿No hay aquí Universidad?

VASCO.-En Coimbra está fundada
-119-
donde se aumenta, adornada
de una y otra facultad,
hasta música y poesía.

(pág. 212.)

Y toda la actividad universitaria se recoge en El amor médico, en torno a aquella Doña Jerónima, que, disfrazada de doctor, logra una cátedra y el cuidado de los pulsos reales. Tirso desenvuelve una movida escena de togas y mucetas, de personajes y de músicas, en torno a un acto académico. Pero la presencia literaria del río famoso se insinúa como un sosiego de quieta poesía, como un refugio a las asechanzas amorosas que asaetean a los personajes de la hermosa comedia. Nada como esta invitación al silencio, a la dulzura soleada de la orilla:

Coimbra tiene frescuras,
su río alegres riberas...

La comedia supone una peste en Lisboa, peste que ha motivado un éxodo total. Y en este tiempo de alarma y de incertidumbre Coimbra ofrece su mejor presencia:

Pica la peste tanto
en Lisboa que a todos pone espanto,
y en riesgo tan terrible,
es ciudad saludable y apacible
Coimbra, celebrada
por la fama presente y la pasada;
-120-
benévolo su clima,
fértil su territorio, en cuya estima
cristales del Mondego
compiten con el Tajo...
.....
Ilustre le hizo al mundo
la asistencia del rey don Juan segundo,
que lo más de su vida
en él tuvo su corte entretenida.

(pág. 54.)

El resto de las localizaciones geográficas no tiene más valor que el dar el más elemental aire de exactitud exigido por la comedia. Son puros testigos de la imprescindible verosimilitud, o de la necesaria situación espacial de los personajes. El vergonzoso en palacio ocurre en Avero, la pequeña ciudad al N. de Lisboa. Averígüelo Vargas se desenvuelve en

Monblanco, lugar que no he logrado identificar, y en Santarén. La Gallega Mari-Hernández se desarrolla en la tierra fronteriza, donde Chaves, Braganza y el río Tamega son puntos de referencia. El Burlador cita varios lugares como ciudades en discusión a través de la ininterrumpida rivalidad castellano-portuguesa: Serpa, Mora. Olivenza, Almendral, Mértola y Herrera. Santarén, Tomar, Évora, Braga, Arrayolos, Ocrato, Viseo, etc., salen en diversos sitios a lo largo de las comedias que nos ocupan. La más esmaltada de nomenclátor es -121- Las quinas de Portugal. La abundancia está justificada por la necesidad de explicar minuciosamente los fundamentos históricos de la Independencia y de la Reconquista: Guimaraes, Lamego, Cezimbra -además de muchas de las citadas- y, sobre todo, el sentido inciso de Oporto:

En la ciudad de Oporto, donde el Duero,
para que nazca mar, expira río,
flor en botón, nací del cano enero
de un tronco generoso, padre mío.

(Quinas, pág. 570 b.)

proporcionan al teatro portugués de Tirso de Molina una adecuada, exacta sensación de paisaje real.

Las cualidades del hombre portugués: amor y celos

El rasgo más acusado, más henchido de trascendencia que todo español del siglo XVII encuentra en los portugueses, es el de un rápido, fulminante apasionamiento amoroso. Cualquier humano está sujeto a este dulce, acongojado sobresalto. Pero si este humano ha nacido en Portugal, entonces el amor se convierte en un trágico desasosiego, avasallador, que necesita de una constante, ininterrumpida exposición, llena de extremosidades, de prurito de superioridad. Ya -122- Quevedo (Sueños, Clás. Cast., XXXI, pág. 220) encuentra en el Infierno a la muerte de amores «con muy poquito seso. Tenía, por estar acompañada, porque no se le corrompiese por la antigüedad, a Píramo y Tisbe embalsamados, y a Leandro y Hero y a Macías en cecina, y algunos portugueses derretidos». Cervantes narra la pasión gigantesca del portugués Manuel de Sousa Coutiño, a quien, al pronunciar la última palabra con que cuenta sus mal logrados amores, «dando un gran suspiro, se le salió el alma, y dió consigo en el suelo» (Persiles, edic. Schevill-Bonilla, I, pág. 75).⁸⁰ Una copiosa lista de ejemplos ha recogido Miguel Herrero García en su libro Ideas de los españoles en el siglo XVII. La facilidad y violencia del amor entre los portugueses llevaron a la creación de un adjetivo, «portugués» con valor de «enamorado, apasionado». Los constantes malentendidos y la suspicacia prolongada entre castellanos y lusos hicieron que el empleo de esta denominación se generalizara. No se encuentra apenas comedia o texto del período clásico español donde no brote un fogoso enamoramiento portugués. Tirso posee, como era de esperar, numerosas llamadas al sentimiento colectivo:

ANTONIO.-¿Cómo tengo de querer
lo que no he llegado a ver?

LUANA.-De que digáis eso me pesa:
nuestra nación portuguesa
esta ventaja ha de hacer
a todas: que porque asista
aquí amor, que es su interés,
ha de amar, en su conquista,
de oídas el portugués
y el castellano de vista.

(Vergonzoso, pág. 45.)⁸¹

Este amor portugués logra extender su fama a todas partes. Roberto, el extranjero de Siempre ayuda la verdad, dice:

Si fuere el Rey, Blanca hermosa,
aunque Elena me ha contado
que es mi amor de vos pagado,
dejaré, que es justa cosa,
la pretensión amorosa;
que, fuera de ser quien es,
y tan bravo, fuera error
tener en cosas de amor
competidor portugués.

(pág. 215.)

Esta exagerada cualidad, este tomar la vida como un vendaval enamorado se usa como término de comparación y de referencia para aclarar un proceder galante o encariñado:

-124-

INÉS.-A don Pedro diste un guante.

BEATRIZ.-Es Pereira y mi pariente;
portugués en lo constante,
en lo airoso, en lo valiente
y portugués en lo amante.⁸²

(Beatriz de Silva, pág. 499 a.)

La manifestación externa de este derretimiento acarreó el símil con el sebo:

En Portugal todo es sebo
hasta quedarse en pabilo.

(Amor médico, pág. 55.)

La imagen del hombre decaído, enflaquecido por el consumir amoroso, evocó la vela con rapidez. Y así se encuentra en muchísimos lugares.⁸³ Según Herrero García, (ob. cit., página -125- 165), fue Tirso quien acuñó y puso en circulación la metáfora del sebo portugués. Por lo menos, Tirso de Molina la emplea con inusitada frecuencia. Herrero García señala apariciones del sebo en La celosa de sí misma, en Cautela contra cautela, Antona García y La Gallega Mari-Hernández.⁸⁴

-126-

Pero se podría ensanchar prodigiosamente la lista de los testimonios. Es frecuente en El vergonzoso en palacio:

JUANA.-Pasito, que te derrites;
Como te adoro me atrevo;
no te apartes, no te quites,
de nieve te has vuelto sebo.
Nunca has sido, sino agora,
portuguesa.

(pág. 91.)

Del mismo modo en El amor médico:

D. GASPAR.-¡Ay, qué mano!

TELLO.- De mortero.
Ensébanlas las hermosas
que en nuestra Castilla están;

-127-

considera tú qué harán,
siendo aquí todas sebosas.

(pág. 88.)

Sospecho que ha de posar
allí, de donde salieron
las sebosas embozadas.

(Ibídem, pág. 87.)

¡Qué dulce y tierno papel!
Derrítese el sebo luego.

(Ibídem, pág. 120.)

En la animada *Por el sótano y el torno*, comedia llena de gracejo, de dulce mohín apicarado, también sale un portugués noble y enamoradizo. Cuando la dama cortejada comienza a sentir rendida su fortaleza, la esclava define con ceñida precisión el alboroto de su ánimo:

SANTARÉN.-¿Y nuestra niña?

POLONIA.-Sebosiña un poco está

(Rivadeneira, V. 238 c.)

Los dos versos arriba citados se dan en una escena en la que no se habla más que de la pareja central. Esta circunstancia nos aclara el exacto rigor de «enamoramiento» que la palabra llegó a tener en el léxico castellano de la época.

Pareja con esta condición inflamable del portugués corre la honestidad y firmeza del sentimiento en las mujeres. Ser mujer portuguesa equivale a ser «enamorada fiel y constante»:

-128-

Doña Beatriz es cortés,
y en fe de su urbanidad,
sin costas de voluntad,
con término portugués,
se muestra agradable a todos,
y sólo amorosa a mí.

(Beatriz de Silva, 502 a.)

ISABEL.-Suspensa, sí; no sola, que el que adora
con sus deseos amistad profesa.
En Vuestra Alteza el alma hablaba agora

REY.-Fineza, al fin, de amante portuguesa.
¿Y de qué se trataba? ¿Amor o celos?

(Ibídem, 503 b.)

Temes de mi sexo frágil
banderizados empleos;
soy portuguesa, y bien sabes
que no ha habido en mi nación
ninguna a quien los anales
que afrentas immortalizan,
puedan notar de inconstante.

(La Gallega Mari-Her., 110 a.)

Este amor no impide una valoración exagerada del recato y de la honestidad:

¿Segunda vez, don Gaspar,
en mi barrio y a estas puertas?
Si en Castilla están abiertas,
dando ocasiones lugar
que logren sus intereses,
acá las cierra el honor.

(Amor médico, pág. 111.)

-129-

Estamos en tierra ajena;
el recato portugués
con las mujeres, ya ves
que libertades enfrena.
El uso desto te avisa:
toda doncella de casa
no sale hasta que se casa
ni aun los domingos a misa.

(Amor médico, pág. 111.)

En justa correspondencia con la exaltación amorosa, el portugués está siempre minado por los celos. Celos también extremosos, alocados, crueles. En el patio habría también una complicidad soterraña para explicarse el furor del portugués o portuguesa heridos de celosa preocupación. «Como en materia de amor, / son portugueses los celos», se dice en Doña Beatriz de Silva (pág. 501 a). En El amor médico se repite casi exactamente:

porque del modo que amor
son portugueses los celos.

(pág. 111.)

En Doña Beatriz de Silva, la reina de Castilla, Doña Isabel, portuguesa de nacimiento, da rienda suelta a sus afanes de venganza, empujada por las falsas sospechas:

Basta, que truje conmigo
mi mismo desasosiego,
-130-
del rey y su corte el fuego,
de la paz el enemigo.
Doña Beatriz me ha quitado
de mi esposo la mitad,
que es el alma y voluntad:
sólo el cuerpo me ha dejado.
Si no me lo restituye,
conocerá por su mal
que celos de Portugal
no es cuerda quien no los huye.

(pág. 503 a.)

La misma reina expone reiteradas veces los celos que la atormentan como causa de su maldad, de su odio encendido contra Doña Beatriz:

Mi nación es muy celosa,
y hay que temer de los dos

(pág. 513 b.)

Los celos mi paciencia han apurado;
solicita el poder, la injuria instiga
a la venganza que el rigor profesa;
que soy mujer celosa y portuguesa.

(pág. 504 a.)

Yo he heredado el ser cruel
de mi nación, por exceso.

(pág. 501 b.)

Finalmente, no es difícil percibir este sentido de los celos fatales,
predestinados por el hecho de nacer en Portugal:

-131-

D. PEDRO.-Luego, ¿estos son celos?

D. ALFON.-Si serán.

D. PEDRO.- Pues, ¿tan pequeña?

D. ALFON.-Los amorosos desvelos
de sospechas semejantes,
en Portugal crecen antes
que en otras partes.

D. PEDRO.- Es así,
que todos nacen aquí,
tan celosos como amantes.⁸⁵

(Averígüelo Vargas, pág. 157.)

El valor portugués

Era demasiado grande la hazaña imperial de Portugal para que no hubiese
quedado huella de su brillo en el hablar cotidiano de los españoles.

-132- Las empresas conquistadoras y marineras hicieron sobrenadar la

admiración por los que las llevaron a cabo. Ser portugués equivalía a ser «decidido, valiente, hazañoso». En el libro tantas veces citado de Herrero García se recogen numerosos testimonios del valor y arrogancia de los portugueses, ya en serio, ya en burla. En Tirso abundan los ejemplos claros, en los que se dan como consustanciales la patria y la valentía;

BRITO.-¿Y seré yo si le sigo
también valiente, señor?

EGAS.-¿No eres portugués, pastor?

BRITO.-¡Y cómo!

EGAS.- Vente conmigo,
que el serlo sólo te basta.

(Quinas, 573 a.)

En La Gallega Mari-Hernández, Don Álvaro de Atayde despierta alborotado a las voces de «guarda el lobo», y dice:

Lobos, ¿qué mal me han de hacer,
si soy portugués?

(Rivadeneira, V, 113 c.)

No es raro el ejemplo de crítica -en Tirso siempre de un amplio gesto de benevolencia amable- ante la ostentación de ese valor,⁸⁶ pero, -133- en el teatro que nos ocupa, abundan los recuerdos de franco reconocimiento de esa valentía.⁸⁷ Tirso -134- compara a los portugueses con Viriato repertidas veces:

¡Oh, portugués Viriato!
¡Oh, escuadrón invicto y fiel!

(Quinas, 575 a.)

Trece mil soldados tengo,
cada cual un Cipión,
un portugués Viriato,
un Hércules vengador.

(Ibídem, 578 a.)

CONDE.-¿Trae mucha gente?

CRIADO.- Serán
diez mil, cada cual Viriato
portugués.

(Mari-Hernández, Rivadeneyra, V, 121 c.)

¡Con qué enojo escucho y trato
hasta las cosas más viles!
O tengo el alma de Aquiles,
o me engendró Viriato.

(Siempre ayuda la verdad, pág. 214 b.)

Entremezcladas con la bravura, aparecen otras cualidades de los portugueses en el teatro de Tirso: la cólera, la fidelidad, las empresas en África, la cortesía y amistad para con el perseguido, -135- la religiosidad.⁸⁸ En Las quinas de Portugal se representa una mujer portuguesa llena de una bravura verdaderamente masculina, en la que -136- se condensan simbólicamente todas las virtudes de la raza:

LEONOR.- Hoy vengarán
mis enojos a mi padre.
Canalla torpe, esperad
a una mujer portuguesa,
porque a sus pies advirtáis
que hay Semiramis cristianas,
que Amazonas castas hay,
que hay en Portugal Minervas,
prodigios de nuestra edad.

(Quinas, 589 a.)

No es digna suya esa empresa;

yo te quitaré arrogante,
con la torpe vida, el guante,
que soy Leonor portuguesa.

(Quinas, 574 a.)

Rivalidad castellano-portuguesa

Corre por la España del XVI y del XVII una ininterrumpida corriente de suspicacia y de pequeños rencores entre castellanos y portugueses. La Forneira de Aljubarrota sale a escena en cualquier discusión local, como un símbolo. Tirso no podía faltar a este común sentir. El teatro español del Siglo de Oro habla a sus oyentes, irrestañablemente, -137- de lo que les es familiar y querido, de aquello que tiene un exacto hueco en el paisaje de su cultura y de su sensibilidad:

¡Qué! ¿Cuidaba Portugal
que era sola su forneira?
Pues a fe de Dios, si torno
a enojarme, aunque aquí os hallo,
que estimesdes más mi mallo
que la pala de su forno.

(Gallega Mari-Hernández, Rivad., V, 120 c.)

En Doña Beatriz de Silva se nombra asimismo a la famosa panadera:

La hazaña saldrá aquí de la Forneira,
que hacéis de blasonar esa victoria.

(pág. 491.)

La vieja enemistad se recuerda en El Amor médico, con precisión:

... pues sabéis que Portugal
siempre se ha llevado mal
con Castilla.⁸⁹

La rivalidad produce un continuado combatir palabrero por los motivos más fútiles. La cortesía, -138- las buenas maneras, el conducirse ante las

damas, etc., etc. Cualquier materia de conversación puede servir de motivo para estas largas disputas triviales. Sirvan de ejemplo las mantenidas en Doña Beatriz de Silva sobre la prioridad en el acompañamiento de la hermosa:

PEREIRA.-Cuando en público acá la Infante sale,
un caballero solo ocupa el lado
de la dama a quien sirve, porque iguale
el premio de su dicha a su cuidado;
mi amor quiere que en ello me señale,
y la presente suerte me ha costado
un año de servicios y desvelos
que aumentan ya esperanzas y ya celos.
Si allá en Castilla, noble caballero,
no se practica este uso cortesano,
ya que os aviso aconsejaros quiero
dejéis el puesto que ocupáis en vano.

PEDRO GIRÓN.-Nunca es blasón el término grosero,
que acostumbra el que es noble castellano,
que la corte del Rey don Juan segundo
puede enseñar medida a todo el mundo.
Esa ley, que contáis por maravilla,
es muy antigua allá, y hála heredado
Portugal de la corte de Castilla,
como el reino también, antes condado.
Obligación os corre de cumplilla.

(Beatriz de Silva, pág. 491 b.)

Del mismo modo se refleja la hospitalidad que las Cortes de ambos reinos concedían a los fugitivos de la corte enemiga:

-139-

... que empeñando mis lugares,
y recogiendo mis joyas,
castellanas majestades
de rigores portugueses
tiene España, que nos guarden.

(Gallega Mari-Hernández, Riv., V, pág. 110 a.)

La convivencia entre castellanos y portugueses en las ciudades debía provocar constantes reconvenciones y polémicas. Buen ejemplo de ello son los siguientes versos:

¡Muy gentil talle
para venirme a buscar!
Dejarme con Don Rodrigo
agora y hacer testigo
al que os viere registrar
mis puertas, de liviandades
que culpen vuestra nobleza.
La castellana llaneza
permite allá ociosidades,
que por acá lleva mal
la gente menos sencilla.
Mientras no estéis en Castilla,
vivid como en Portugal.

(Amor médico, pág. 111.)

El portugués de Tirso

Que Portugal era un mundo entrevisto por Tirso de Molina con una luz de íntima ternura nos lo demuestran no sólo las frecuentes asomadas de la Historia y de personajes portugueses en -140- sus comedias, sino también el uso de la propia lengua portuguesa. Tirso versifica en portugués. Es verdad que este portugués no es, ni con mucho, un modelo de purismo, pero no debemos perder de vista las condiciones del público que oiría y aplaudiría las comedias. Para Tirso -y Harzentbusch lo hacía resaltar- el uso del portugués intercalado en los parlamentos castellanos era uno de tantos recursos escénicos como se podían emplear para acarrear el vitor. Pero hemos de reconocer que están siempre colocados en los momentos de mayor viveza dramática, y que llenan una misión intransferible, henchida de sugerencias. La primera consecuencia tangible para nosotros es la de que esos diálogos eran clarísimamente entendidos por el espectador. -Hoy no sucedería así.- Y es porque el espectador medio del siglo XVII aún tiene una conciencia que pudiéramos llamar peninsular, de unidad total, de cuerpo geográfico. Unidad peninsular que no tiene absolutamente punto alguno de contacto con la forzada ortopedia política de los Felipes. Portugal y lo portugués son, para el hombre medianamente ilustrado de la época, componentes de lo español. Ya Herrero García, en su trabajo tantas veces recordado aquí, llama la atención sobre numerosos testimonios de este contenido. Incluso en lo geográfico, Lisboa es

-141-

la mayor ciudad de España.

(Burlador, pág. 197.)

La sierra de Espantarruines que aparece en Las quinas, es también de lo mayor de España.⁹⁰ Los portugueses eran españoles, como los vascos, como los andaluces. El curioso puede ver ejemplos en el libro citado, ejemplos procedentes de muy diversos autores.

El portugués de Tirso, nos parece representar, en sus comedias, un papel muy aproximado al que, en algunas representaciones teatrales de hoy, desempeña el catalán. Presenta un tipo humano estereotipado, familiar, cuyas cualidades excelentes o deleznable se evocan automáticamente al conjuro de su habla. Es inexcusable oírle hablar de esa manera. Unas veces, la lengua se usa como un recurso cómico, sacrificada al juego de palabras, tan frecuente, del que tanto se usó en la comedia del XVII. Así, por ejemplo, en El Burlador:

MOTA.- Es lástima vella
lampiña de frente y ceja.
Llamábale el portugués vieja
y ella imagina que bella.

D. JUAN.-Sí, que velha en portugués
-142-
suena vieja en castellano.

(pág. 121.)

Pero es mucho más frecuente el uso poético de la lengua. El amor médico es la mejor prueba de la altura dramática de su empleo. No es sólo, como Harzentbusch quería, un disparadero cómico, no. En el enmarañado -y tan claro y sugeridor, sin embargo- acto III, a cada aparición y desaparición del portugués como medio expresivo corresponde una transmutación de la personalidad en el hablante. A tal punto llega la identificación de la mudanza y su valor, que no sería entendida la comedia de no comprender este portugués que brota a borbotones, irrestañable. Es, incluso, la piedra de toque para el reconocimiento, para la identificación del voluntariamente borroso personaje:

ESTEF.-Dúdolo, dotor o Marta,
dadme más claros indicios.

JERON.-¿No os dije yo que o doutor
tinha aqui perto seus mimos?
Terceira dos seus amores
vos roguei serdes, porque isto
naon é ser alcobeteira.

(pág. 132.)

Fiel a la concepción de «enamorado» del hombre portugués, la lengua portuguesa quiebra -143- el castellano conversacional para dar paso a la frase apasionada:

No, mi señora, su traje
sólo en mí sustituido,
mi poca barba y edad,
el fuego en que me derrito,
la dispensación severa,
los celos siempre atrevidos,
en mujer me transformaron.
Naon vos acanheis, sol minho,
meus olhos, meu coração,
minha gloria, meu feitiço,
mana minha, cravo d'ouro:
eu sou vosso rapazinho.
Satis sit, crucior pro te
usque ad animi deliquium.
A requiebros castellanos,
portugueses y latinos,
¿qué desdén será bastante
a enojarse y resistirlos?
Venga esa mano, y quedemos
en paz, casados y unidos,
como os pombos rulhadores
acostuman en seus ninhos.

(pág. 135-6.)

Igualmente, el portugués es el vehículo poético de la carta en que la asediada doncella tolera nuevos asaltos:

Tudo quanto vos fallou
meu irmaon vos hei ouvido
pelo furaco escondido
-144-
da chave; se vos bradou,
nao temais, que vossa sou:
homem é o doutor mofinho;
zombai do seu escarninho;
pois sois fidalgo galante,
e vinde-cá d'hoje avante
se vos praxe serdes minho.

(pág. 119-120.)

Es en El amor médico donde hay más abundante empleo del portugués. Para terminar este apartado recordaré el brevísimo, pero exacto, delgadísimo fervor que recuerda una voz portuguesa que resuena en Por el sótano y el torno:

D^a JUSEPA.-Escucha aqueste papel.

POLONIA.-Pues ¿viene en verso?

JUSEPA.- Es poeta.

.....
.....

Oye agora este soneto.

POLONIA.-¿En su idioma?

JUSEPA.- En portugués.
Ya tú sabes lo que gusto
desta lengua.

POLONIA.- Ya yo sé
cuán amigo della fué
tu padre, y que de su gusto
y libros fuiste heredera;
en cuya lectura gastas
tantos ratos, que a ser bastas
portuguesa verdadera.

(Rivad. V, 238 b.)

-145-

Y el soneto es de Camões. No engaña Tirso, no se apropia nada de nadie. Lo dice honradamente, paladinamente:

para una décima breve
me dió el tiempo comisión;
que un soneto que la envió,
el Camõens me le prestó.

(Ibíd., 238 a.)

Se reconoce en esta breve cita la devoción que Tirso sentía por el gran poeta portugués. No de distinta manera nos ha expuesto la que sintió por Lope de Vega y por Cervantes. El soneto parece estar citado de memoria:

Quem ve, senhora, claro e manifesto
o lindo ser de vossos olhos bellos,
se naon cegara a vista só en-velos,
naon pagara o que deve a vosso gesto.

Este me pareceu o preço honesto;
mas eu por devetaja merece-los.
dei mais a vida e alma por quere-los,
donde já me naon fica mais de resto.

Asi que a alma, a vida e a esperança,
e tudo quanto tem, ja tudo é vosso;
mas o proveito disso, eu só o levo.

Porque é tamanha a bemaventurança
de dar-vos quanto tenho e quanto posso,
que quanto mais vos pago, mais vos debo.⁹¹

-146-

En el momento más difícil de la comedia, la situación se resuelve con una inesperada conversación en portugués. La bella enamorada, fugitiva de la rigurosa disciplina de una hermana mayor, es sorprendida por esta última en casa del propio amante. Se ha vestido a la portuguesa, con trajes de una hermana del arriesgado novio. Y ¿cómo salir del atolladero? Hacerse, fingirse portuguesa. ¡Cómo se adivina la sonrisa comprensiva y contenta del auditorio!:

-147-

.....

D. BERNARDA.-¿Cómo a esta casa viniste?

Habla, liviana, traidora,
afrenta de tu linaje,
¿quién te ha puesto en este traje?

D. JUSEPA.-¿Qué é isto?, ¿vindes, senhora,

douda? Naon vindes em vos.
Don Duarte, ¿qué mulher
é ista? Deve de ser
vossa obrigaçon.

D. FERNANDO.- (apart.) Por Dios,
que parece portuguesa.

D. DUARTE.- (apart.) ¡Hay más gracia! ¡Hay mayor sal!

D. JUSEPA.-¿Eu venho de Portugal
para ouvir parvuiças?

D. BERNARDA.- Cesa,
embaidora. Pues, ¿tú a mí
embelecos y lenguajes
que no entiendo? ¿Tú esos trajes?
¿Quién te enseñó a hablar así?
Nacida en Guadalajara,
y ya en Madrid portuguesa.
Lo que tu lengua confiesa
desmintiendo está tu cara.
En vano negar presumes
lo que el alma y ojos ven.

D. JUSEPA.-Os borrofos de amor tem.
¿Contra quem saon os quejumes?
Don Duarte, botalda fora,
e si naom, irme-é de aquí.

(Rivadeneira, pág. 245 c.)

Y la burla se resuelve en una deliciosa escena de interiores, donde la derrota de la celosa guardiana -148- se oculta tras el eco de un viejo romancillo. Tirso ha logrado, con el bilingüismo de la escena, una de las más delgadas y sugestivas creaciones de su teatro.

Final

Hemos realizado un rápido giro -¡ay, esta vida nuestra, de alocada premura!- por el teatro de Tirso de Molina que evoca a Portugal. No hemos pretendido dar un tono exhaustivo, definitivo, a nuestro trabajo.⁹² El teatro de Tirso de Molina presenta, cada vez más y más, nuevos paisajes cordiales, más anchos horizontes entrevistados. Nos conformaríamos con que las líneas anteriores ayudaran a su mejor y más leal interpretación. Baste señalar que Portugal y lo portugués fueron para Tirso lo suficientemente atrayentes para elevarlos a criatura de arte, desde su ladera castellana. Y que lo hizo con el mismo gesto amplio que inunda toda su producción.

La Oración Apologética de Juan Pablo Forner

La Oración Apologética por la España y su mérito literario, de Juan Pablo Forner, es, en general, poco conocida. Citada repetidas veces en torno a las polémicas del ilustre crítico, se la recuerda frecuentemente como manifestación de vitalidad, de reacción ante un siglo de absoluta importación de pensamiento. Han contribuido a conducirla a esta zona insegura del olvido, aparte de la falta de ediciones modernas -fue desechada en el siglo XIX por Valmar-, sus características de grandilocuencia, aparatosidad, erudición abrumadora. Hoy, que la perspectiva histórica nos permite apreciar exactamente el valor justo de la Oración, sobrenada, ante todo, la calidad luchadora, el empuje patriótico de la voz forneriana. Las rivalidades, los odios pequeños de los literatos del siglo -murmuración e incapacidad- se nos alejan al campo fácil de la anécdota. En cambio, la Oración se muestra plenamente centrada, europea, respondiendo a un estado de cosas, a un mundo de creencias sobre España y la vida española, demasiado generalizadas en el ambiente cultural del siglo XVIII.

-152-

La gestación del proceso histórico que motivó la Oración ha sido estudiada, con toda minucia, por el profesor italiano Luigi Sorrento.⁹³ En líneas generales, acaeció así:

En 1782, la *Encyclopédie Méthodique*, en su artículo sobre España, decía: «Que doit-on à l'Espagne? El depuis deux siècles, depuis quatre, depuis six, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?». Firmaba este artículo Nicolás Masson de Morvilliers. ¿Qué era esta *Encyclopédie*, y quién Masson? Luigi Sorrento nos dice cómo esta publicación fue acogida por sus contemporáneos como el esfuerzo victorioso que deslumbraría al siglo. Derivada de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, se publicó entre 1782-1832; se consideraba como una *Nouvelle Encyclopédie*, avalorada por la colaboración de una *Société de gens de lettres, de savants et d'artistes*. Contaba con un *Vocabulaire Universel* a manera de Índice general. Su *Dictionnaire de Géographie moderne* aparecía firmado por Robert de Vaugandy, geógrafo del Rey, y Nicolás Masson de Morvilliers; Mentelle estudiaba la geografía antigua y Bonne colaboraba como cartógrafo. Precedía un discurso inicial del propio Masson sobre la Geografía.⁹⁴

-153-

Masson era lorenés. Había nacido en Morvilliers hacia 1740. Se graduó en Derecho, pero no llegó a ejercer la profesión. Fue secretario del Duque de Harcourt, gobernador de Normandía. Pasó su vida entregado a los estudios geográficos y a los versos. Publicó en varias revistas -*La correspondance littéraire, Almanach des Muses*- composiciones poéticas. En 1789, poco antes de morir, apareció *Oeuvres mêlées en vers et en prose*. En 1810, ya después de su muerte, ocurrida -154- en París (27 de setiembre de 1789), se publicaron totalmente estos versos deslizados dentro de una pulcra, elegante medianía. Sin embargo, sus obras más interesantes fueron sus trabajos geográficos. El artículo España de la *Enciclopedia* no es el único que produjo sobre la Península. En 1776 había publicado en París un *Abregé de la Géographie de l'Espagne et du Portugal*, donde ya se insinúa la prevención hacia los países del sur de los Pirineos. También se había ocupado de la geografía de Francia e Italia (París, 1774).

El ataque a España desde la Enciclopedia de Masson no es aislado. Responde a un concepto genérico de lo español, frecuentísimo al otro lado de los Pirineos, agravado en el siglo XVIII. El ya citado Luigi Sorrento ha rastreado las huellas de esta enemiga hacia España en este período. Frente -155- a la opulencia de motivos hispánicos entrados en el francés en los siglos XVI y XVII, sobre todo en este último, el XVIII -además de devolvernos la corriente cultural con creces- se caracteriza por el juicio despectivo, denigrante casi, de las cosas de España. Para Montesquieu, por ejemplo, España es un país desolado, sin habitantes, sin pueblos. Su Historia es un largo almacenamiento de errores: no le queda en pie más que un orgullo desmesurado. En lugar de haber mandado españoles a América para poblarla, debió traer indios de allá para llenar sus campos vacíos. Para conservar sus conquistas, los españoles exterminaron a los indígenas. Los españoles se mueven en un círculo restringido y falso, que elimina todo intento de honrada interpretación: son celosos; tienen una cortesía agresiva; sus mujeres son tratadas de modo peregrino; se han dedicado a estudiar otros mundos y desconocen la tierra propia; están dotados de buen sentido, de claridad de juicio, pero es inútil buscar estas cualidades en los libros españoles. En fin, pueden presentarse como ejemplo para curar todo afán de conquistas lejanas.⁹⁵

-156-

Iguales juicios se hallan en Voltaire. Por todas las manifestaciones de la vida hispana encuentra un notorio retraso, causado por la Inquisición -157- o por las supersticiones reinantes. Los juicios llegan, a veces, al pintoresquismo: el prolongado encierro de las mujeres ha motivado el arte de -158- hablar con los dedos, a través de celosías. «Tout le monde jouait de la guitare, et la tristesse n'en était pas moins répandue sur la face de l'Espagne». -159- En una palabra: los filósofos, como dice el hispanista Morel-Fatio, fueron detractores sistemáticos que, a pesar de su ignorancia y superficialidad, atacaron reiteradamente a España. Nada de este país era digno de interés para ellos: ni las letras, ni las ciencias, ni las artes. Todo estaba en lamentable estancamiento a causa de la Inquisición, de los curas y de los monjes. Montesquieu es, en cierto modo, el responsable de un prejuicio francés sobre España: «Au nom d'Espagnol, impossible à un Français, quel qu'il soit, de ne pas voir tout d'abord un homme armé d'une guitare, se chauffant au soleil ou fredonnant sous la grille d'une fenêtre. On ne nous ôtera pas facilement cet Espagnol-là de la tête».⁹⁶

La aseveración del enciclopedista francés era, por consiguiente, una lógica derivación del ambiente cultural. Para su mentalidad dieciochesca, de «sana filosofía», todo lo que no fuere un adelanto en ciencias útiles, aplicadas, no se podía tomar en serio. No es de extrañar que España le parezca una colonia debilitada que necesita del brazo protector de la metrópoli. Para todos los franceses la Inquisición era la mordaza aisladora de todo intento de verdad o de razón. Sin embargo, Masson no repara en caer en una -160- apresurada contradicción cuando, al hablar de la literatura española, recuerda a Lope de Vega, a Guillén de Castro y hasta a Calderón. No vacila en reconocer que hay algunos poetas estimables. La justificación de esta paradoja está, simplemente, en la diversidad de las ideas animadoras de uno y otro punto de vista.

La primera protesta contra el artículo de Masson provino de D. Antonio José de Cavanilles, botánico ilustre, preceptor de los hijos del Duque del Infantado. Por este tiempo vivía el abate Cavanilles en París. Esgrimiendo los mejores deseos salió a la lucha por el honor patrio. Y publicó, en 1784, sus *Observations sur l'article Espagne* de la *Nouvelle Encyclopédie*. En el mismo año, la Imprenta Real de Madrid publicaba estas Observaciones traducidas por D. Mariano Rivera. El traductor ponía algunas correcciones y sugerencias propias al trabajo del abate.

La defensa de Cavanilles parte de un error inicial. Cavanilles vuelve los ojos a su patria con un gesto tan excesivamente lento y sereno, que no sale de la contemplación de sus contemporáneos. Recorre sucesivamente los diferentes puntos tratados por Masson: la ciencia militar, la Marina, las Bellas Artes, las industrias, la imprenta. Entre alguna vaga alusión -y no en todos los apartados- al tiempo pasado, los nombres -161- que suenan son todos bien de época: Jorge Juan, Salvador Carmona, Maella, Ventura Rodríguez, el taller de Ibarra, los cristales de La Granja. Con paladeada morosidad, Cavanilles cita nombres que le son familiares y apunta, en nota, las contradicciones en que cae Masson frecuentemente.⁹⁷

Después de este «ligero esquema de nuestras artes y de nuestras industrias», Cavanilles, como convencido de la excepcional importancia de lo que va a decir, se dispone solemnemente a «lanzar una mirada sobre nuestra literatura». Y para empezar, lo hace por la Academia. Entre los poetas recuerda a Tomás de Iriarte y su poema *La Música*; a García de la Huerta, con *La Raquel*; a Ignacio López de Ayala, que «ha compuesto un poema sobre las aguas de Archena». -162- A Moratín, a Ramón de la Cruz, a Vaca de Guzmán, a Samaniego, a Trigueros. Hablando de *La Riada*, el abate recuerda a Virgilio y a Milton. En su rápido pasar por el paisaje intelectual de su tiempo, nos encontramos con Mayans; D. José de Vargas, el padre Isla. Cita los trabajos de Llaguno, Lampillas, Masdeu, el padre Andrés. En este almacén de crítica erudita, de poesía grandilocuente y fría, el recuerdo de la edición de los poemas medievales por D. Tomás Antonio Sánchez da al lector de hoy una pasajera ráfaga de simpatía, de calor. Para terminar, Cavanilles, siempre en el mismo tono de contemporaneidad, hace desfilar ante nosotros el panorama de los teólogos, juristas, matemáticos, naturalistas, médicos, etc. Al fin, una leve mirada retrospectiva⁹⁸ pretende contestar a la pregunta -163- de Masson. Recuerda toda una serie de figuras representativas de nuestro pasado, retratándolas con afirmaciones no muy justas. Acaba su defensa con una copiosa nota. «Qu'a fait l'Espagne en dix siècles?, demande M. Masson. L'Espagne a donné un nouveau monde à l'Europe: un vaisseau espagnol a fait le premier le tour du globe... Un espagnol trop fameux (Michel Servet) a découvert la circulation du sang... Un religieux nommé Pierre Ponze a trouvé, dans le seizième siècle, l'art de faire parler les sourds de naissance... Louis Mercado a trouvé le remède des fièvres intermittentes... Les médecins espagnols ont administré des premiers le mercure...» Etcétera, etcétera.

La intranquilidad promovida por el enciclopedista se refleja en gran cantidad de escritos. Para Luigi Sorrento, uno de los testimonios más serenos del tiempo sobre el problema está en el *Discurso preliminar al Ensayo*⁹⁹ de Sempere Guarinos. -164- Éste recurre al abate Vayrac,¹⁰⁰

«el extranjero que habla con menos precipitación y con más fundamento de nuestras cosas». Sempere revisa -165- los escritores de su tiempo, porque -dice- es más útil una exposición de las cosas claramente que una apología.¹⁰¹ La sugestión del espíritu francés, sin embargo, está bien clara en el recopilador de la Biblioteca. La admiración por la tarea de la Academia y por el desarrollo material del país acreditan suficientemente su afrancesamiento, siquiera sea comedido.

La primera réplica fuerte, o por lo menos ruidosa, a la argumentación de la Enciclopedia fue la del abate piemontés Carlos Denina. Éste pronunció en la Academia de Ciencias de Berlín, en 1786, en sesión que celebraba el cumpleaños del rey Federico II, sesión a la que asistió buena -166- parte de la nobleza prusiana, su célebre oración «Que doit-on à l'Espagne?». ¹⁰² El revuelo fue enorme. Oficialmente, públicamente, se salía al encuentro de la expansión cultural francesa. Denina, a diferencia de la defensa débil y actualizada de Cavanilles, se propone demostrar que la propia Francia debe a España más de lo que parece. Basado en la defensa del sacerdote valenciano, Denina anuncia que él se dispone a hablar de lo que han hecho los españoles de otros siglos: «Me atenderé a las expresiones de que M. Masson se ha servido, porque no se contenta con preguntar lo que ha hecho España desde hace algún tiempo, sino que pregunta qué ha hecho por Europa desde hace cuatrocientos, mil años. Yo contesto que España ha hecho por la propia Francia, desde Carlomagno y Alcuino hasta el gobierno de Mazarino, mucho más que Francia haya podido hacer por las demás naciones».

Seguidamente, Denina inicia un plan, un camino a través del pensamiento hispánico. Primero, Teología, y recuerda a Maldonado y Saa; analiza lo que de los teólogos españoles aprovecharon los franceses. No vacila en decir que el -167- fanatismo religioso ha hecho muchos más estragos en Francia que en España. A lo largo de esta equiparación de valores de ambos lados del Pirineo, las formidables sospechas, las intuiciones geniales de nuestros grandes siglos van apuntándose: Cisneros -superior a Richelieu-, Covarrubias, Francisco de Vitoria, Raimundo de Peñafort, Herrera, Vesalio, Acosta, Alfonso Barba... Después de juristas y científicos, los viajeros y cosmógrafos; los momentos decisivos de empresa heroica española a la europea: Lepanto; el humanismo: Luis Vives, Hernán Núñez, etc., etc. Denina recuerda -¡cómo no!- el pasado literario español. Y siempre, o casi siempre, Denina encuentra prelación, iniciación, anticipo, por parte de los españoles: el Duque de Orleans, por ejemplo, puede ser comparado con el Marqués de Villena y con el de Santillana, pero es posterior, «y yo no sé de ningún poeta francés del siglo XV que haya alcanzado el éxito que obtuvieron Juan de Mena y Rodrigo de Cota. Paso en silencio a los Mendoza, los Boscán, los Garcilaso, sobre los que nadie creo que se atreva a colocar los Bellay, los Marot y los Regnier,¹⁰³ que fueron sus -168- contemporáneos y que, a mi juicio, no están a la altura de Malherbe».

En el campo de la poesía narrativa afirma el abate que los españoles leen todavía con placer tres o cuatro poemas épicos, mientras los franceses se sienten fatigados al cabo de un solo canto de La Henriada. Sólo el nombre de Camões puede aclarar quién debe a quién en materia épica.

En el género dramático, Denina nota claramente que Francia se ha enriquecido a costa de España. «Nadie ignora que la época luminosa de la

tragedia francesa ha sido fijada por la imitación de una comedia española de Guillén de Castro». Por lo demás, esto es tan notorio, que en tiempos de Scarron «la moda era robar a los españoles». Y en cuanto al debatido problema de las unidades, «los franceses han trabado con más arte, pero el arte existía; las reglas y los ejemplos que lo componen nos han venido de los griegos; los franceses nada han añadido».104

-169-

Con anterioridad, Denina había hecho patentes sus conocimientos de la literatura española en su *Discorso sopra le Vicende della letteratura* (Torino, 1760; Berlín, 1784-1785). Se afirma una vez más la prioridad de la literatura española sobre la francesa en algunos aspectos. Analiza los caracteres humanistas del tiempo de Carlos I, los libros ascéticos y místicos, la elocuencia, los historiadores. Fray Antonio de Guevara, Cisneros, el padre las Casas, Santa Teresa, Ambrosio de Morales, la historiografía del padre Cabrera, la oratoria de Luis de Granada y de Paravicino. Todos estos nombres y algunos más suenan por las páginas iniciales de la zona española de la *Vicende*. Seguidamente, analiza la revolución lírica de Garcilaso; con rapidez cinematográfica -remitiendo con frecuencia al Parnaso Español de López de Sedano- suenan Acuña, Lope de Vega y otros. Se reconoce abiertamente la superioridad del teatro español sobre los demás; Denina encuentra en este teatro, por añadidura, -170- la ayuda de su clima religioso. Un bosquejo igualmente rápido se dedica a los novelistas.

La actitud del abate Denina frente a la literatura es bien típica y representativa de su tiempo.105 Sin embargo, el *Discorso sopra le Vicende* proporcionaba una amplia y no descaminada visión de las literaturas extranjeras a sus contemporáneos. (Sorrento, ob. cit., pág. 191.)

Cavanilles, en su defensa parisina, terminaba su exposición diciendo que sus argumentos, exactos, veraces, servirían, por lo menos, para fijar la opinión de los lectores de la Enciclopedia. Y Cavanilles descansa en la esperanza de que su patria encuentre un vengeur plus éloquent et plus instruit. Este vengador estuvo representado por Forner.

La Enciclopedia había sido divulgada en España por Sancha. El estado de opinión se debatía -171- en una natural inquietud: el artículo de Masson promovió hasta una intervención diplomática. En París, el Conde de Aranda; en Madrid, Bourgoing, estimable literato y gran conocedor de las cosas españolas. No voy a hacer aquí el recuento de las gestiones de uno y otro. Razones de tipo político, comercial, personal, etc., se reflejaron en la polémica, una de tantas consecuencias de la lucha entre casticistas y afrancesados. Para lo que nos interesa, lo único fundamental ahora es que Juan Pablo Forner recibió del Conde de Floridablanca, entonces Primer Ministro de la Corona, el encargo de intervenir en la polémica con un escrito. Ésta es la causa, la razón de existir de la *Oración Apologética*.

La *Réponse* del abate Denina fue traducida por don Manuel de Urquellu y publicada en Cádiz en 1786. El mismo traductor puso en español las *Lettres critiques*.106 El nombre del abate italiano sonaba con el natural afecto entre los españoles: Forner mismo tiene muy presente el gesto de la *Réponse*. Su primera idea fue traducir el discurso de Denina e ilustrarlo con copiosas notas que -172- atestiguaran la verdad de su contenido, a la vez que le añadiría cosas nuevas, que, «o no tuvo presente Denina o las

omitió de propósito para acomodarse a la nimia brevedad de un discurso académico». Forner desistió por varias razones, entre las que la más poderosa era, probablemente, la de que el discurso de Denina estaba escrito en lengua conocida de todo el mundo.

Antes de pasar a analizar el contenido de la Oración, recordemos algo a propósito de Forner. ¿Cómo podía colocarse el escritor extremeño ante esta discusión? Forner era, fundamentalmente, un campeón de los valores tradicionales. Su concepto de la Literatura, aun sometido a las forzosas limitaciones de su tiempo, de su clima histórico, era muy superior al de sus compañeros. En el ambiente de minué, de porcelana de la época, que reflejan las producciones literarias contemporáneas de Forner, la voz de éste tiene notas conseguidas, vigorosas, de recia personalidad. Tiene, por lo menos, un pasado brillante al que recurrir en su españolísima zozobra. Poniendo a Forner frente al mundo literario que conoce, seríamos injustos si no viésemos de él más que el ruidoso vendaval polemista que suscitaba. De todas sus polémicas, movidas por afanes bien pobres, solamente ésta de la revaloración hispánica alcanza nobilísimo nivel. Forner posee un -173- sentido muy claro de los males de su medio. Una lectura rápida de sus producciones puede demostrarlo. Las aseveraciones que él hace en un tono rotundo, agresivo, la crítica moderna ha venido a ratificarlas quitándoles, naturalmente, su calidad combativa: «La prosa francesa ha corrompido la castellana...» (Exequias, pág. 145). «Su estilo [el de los escritos contemporáneos] es vulgar, bárbaro, balbuciente, imitación lánguida de los libros franceses, que leen y copian, o razonamientos insulsos de entendimientos que se explican del modo que piensan, esto es, tarde y desconcertadamente». (Exequias, pág. 126). Forner intuye finamente la relación entre lengua y espíritu cuando dice que «ocuparse en trasladar la forma exterior de los escritos extranjeros, es querer formar el carácter de todo un país». (Exequias, pág. 111).

La conciencia de la invasión cultural francesa arranca a Forner gritos angustiosos; su sensibilidad, violenta y exaltada, maneja en confusa mezcla los elementos literarios, poéticos, históricos. Pero siempre sobrenada su grito de alerta, su llamada en vilo: «¿Qué se escribe y publica hoy en España? Traducciones, malas imitaciones... Vos no encontraréis en España autores que compitan con vuestros contemporáneos [los del poeta Villegas], con aquellos que, grandes y -174- excelentes en sus profesiones, escribían de lo que sabían; pero, en cambio, hallaréis hombres así, así, que, sin saberse hacia dónde les caen los estudios, han inventado el nuevo oficio de escribir de todo; de suerte que si nos atenemos a lo que se escribe, jamás ha producido España mayor número de talentos universales». Y, seguidamente, la tendencia antienciclopedista de Forner parece encerrar entre frases hirientes la obra del espíritu francés del siglo XVIII: «Política, filosofía, teología, jurisprudencia, agricultura, economía, poesía, elocuencia, crítica, todas las ciencias y todas las artes entran en la jurisdicción de estos escritores de a pliego, y, en dos o tres tomejitos, compuestos de discursillos, que se publicaron para satisfacer el hambre o la vanidad del que los escribió, hallaréis una biblioteca completa de todas las cosas y otras muchas más». (Exequias, pág. 124). La tradición, el aspecto externo de las cosas en España, ha sufrido tal transformación con las nuevas corrientes ultrapirenaicas, que

Forner no vacila en decir: «¿Españoles éstos?, dijo con admiración uno de los ancianos. No conozco el traje ni aun los semblantes. Mucho deben haberse mudado las cosas en su patria». (Exequias, pág. 121).¹⁰⁷

-175-

La afirmación casticista de Forner le conduce a adoptar una típica postura frente a la ciencia y a la Historia española. Para nuestro escritor, -176- todo lo que no sea de una innegable utilidad, todo lo que no haya producido a la Humanidad un resultado firme y de reconocida bondad provechosa es, por lo menos, discutible. Si lo deleitable se ha unido a lo útil, ya no hay grandeza que pueda superar esta unión. Lo esencial es pensar bien a tiempo, que ya quedará lugar abundante para hacer versos malos. El mundo está ya «harto de inútiles autores». (Exequias, pág. 73). La más peligrosa ocupación es la de la sabiduría: porque no basta la profundidad ni la abundancia del saber, si no hay una evidencia de sana, recta honestidad. Para Forner, jurista sobre todo, lo fundamental, la cuestión de principio está en la conservación de las leyes primordiales, base de todos los intereses externos e internos de cualquier edificio civil.

Empujado, o mejor, respaldado por esta actitud ante la vida, se enfrenta con las cuartillas de su Oración: «Cuando se trata de determinar el precio literario de una nación es menester fijarse en el género de literatura que da honor al entendimiento y esparce bienes legítimos en el linaje humano». «Tal es, en el fondo, el propósito de mi Oración: demostrar el mérito de la sabiduría de España por la utilidad de los asuntos a que han consagrado su aplicación los doctos españoles». Forner hace una calurosa defensa de los teólogos -177- y religiosos españoles. Hoy, que la perspectiva histórica limpia los tonos oscuros de la polémica, esta defensa de una cultura católica, realizada con absoluta devoción por Forner, cobra tintes heroicos. Forner no puede, por mil motivos, considerar dignos de agradecimiento a un Voltaire o a un Rousseau. Y esto es, en fin de cuentas, lo esencial de la Oración. El haber encarrilado el problema desde un punto de vista de guerra de concepciones vitales, éticas. Ya no importa que Forner recurra, de vez en cuando, a los nombres consagrados, a los precursores de la ciencia y del espíritu que tuvieron un lugar en la vida española. Lo capital es esta postura de exaltación de valores religiosos. Como Sorrento ve muy claramente, la lucha era entre dos mundos puestos frente a frente. El viejo medievalismo -creador siempre- del pensamiento hispano gritaba desde la obra de Forner. Del otro lado, un mundo que se notaba nuevo, con la irrespetuosidad y la violencia de lo recién nacido. Forner pretende escribir su trabajo más como orador que como historiador. En consecuencia, su lengua está concebida en términos grandilocuentes y declamatorios, que al lector medio de hoy pueden parecerle fastidiosos. A la Oración hay que oírla. El combativismo de su autor no tolera la exposición íntima, el suave paladeo de -178- la expresión. Es únicamente una pieza oratoria y, como tal, los párrafos martillean el oído aun sin escaparse de una mesurada corrección. Forner pasa revista, ayudándose de sus eruditísimas notas -que aun a riesgo de inoportunas reproducimos- a la Historia nacional, entresacando cuanto de útil al progreso humano se ha engendrado en la tierra española. Los escritores cristiano-godos, los árabes y su papel de conductores de ciencia; los

médicos -Monardes, Vallés, Heredia- y humanistas españoles; la legión de teólogos -Cano, Soto-; Ponce de León con su sistema para hacer hablar a los sordomudos; Luis Vives, en quien ve «una gloriosa superioridad sobre todos los sabios de todos los siglos»; alusiones a Cervantes, a nuestros grandes artistas, etc., etc. El mundo de la creación estética es descuidado un poco: no Garcilaso, no San Juan de la Cruz, no Lope. Esto ya lo había hecho Denina en su Discurso y la Vicende se había encargado de poner en su lugar exacto las obras hispánicas. Para Forner lo esencial era el contenido humanístico y católico de nuestra cultura.

La Oración forneriana fue publicada en Madrid, Imprenta Real, 1786, a las reales expensas. El producto de la venta se concedía al autor, además de seis mil reales de gratificación. Al final del volumen se imprimió la Réponse deniniana. -179- Y una vez en la calle, los inacabables enredos pendientes entre Forner y sus enemigos la recibieron con la máxima acritud. Los rencores, los pequeños sentimientos heridos por Forner en sus permanentes ataques a todos los consagrados, se volcaron sobre la Oración. A toda la sucesiva publicación de libelos, folletos, apologías caricaturescas, versos mordaces, etc., cuadra perfectamente un pensamiento del atacado, expuesto en las Exequias: «... ese inmenso número de libretes y libretes, papelotes y papelejos, versos lánguidos, traducciones bárbaras, discursos insípidos, historietas ridículas, faramalla enorme con que nos ha inundado el pedantismo hambriento en toda la continuación de este siglo...» (pág. 140). Paso por alto toda esta discusión, pura anécdota erudita y de dudoso gusto. Quien quiera conocerla puede recurrir al repetido libro de Sorrento o al de Cotarelo Mori, Iriarte y su época. Dejo incluso la tan divulgada poesía de Huerta «Ya salió la Apología / del grande orador Forner...»; habremos de reconocer, en cambio, que el afán luchador de Juan Pablo motivaba muchas veces ofuscamientos, inexactitudes, -no está totalmente libre de ambas cosas la Oración-,108 pero hemos de salvar, por lo menos, su -180- gesto noble y firme. Menéndez Pelayo le retrató certeramente, cuando, entre los párrafos también impulsivos de los Heterodoxos, decía: «... protesta, sobre todo, contra las flores y los frutos de la Enciclopedia. Su mismo aislamiento, su pureza algo brutal en medio de aquella literatura desmazalada y tibia, le hacen interesante, ora resista, ora provoque. Es un gladiador literario de otros tiempos, extraviado en una sociedad de petimetres y de abates; un lógico de las antiguas aulas, recio de voz, de pulmones y de brazo, intemperante y procaz, propenso a abusar de su fuerza, como quien tiene conciencia de ella, y capaz de defender de sol a sol tesis y conclusiones -181- públicas contra todo el que se ponga delante».

La Oración, como queda dicho más arriba, fue impresa en Madrid, 1786, en la Imprenta Real. Esta edición, corregida por el propio Forner, es la que he seguido para aquélla con que el Centro de Estudios Extremeños tributó cariñoso homenaje al ilustre emeritense. Como curiosidad recogeremos aquí la existencia de una edición moderna, realizada por E. Barriobero (Madrid, Colecc. Telémaco, sin año), nada recomendable. Aun a riesgo de un enojoso leer, conservo las notas del autor: son la mejor prueba de su hondísima cultura y, sobre todo, de cómo el problema fue una lucha de concepciones vitales. En el más profundo rincón de la polémica estaba España, dramatizada, hecha personaje vivo. En una palabra, la Apología es una

manifestación cimera de angustia nacional.

-182- -183-

El Modernismo en la Sonata de Primavera

-184- -185-

La aparición de las Sonatas de Valle-Inclán a principios de siglo marca el triunfo total del Modernismo literario en la prosa. Pretendo, en las líneas siguientes, centrar el valor de este término de escuela en una Sonata, la de Primavera.

Las Sonatas se publican en los primeros años del siglo, sucesivamente y sin guardar el orden de las estaciones: 1902, 1903, 1904, 1905. En estas fechas, el Modernismo está en pleno auge, imponiéndose a todas las sensibilidades. Hoy no nos es ya muy difícil suponernos lo que de revolucionario tiene en su ambiente la publicación de un libro como la Sonata de Primavera. El impulso realista se prolonga aún con vitalidad. La prosa de Pereda, o de Pardo Bazán, o de Valera, o de Galdós, sigue siendo lo consagrado, con su descuidada arquitectura. La novela mantiene su ritmo documental, contando implacablemente el sucesivo acaecer de una vida, sin desdeñar lo anodino, lo trivial. En el título, ya el personaje: Pepita Jiménez, Sotileza, El comendador Mendoza, Marianela. Pero el título Sonata no -186- dice nada de esto, no indica pista alguna al lector sobre su contenido. Inicialmente, se pensaría en un libro poético, no en prosa. La misma calidad musical de la palabra despierta nuevas sugerencias, lejanas, por cierto, de la literatura. La Sonata, hasta en su nombre, obedece a la recogida y aquilatada herencia de las escuelas literarias francesas, posteriores al Romanticismo, que llegan a España a través de Rubén Darío. Intentaremos analizarla.

Este título de Sonata queda suficientemente aclarado en cuanto recordemos la falta de fronteras artísticas lograda por la literatura francesa de fines del siglo XIX. Ya el Romanticismo, con su interpretación del pretérito, había destacado la evocación de temas pasados, a la vez que infundía un tinte elegíaco a esta misma resurrección. El Realismo interpretó también, a su modo, claro es, esos espejismos del pasado: Flaubert, por ejemplo. Théophile Gautier supo invadir la literatura con el léxico y la sensibilidad de las artes plásticas, aun a riesgo de convertir en un cuadro la página. Posteriormente, el afán de la música se deja sentir en la escritura, interpretado de muchas maneras. Recuérdese el 'Arte poética' de Verlaine. Este confusionismo justifica la Sinfonía en blanco mayor de Gautier, y la Sinfonía gris mayor de Rubén Darío. En la meta de este -187- camino de interferencias artísticas están las Sonatas de Valle-Inclán.

¿Qué es la Sonata de Primavera? En principio, la vemos centrada en un conjunto de libros, cuatro, destinados a cada una de las estaciones del año. Cada Sonata pretende encerrar un estado de ánimo, una peripecia vital, en un marco de evocación poética, sentimental, luminosa, etc., que despierta en nosotros la simple enunciación de la época del año.

Efectivamente, en esa poesía confusionista que Rubén Darío enseñó a los españoles, había huellas claras de interferencia de lo sensual y lo psicológico. También en escala menor lo había ya en algunos escritores realistas. Cada color, cada sonido, cada sensación, van teniendo, en una escrupulosa ponderación del artista, una correspondencia psicológica. Muestra suprema de este arte son el soneto 4º de Les Fleurs du mal (Correspondences) de Baudelaire, y el famosísimo de Rimbaud, Voyelles. La Sonata de Primavera alegoriza un estado de ánimo correspondiente a la estación y a la edad juvenil del personaje.

En la introducción, Valle-Inclán dice: «Estas páginas son un fragmento de las 'Memorias Amables', que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable, tal vez! Era -188- feo, católico y sentimental». Se nos presenta, pues, la Sonata como un libro de memorias, de recuerdos, pero incompleto: un fragmento. Los libros de memorias no pueden presentarse como un trozo a la voluntad del autor, sino que han de responder a un eje coordinador, histórico, de sentido total. Tienen algo de anales impasibles, a la vez que de atrevida intromisión en el secreto. Para Valle-Inclán las memorias son una mano tendida cariñosamente hacia el pasado, en un gesto de ternura. El que hace memorias piensa en el futuro irremediamente: pretendiendo crear una tradición, confía a la posteridad el azar oscuro que le tocó vivir. Valle-Inclán vuelve su vista al ayer -«ya muy viejo»- y quiere entresacar del pretérito cuatro episodios amables, amorosos, sin más pretensión que el de una elegíaca añoranza. La vejez, la emigración, la nostalgia sensual contribuyen a dar el tono poético a la prosa de la Sonata.

El eje sobre el que se mueven las Sonatas es la personalidad del Marqués de Bradomín.¹⁰⁹ -189- Un análisis de las cualidades del héroe nos dará el mejor guión del Modernismo de las Sonatas. ¿Cuáles son las más destacadas?

Donjuanismo

Bradomín es un Don Juan. Como al famoso tipo literario -después volveré sobre la literatización de la vida- le asaetea un constante erotismo alocado. Pero Bradomín no puede ser el Don Juan corriente, petrificado en los cánones de creaciones anteriores. Es un Don Juan admirable. Muy modernista es esto de ser siempre más, mucho más que lo corriente, que lo vulgar. El Modernismo supone, como elemento primordial de su estructura, un ininterrumpido combate contra el vulgarismo. Y descartado queda que, incluso entre los donjuanes, puede haber uno perfectamente estúpido. Bradomín es admirable. Y no es solamente admirable, sino el más admirable tal vez. Se ve colocado en la cima del tipo. Tiene, desde su altura galante, a todos los demás donjuanes sometidos, vigilados. Es feo, -190- católico y sentimental. Tres cualidades en absoluto contraste, entre ellas mismas y entre ellas y el tipo donjuanesco. Lo de ser católico -ya veremos cómo es su catolicismo,- no supone nada nuevo. El Don Juan de Tirso era católico. Todo lo mal católico que se quiera -tan malo que se condena-, pero lo era. Lo que no podía ser en manera alguna es sentimental. El absoluto desdén por las mujeres burladas y la indiferencia a sus quejas no lo atestiguan como tal. Y en cuanto a la fealdad, en el concepto primario del tipo, no es admitida. Aunque la concediéramos,

confiando en un extraño poder de seducción, que brotase de otras características de la persona, hay que reconocer que para ser un Don Juan hay que luchar seriamente contra la religiosidad y el sentimiento auténticos. Pero Bradomín, desde el primer instante, se nos va a aparecer en posesión de una gigantesca pedantería, que le hará sobrevalorar todo lo que a él se refiere, y, por esto, no vacila en presentarse como un Don Juan a pesar de sí mismo.

Bradomín se sabe un Don Juan. El personaje de Tirso, o el de Zorrilla, aun dentro de las características esenciales al tipo del Burlador, es un poco muñeco. Obedece a leyes vigorosas superiores a él en muchísimos casos. Es, al fin y al cabo, un juguete del instinto. Un vendaval erótico -191- ha llamado Américo Castro al Burlador.¹¹⁰ Bradomín es un Don Juan consciente, que mide, antes de realizar cualquier acto, el alcance seductor de él. Tiene de las mujeres un pobre concepto.¹¹¹ Lo demuestra así su proceder en el fúnebre ambiente del palacio Gaetani. Cuando la desolación por la muerte del cardenal debe imperar en la familia, Bradomín extrema su actividad galante. De entre las cinco hijas de la princesa Gaetani, poco a poco se va perfilando, en la preferencia del marqués, María Rosario, la destinada al claustro: María Rosario, toda dulzura y belleza esquiva, huye ante el marqués: «Viéndola a tal extremo temerosa, yo sentía halagado mi orgullo donjuanesco, y algunas veces, sólo por turbarla, cruzaba de un lado al otro. La pobre niña al instante se prevenía para huir. Yo pasaba aparentando no advertirlo. Tenía la petulancia de los veinte años» (128). Se considera -192- a sí mismo irresistible: «Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción» (196). Como un buen tenorio, siente halagada su vanidad al ser invitado a quedarse en el palacio por la propia princesa. Tan sólo un débil escrúpulo, debido a las buenas maneras, se interpone, escrúpulo que se supera rápidamente, mientras, ya familiarizados con Bradomín, adivinamos su autovaloración ante la insistencia: «Mucho me alegraba la idea de vivir en el palacio Gaetani, y, sin embargo, tuve valor para negarme». Tiene -dice- valor para negarse. Pero, ¿cuánto dura?: «Yo hice un gesto de resignación -[Es decir, pasa por el sacrificio de quedarse]: «No le digáis nada. Dios me perdonará si prefiero este palacio, con sus cinco doncellas encantadas, a los graves teólogos del Colegio Clementino» (46).

Bradomín, una vez dentro del palacio Gaetani, empieza a comportarse como le marcan sus propósitos, sin respeto al lugar ni a las dolorosas circunstancias: «La princesa me alargó su mano, que todavía en aquel trance supe besar con más galantería que respeto, y entré en la cámara donde agonizaba monseñor» (36). «Quise ofrecerle agua bendita, y con galante apresuramiento me adelanté a tomarla» (78). Su amor por María Rosario se va destacando poco a poco. Pero, -193- ¿es amor? Lo típico del Don Juan es no enamorarse realmente. Pasa sobre el sentimiento a la ligera, sin esa agudización típica de la pasión auténtica. Bradomín está demasiado pendiente de las circunstancias para enamorarse. Las ráfagas de sincero sentimiento, que cruzan de vez en cuando por el corazón de Bradomín, se oscurecen en seguida por su conciencia de estar representando un papel. En alguna ocasión habla de María Rosario: «María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarla ahora

todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos» (95). «Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama mística». «Han pasado muchos años y todavía el recuerdo me hace suspirar» (74). En realidad, aquí, lo que Bradomín hace es caer en manos de la nostalgia del pasado, llevando a la novela, narración del pretérito, una sensación actual, del momento. Por otro lado, él mismo no está seguro de la fuerza de su sentimiento cuando nos dice, ante la firme actitud de María Rosario: «Aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. Confieso que tengo predilección por aquellas otras que primero han sido grandes pecadoras».

-194-

«Desgraciadamente, María Rosario nunca quiso comprender que era su destino mucho menos bello que el de María de Magdala. La pobre no sabía que lo mejor de la santidad son las tentaciones» (77).

Aristocracia

Para el Modernismo, uno de los mejores y más eficaces remedios contra el vulgarismo realista es la presentación de personajes y ambientes refinados. Aristocracia integral, de actitudes y de sangre. Monomanía nobiliaria. Bradomín es marqués. Es, además, Guardia Noble, y de la confianza de Su Santidad, que le escoge para llevar un capelo cardenalicio. Es Bibiena di Rienzo, por la línea de su «abuela paterna, Julia Aldegrina, hija del príncipe Máximo de Bibiena, que murió en 1770» (20). Es decir, se siente correr por sus venas una sangre de prosapia, de casta superior. Su vida se desliza en un clima de lujo, de señorío. Es constante la llamada de la sangre o del medio. Cuando hace falta privarle de algún objeto de su propiedad, a fin de hacerle sufrir las consecuencias de embrujado maleficio, le roban un anillo «antiguo», que «tenía el escudo grabado en amatista, y había pertenecido a mi abuelo el marqués de Bradomín». Un hilito de antigüedad cruza las páginas -195- de la Sonata, interpretado de mil modos. Jardines y salones desiertos, señoriales, sirven de marco a princesas, que han tenido santos en la familia. Valle-Inclán explota este recurso cumplidamente. No creo necesario insistir sobre él, ya que el recuerdo más vago que puede guardarse de una lectura de la Sonata es precisamente el de su pompa artificiosa y aristocrática.

La condición de la prosapia lleva adheridas otras muy naturales: el orgullo, la pedantería de la condición, el freno de las pasiones en público. Como en los tiempos pretéritos, su juventud es elegida por las dignidades de la Iglesia: «Su Santidad había querido honrar mis juveniles años eligiéndome entre sus guardias nobles para tan alta misión» (20). Un colegial mayor, de destacada personalidad, monseñor Antonelli, le da una bienvenida oficial. El paso del Viático para monseñor sirve para que en el Colegio todo el mundo sepa su llegada: «Mi manto de guardia noble pregonaba quién era yo, y ellos lo comentaban en voz baja» (26). Cuando se le plantean dudas sobre la actitud a seguir en el palacio: «... meditando a solas si debía abandonar el palacio Gaetani, resolví quedarme. Quería mostrar a la princesa que cuando suelen otros desesperarse, yo sabía sonreír, y que donde otros son humillados, yo era triunfador. ¡El -196- orgullo ha sido siempre mi mejor virtud!» (149). Por eso es este camino

el único posible por donde la princesa puede atacarle, pero él tiene el noble gesto de adueñarse de sí mismo y disimular con extremada corrección: «Mi orgullo levantábase a ráfagas, pero sobre los labios temblorosos estaba la sonrisa. Supe dominar mi despecho y me acerqué galante y familiar» (144). «La princesa, seguida del mayordomo, sin mirarme, atravesó el largo salón de la biblioteca. Yo sentí la afrenta, pero todavía supe dominarme» (145). Esta manía de superioridad es la que le obliga a hacer resaltar su valentía. Cuando en la escena más novelesca de la Sonata es herido en el hombro de una puñalada, Musarelo, el criado, dice: «¡A traición sería! -Yo sonreí. Musarelo juzgaba imposible que un hombre pudiese herirme cara a cara» (140). Recordemos también su comportamiento en la Sonata de invierno, al cortarle el brazo. Aquí, insinúa a Musarelo, un veterano cuyas manos tiemblan al destaparle la herida: «No te desmayes, Musarelo».112

-197-

Religiosidad

Bradomín se nos presenta como un católico. ¿Qué clase de catolicismo usa Bradomín? Tocamos al más característico y complejo aspecto del Modernismo: la mezcla irrespetuosa de piedad y paganismo. Hasta el Renacimiento, el fondo cristiano de la creación literaria es inmutable. Desprezcos paganizantes aquí y allá no son más que síntomas fugaces de una nueva vuelta a lo carnal. Esto lo plantea el Renacimiento. El hombre se encuentra frente a un grave dilema. La austeridad y el renunciamiento, por un lado; la exaltación de las fuerzas de la naturaleza y de la carne, por el otro. En esta postura, el hombre cristiano, que siente brotar dentro de él gritos paganos, vive en una constante lucha. La Literatura se hace servidora del aspecto oficial o doctrinario del problema. El mal, lo demoníaco, se usa como moralizador, como lo que no debe hacerse. Así está el mal en sus grandes asomadas literarias: nuestra inagotable Celestina, Macbeth, algunas tragedias del Clasicismo francés. Con el sutilísimo análisis poético del XIX se agudiza la contienda. No es extraño encontrar hombres con alma de doble vertiente, sacudida por encontrados vientos de sensualidad y de virtud heroica. Como ejemplos claros, Verlaine -198- y Rubén Darío. Verlaine es el bifronte autor de Fêtes galantes, de Saturniens, por un lado, y por otro de Sagesse, libro emocionado y trémulo si los hay. Rubén es el hombre que reparte su levantada sensibilidad entre la catedral y las ruinas paganas. Su alma se asoma buscando la luz de la tierra, pero vive en él prisionera de extraño dueño:

Entre la catedral
y las paganas ruinas
repartes tus dos alas de cristal,
tus dos alas divinas.
Y de la flor
que el ruiseñor
canta en su griego antiguo, de la rosa,
vuelas, ¡oh, Mariposa!,
a posarte en un clavo de Nuestro Señor.113

Y, como elementos bien irreconciliables, no puede haber fusión. El hombre ha de continuar repartido, roto, entregado alternativamente a cada uno de esos dos polos trágicos, en agónico vivir. Rubén no sabe a qué carta quedarse: vive con igual sinceridad los dos extremos. Cuando en un instante de observación desde su torre íntima percibe la doble llamada: las siete virtudes

-Alabastros celestes habitados por astros:
Dios se refleja en esos dulces alabastros-

y los siete pecados

-199-

-Bellamente infernales,
llenar el aire de hechiceros beneficios
esos siete mancebos-

el alma de Rubén no sabe qué elegir, qué responder. Pretende únicamente seguir disfrutando de los dos antagonismos:

Y en sueños dice: ¡Oh dulces delicias de los cielos!
¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!
¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos! 114

No sería nada difícil ir espigando a lo largo del mundo post-renacentista visiones análogas de la obra y de la vida. Un ejemplo excepcional es nuestro Lope de Vega. En su vida, entregada al más arrebatado desenfreno, no nos es lícito dudar de su sinceridad cuando busca el refugio del sacerdocio. La oración funeral del Padre Peralta nos dice cómo Lope llegaba a no poder celebrar la misa en público: tan honda era la emoción que sentía, que le obligaba a detenerse anegado en lágrimas de purísimo amor. Y, sin embargo, es el mismo hombre que, al acabar, iba a vivir sus amores sacrílegos con Marta de Nevaes.

Esta dualidad desgarradora se convierte en los -200- modernistas en algo que hay que exhibir, decorativo, bello por su propia naturaleza

dramática. Bradomín mezcla confusamente -con una abierta preferencia por el lado pecaminoso, como corresponde a su donjuanismo- ambos elementos. Le gusta presentar en el fondo devoto, casi sagrado, del palacio Gaetani su actividad demoníaca. Poco a poco, a medida que se van conociendo las andanzas del marqués, se le va identificando con Satanás: «Polonio, a hurto, hizo los cuernos con la mano. La princesa guardó silencio. Crucé la silenciosa biblioteca y salí» (148). «Y huyó de mi presencia haciendo la señal de la cruz, como si huyese del diablo. No pude menos de reírme largamente» (191). Cuando insiste cerca de la princesa Gaetani en que debe ser la asediada María Rosario quien debe volver a escribir a Roma para pedir que su estancia se prolongue en el palacio: «La princesa no esperaba tanta osadía y tembló». «Mi leyenda juvenil, apasionada y violenta, ponía en aquellas palabras un nimbo satánico» (147). Bradomín pretende justificarse a sí mismo como fruto de la tentación: «Yo estoy convencido de que el diablo tienta siempre a los mejores» (175). La noche en que penetra en la alcoba de María Rosario no vacila en traer a colación el motivo satánico: al andar cautelosamente por el -201- jardín oye el canto de un sapo oculto en la oscuridad: «Recuerdo que de niño he leído muchas veces en un libro de devociones, donde rezaba mi abuela, que al diablo solía tomar ese aspecto [el de un sapo que canta] para turbar la oración de un santo monje. Era natural que a mí me ocurriese lo mismo» (133). «Aquella noche el cornudo monarca del abismo encendió mi sangre con su aliento de llamas y despertó mi carne flaca, fustigándola con su rabo negro» (135). Ante la propia María Rosa, Bradomín se va convirtiendo en el mismo Satanás. Gradualmente se va llegando a la identificación absoluta en el escalofriante final de la Sonata. «Ella me miraba con los ojos extraviados haciendo la señal de la cruz: -¡Sois brujo! ¡Por favor, dejadme!» (210). «¿Y eso os agrada? Algunas veces me parecís el demonio!» (196). «¿Por qué me aborrecéis tanto? -¡Porque sois el demonio!» (198). Y, por fin, en el martilleo del «Fue Satanás» final, Bradomín alcanza la apoteosis de su mal.

El satanismo le vale a Bradomín para exponer su complacencia en el mal, en la perversidad. Ya en su ascendencia, su antepasado Máximo de Bibiena muere envenenado por una comedianta, Simonetta de Corticelli, que además cuenta con un buen capítulo en las equívocas memorias de -202- un aventurero. Cuando pretende explicarnos cómo es su audacia, evoca la de un famoso héroe del pecado, al que llama Divino: «La audacia que se admira en los labios y en los ojos de aquel retrato que del divino César Borgia pintó el divino Rafael de Sancio» (136). Hace una exhibición clara de su pecaminoso proceder, confesándolo con cínico descaro: «Viéndola a tal extremo temerosa, yo sentía halagado mi orgullo donjuanesco, y algunas veces, sólo por turbarla, cruzaba de un lado al otro» (128). En el solemne recogimiento que sigue a la confesión pública de monseñor Gaetani, es decir, cuando la llamada de la contrición suena ya en la otra vida, Bradomín hace por todo comentario: «Yo, pecador de mí, empezaba a dormirme» (44). Este afán de perversidad y de cinismo culminará en la Sonata de Invierno, donde llega a enamorar a una novicia, que resulta su propia hija. La devoción es un elemento más de autoexaltación y de decorativismo personales. Toda alusión al mundo de la fe es, para Bradomín, como una decoración más a su uniforme de Guardia Noble: «Yo,

calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El marqués -203- de Bradomín, confesor de princesas» (133). La mezcla de los dos elementos, que tanta luz nos da sobre la técnica modernista, se ve clara en este pasaje, donde se pone la piedad ingenua de María Rosario al servicio de la donjuanesca seducción: «La miré largo rato en silencio, hasta que sentí descender sobre mi espíritu el numen sagrado de los Profetas: -Lo he sabido porque habéis rezado mucho para que lo supiese. ¡He tenido en un sueño revelación de todo!» (210). Igualmente se nota su cínica impiedad cuando, rodeado de la comunidad franciscana, es interrogado sobre la salud del Santo Padre: «Como era muy poco lo que podía decirles, tuve que inventar, en honor suyo, toda una leyenda piadosa y milagrera». Les habla de la benéfica intercesión de una reliquia. «¿De qué santo era, hijo mío? -De un santo de mi familia. - Todos se inclinaron como si yo fuese en santo» (88).

Toda la gama sacrílega del poema *Ite, Missa est*, de Rubén, la vemos usada por Valle-Inclán a lo largo de la Sonata. Adjetivos de contenido religioso, devoto o litúrgico se emplean para dar un picante saber de pecado o de solemnidad a escenas muy diversas. El rubeniano «su espíritu es la hostia de mi amorosa misa» lo vemos de nuevo aplicado a María Rosario: «En mi memoria -204- vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías: ¡Manos diáfanas como la hostia!» (136). «Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, que era como altar de lino albo y de rizado encaje» (136). En torno a María Rosario se repite constantemente este confusionismo, como un homenaje a su indiscutida santidad: «Yo me detuve porque esperaba verla huir, y no encontraba las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco» (160). De sus cosas se exhala un perfume de santidad, sus mejillas se llenan de divinas rosas, etc. Concretamente, en la larga conversación en el jardín, sobre el libro que lee María Rosario, el cruce, la pugna entre los dos mundos, ahora personalizados, llega a tener el carácter de una profanación. Quizá en esta impía mezcla de la escuela es en lo que pensaba Valle-Inclán cuando exculpaba la inclusión en la Sonata de trozos ajenos, cosa que le reprochó Julio Casares (*Crítica profana*, Madrid, 1916). Hablaba de «conseguir ambiente». 115 Hay que reconocer que no supo lograrlo, y que su razón es poderosa y eficiente: Plantea el problema estético -205- de toda novela o drama históricos, donde la interpretación de la Historia no resulte pura arqueología.

Contraste

Subordinada a esta mezcla confusionista de piedad y de cinismo, de virtud y de pecado, y como complemento de su efectismo escandaloso, una ley de contraste maneja la Sonata del principio al fin. No basta con el proceder lascivo de Bradomín en el marco del palacio Gaetani. Hay que extremar la pecaminosidad por un lado, como hemos visto, y la beatería por otro. Frente a la personalidad maligna del héroe, María Rosario. Bradomín esgrime su leyenda juvenil, apasionada y violenta, nimbada de satanismo. Pero María Rosario «también tenía una hermosa leyenda, y los lirios blancos de la caridad también la aromaban. Vivía en el palacio como en un convento. Cuando bajaba al jardín traía la falda llena de espliego, que

esparcía entre sus vestidos, y cuando sus manos se aplicaban a una labor monjil, su mente soñaba sueños de santidad» (93). En el pasado turbio de Bradomín hay ecos de comediantas y de envenenamientos. En el de María Rosario, una santa, Santa Margarita de Liguria, y una beata, Francisca Gaetani. Su devoción ingenua y su caridad emocionada -206- son el blanco de la tentación de Bradomín. «María Rosario era una figura ideal que me hizo recordar aquellas santas hijas de príncipes y de reyes: Doncellas de soberana hermosura, que con sus manos delicadas curaban a los leprosos. El alma de aquella niña encendíase en el mismo anhelo de santidad» (90). El contraste queda sublimado en este ejemplo: Bradomín tiene su patrón en las memorias de un Casanova o en el tumulto erótico de un Don Juan cualquiera. Pero María Rosario se ha desprendido del fondo de oro de un cuadro medieval: «El señor Polonio, enternecido, comenzó un largo relato de las virtudes que adornaban el alma de aquella doncella hija de príncipes, y era el relato del viejo mayordomo, ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada» (81). La vida de María Rosario, suave y dulce, se desliza dentro del cauce de un cándido misticismo. Por eso atrae la mirada pecadora del Don Juan. Es la destinada al convento: «María Rosario traía puesto el blanco hábito que debía llevar durante toda la vida, y las otras se agrupaban en torno, como si fuese una santa» (118). «Reza y borda en el silencio de las grandes salas desiertas y melancólicas: Tiemblan las oraciones en sus labios, tiembla en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro, y en el paño de tisú florecen las rosas y los -207- lirios que pueblan los mantos sagrados» (94). Su única defensa ante las asechanzas de Bradomín está en su virtud: «María Rosario, siempre ruborosa, repuso con aquella severa dulzura que era como un aroma» (99). «Y me clavó los ojos tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas» (205).

Este contraste, que anima poderosamente páginas enteras -la famosa conversación d'annunziana, por ejemplo-, se lleva a los más pequeños detalles. María Rosario no es como la totalidad de las hermanas: el oscuro brillo de sus ojos destaca sobre las doradas cabezas de las otras doncellas: «Todas me parecieron bellas y gentiles. María del Rosario era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida. Las otras, en todo semejantes a su madre, tenían dorados los ojos y el cabello» (32). «Hablaban en voz baja las unas con las otras, y sonreían con las cabezas inclinadas: Sólo María Rosario permanecía silenciosa, y bordaba lentamente, como si soñase» (59). Valle-Inclán lleva el contraste a detalles de su técnica, logrando bellos efectos de color y de sonido, sobre los que más adelante volveremos: «Solamente quedaban aquellas dos señoras de los cabellos blancos y los vestidos de gro negro» (73). «Una mujer hallábase sentada en el sofá del estrado. Yo sólo distinguía sus -208- manos blancas. El cuerpo era una sombra negra» (109).¹¹⁶ Los ejemplos podrían multiplicarse. A mi juicio, una de las cualidades más tensamente sostenidas a lo largo de la Sonata es ésta de la dualidad de mundos, en la que el contraste es la forma primaria. Reconozcamos que, como voluntarioso afán de estilo, Valle ha obtenido un triunfo total.

El paisaje

Los hombres del 98, grupo al que pertenece Valle-Inclán, se consideran como excelentes observadores y catadores de paisaje. La emoción del

paisaje en la literatura es relativamente moderna.¹¹⁷ Sin duda alguna, a lo largo de la literatura -209- española se encuentran notas de aguda sensibilidad, de percepción temblorosa de la naturaleza. Lo que no hay es descripcionismo. Los realistas se pierden en un mar de palabras intentando dar una visión de la naturaleza que casi nunca consiguen. Las descripciones de Pereda, por ejemplo, son abrumadoras de detalle y de prolijidad, pero no se encuentra en ellas la pincelada aguda, exacta, que logra dar en el lector la realidad de ese paisaje. Y esto es lo que se consigue del 98 acá. Los hombres del 98 son eminentes paisajistas, en el sentido más noble de la palabra. Azorín, Machado, Ortega, Unamuno. Todos. Valle-Inclán es de ellos el que más aristocratiza, poetiza, ese paisaje. En sus obras modernistas, Valle inventa este paisaje de las Sonatas -sobre todo en la que nos ocupa- elaborando este fondo de jardín clásico, noble, antiguo, donde se mueven las princesitas Gaetani. Los elementos de esta naturaleza son fundamentalmente pictóricos. Como otros muchísimos aspectos de la Sonata -que estudiaré más detenidamente- el noble jardín del palacio Gaetani, verdadero personaje, está arrancado de los cuadros primitivos italianos. Un vago temblor de Renacimiento asombrado pasa por las líneas suaves de las colinas, ornadas de los árboles de más noble tradición literaria: «Era la campiña clásica de las vides -210- y de los olivos, con sus acueductos ruinosos...». (17). Las ruinas y el olivo, con sus colores suaves, evocan la quieta melancolía decorativa de los fustes mutilados, o de la bóveda desplomada, en un fondo de Rafael. «La silla de posta caminaba por la vieja calzada» (17). «Antiguos sepulcros orillaban el camino, y mustios cipreses dejaban caer sobre ellos su sombra venerable» (18). Estamos asomándonos a esos cuadros primitivos donde Cristo nace -Ghirlandajo, por ejemplo- en el noble hueco de un sepulcro romano. «A lo lejos, almenados muros se destacaban, negros y sombríos, sobre celajes de frío azul. Era la vieja, la noble, la piadosa ciudad de Liguria» (18). ¿De qué pintura italiana primitiva se ha desprendido esta almenada ciudad sobre celajes de frío azul? Valle-Inclán no conocía Italia cuando escribió la Sonata de Primavera. En cualquier pintor italiano de fines del siglo XV -he de referirme a ellos frecuentísimamente- se nos presenta este rasgo de la ciudad en la lejanía. Más adelante volveremos sobre el primitivismo que anima todo el arte modernista. Esta sensación de vetustez, de antigüedad -el adjetivo antiguo aparece profusamente en la Sonata-, permanece ya en todo el ambiente del libro. Es una antigüedad romana, pagana, imprescindible -211- documento de contraste con la religiosidad del palacio Gaetani. La adjetivación se ha dispuesto bajo el armónico total de la ranciedad clásica. «Aquel viejo jardín de mirtos y de laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentílica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas como en una fábula antigua. A lo lejos, surcado por numerosas velas latinas que parecían de ámbar, extendíase el mar Tirreno... La fragancia de aquel jardín antiguo... a la sombra de los rosáceos laureles» (54). «Los tritones y las sirenas de las fuentes borboteaban su risa quimérica, y las aguas de plata corrían con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos que se inclinaban para besar a las sirenas, presas en sus brazos...», «y sólo la onda primaveral de sus risas

se levantaba armónica bajo la sombra de los clásicos laureles» (56). Así, el concepto del jardín clásico, de boj, mirto, laurel, ciprés, y de fuentes con grupos paganos, sirve de fondo -de nuevo lo pictórico italianizante- a la dulzura devota de las princesas: «Y corrió a reunirse con sus hermanas, que venían por una honda carrera de mirtos, las unas en pos de las otras, hablando y cogiendo flores para el altar de la capilla» (165). -212- «Las veredas de mirtos seculares, hondas y silenciosas, parecían caminos ideales que convidaban a la meditación y al olvido, entre frescos aromas que esparcían en el aire las yerbas humildes que brotaban escondidas como virtudes» (159).

Claramente se percibe en esta interpretación de la naturaleza su valor decorativo.¹¹⁸ Es una tramoya más, dispuesta para que los personajes tengan un apoyo de cultura en la directriz general del libro. Es un paisaje trabajado, elaborado dentro de un canon, de una estética preconcebida. Lenôtre se adivina un poco entre estas carreras de mirtos geométricos -visión grecorromana de la Francia dieciochesca a través de Rubén: Clodión es más que Fidias; estatuas con plinto decorado con epigramas de Beaumarchais-.¹¹⁹ Su -213- limitación es impuesta desde fuera y literariamente. Cuando Valle-Inclán describe el jardín nocturno -«El aire suave y gentil, un aire a propósito para llevar suspiros»- evocamos la visión del Versalles de la marquesa Eulalia:

-Era un aire suave...
iban frases vagas y tenues suspiros...

No pretendo, cuando hago notar la condición de máquina poética que este ambiente tiene, censurar lo más mínimo a Valle-Inclán. Es una prueba más de ese afán de estilo y de nobleza de fondo de la escuela, que Valle-Inclán consigue con inigualada perfección. «Era una fuente rústica cubierta de musgo. Tenía un murmullo tímido, como de plegaria, y estaba sepultada en el fondo de un claustro circular, formado por antiquísimos bojes» (164). El propio Valle-Inclán tiene un amplio gesto de satisfacción ante su propia obra: «Abrí la cancela y quedé un momento contemplando aquel jardín lleno de verdor umbrío y de reposo señorial» (166).

Visión artística de la vida

De pasada, cuando he intentado analizar el paisaje de la Sonata, he hecho referencia a su primitivismo. Todo el arte modernista está traspasado de cultura artística. Parece como si no -214- se pudiera sentir por cuenta propia, como si la sensibilidad se hubiese enajenado a los grandes modelos del color y de la literatura. Se vive fuera de sí, apoyado en muletas de prestigio artístico. Dentro del mundo pictórico, el primitivismo prerrafaelista es el módulo más acatado por todo modernista. Ni Ruskin, ni Dante Gabriel Rossetti pudieron entrever el prodigioso desarrollo de su entusiasmo por lo primitivo. -¡Qué lejos de allá la ternura de la evocación de Berceo en Machado!- Ya Rubén Darío puebla sus versos de ingenuidad primitiva: Aire cándido a fuerza de rosales... La

dulzura del Ángelus, matinal y divina... etc. Aquellas siete virtudes, que hemos recordado con otro motivo, se mueven en una danza que recuerda la del divino Sandro. Pues bien, en Valle-Inclán rebosa esta interpretación del primitivismo. Pero se da con una extraordinaria finura de selección. Abundan los ejemplos escuetos, de pura pleitesía a la escuela, pero, en cambio, hay casos donde se ha entresacado lo que de más delicado y tierno hay en la pintura primitiva. Y, por otro lado, ha extendido la cita pictórica a regiones alejadas de su principio, sacrificando quizá las posibles notas personales en homenaje a la cita erudita, al deslumbramiento musical y evocador del artista recordado. El rastro artístico es el -215- más abundante en la Sonata: «María Rosario lloraba en silencio y resplandecía, hermosa y cándida, como una Madona... Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina de Turingia» (92). La dulzura de María Rosario es primitivismo: «Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro» (160). En esa sucesión de pórticos, viene inmediatamente a nuestra memoria la larga serie de soportales nobilísimos de la pintura del quattrocento, que sirven de marco a las Anunciaciones. Valga de ejemplo la prodigiosa de F. Angélico, en el Prado. Sucesión de pórticos hay en la pintura de Benozzo Gozzoli, de Antonello da Messina, de Carpaccio. Difícilmente se encontraría un ejemplo más plástico de este alejamiento de lo terrenal que supone la visión de María Rosario. La leyenda de la devoción de F. Angélico parece sonarnos en este trozo: «Yo veía cómo la infantil y rubia guedeja de María Nieves desbordaba sobre el brazo de María Rosario, y hallaba en aquel grupo la gracia cándida de esos cuadros antiguos que -216- pintaron los monjes devotos de la Virgen» (64).¹²⁰

No podía faltar en una Sonata de Primavera la alusión a Botticelli. La Primavera nació de nuevo para el mundo, y nació con una orquestación de milagro, en la pintura del florentino, quizá el artista más cuajado de sutil poesía. Su pintura es quizá la más traspasada de lírica, la -217- más entregada a la bella deformación de la realidad. Juan Ramón Jiménez ha contado el éxtasis de Valle-Inclán ante una fotografía de la Primavera.¹²¹ El grupo del famoso cuadro se -218- evoca en las frecuentes alusiones al coro de las cinco hermanas. Además, en una ocasión, se dice textualmente: «Al oír esto, las otras hijas de la princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Liguria, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquél que pintó Sandro Botticelli» (114).

Bradomín recorre el palacio Gaetani con ojos de buen catador de arte. «Eran antiguos lienzos de la escuela florentina, que representaban escenas bíblicas: Moisés salvado de las aguas, Susana y los ancianos, Judith con la cabeza de Holofernes» (47). Ante estos cuadros se enreda en una larga discusión de arte con el mayordomo del palacio (págs. 50-52), donde se barajan nombres y tipos: Rafael, Leonardo, Andrea del Sarto y su mujer, Lucrecia del Fede. Y su cultura artística le vale para designar rostros,

actitudes. Su audacia es «la que se admira en los labios y en los ojos de aquel retrato que del divino César Borgia pintó el divino Rafael de Sancio» (136). La princesa Gaetani, verdadero tipo femenino del Renacimiento, 122 le recuerda «el retrato de -219- María de Médicis, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens» (28). De cualquier cuadro del XVI o XVII español, cuadros donde la elegancia de la expresión es verdaderamente insuperable, tiene que proceder esta clarísima alusión: «La princesa, sin reparar en ello, apoyó la frente en la mano, una mano evocación de aquéllas que en los retratos antiguos sostienen a veces una flor, y a veces un pañolito de encaje» (98). ¿Qué noble dama se oculta en el recuerdo? Hago más las palabras de Amado Alonso ante una situación cercana en La Gloria de Don Ramiro, de Larreta: «¿De qué Pantoja de la Cruz, de qué Sánchez Coello, de qué Velázquez o de qué Luis de Morales, de qué Pacheco o de qué Greco, de qué anónimo antiguo español se ha desprendido esta espiritualizada figura?».123

Nada como este ambiente de museo para exaltar el lujo, la pompa aristocrática y solemne del palacio Gaetani: «Subimos la señorial escalera. Hallábanse francas todas las puertas, y viejos criados con hachas de cera nos guiaron a través de los salones desiertos» (26). «De esta manera -220- atravesamos la antecámara, y un salón casi oscuro, y una biblioteca desierta» (48). Obsérvese cómo Valle-Inclán ha conseguido, en estos rápidos esquemas, dar la sensación de un enorme palacio señorial. El recuerdo de la obra de arte análoga a lo que se quiere representar va a surgir ya por todas partes: «El noble prelado yacía sobre un lecho antiguo con dosel de seda. Tenía cerrados los ojos: su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes» (27). Cuando la princesa presentaba a Bradomín a monseñor Antonelli, pensamos de nuevo en algún retrato de cardenal renacentista: «Tenía los ojos llenos de fuego, la nariz aguileña y la boca de estatua, fina y bien dibujada» (58). Frecuentemente, la cita de un elemento de arte viene a dar mayor viveza y realidad a lo que se trata de describir: «Después de tantos años aún la veo pálida, divina y trágica como el mármol de una estatua antigua» (215). «... la niña, que estaba sobre el alféizar, circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua» (212).

Ya he dicho más arriba cómo en la interpretación de la Antigüedad hay un gran influjo rubeniano. -221- Es la afirmación del modernista por excelencia:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia...

En toda la Sonata, Valle-Inclán no hace más que una sola alusión clara a este ambiente de pan risueño y cortesano. El XVIII francés se percibe con

toda su integridad decorativa y empelucada, con paso de minué en las porcelanas, en esta rápida descripción del saloncito donde celebra su tertulia la princesa Gaetani: «El salón era dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso. Amorcillos con guirnaldas, ninfas vestidas de encajes, galantes cazadores y venados de enramadas cornamentas poblaban la tapicería del muro, y sobre las consolas, en graciosos grupos de porcelana, duques pastores ceñían el florido talle de marquesas aldeanas» (57). Es, sin duda, la mejor interpretación de Era un aire suave, convertido en el elemento decorativo de una porcelana del Retiro o de Sèvres.

¿Qué ciudad, de qué clima, de qué oscura zona del ensueño es Liguria? «¡Está llena de riquezas artísticas!», dice monseñor Antonelli, que se brinda a ser un experto guía (84). Es decir, es una ciudad donde la Historia y el arte se han dado la mano en un campeonato de sugerencias, -222- de emociones. No se puede decir cuál sea esta ciudad. Hay muchas de estas condiciones para arriesgarse a pensar en una concreta. Sin embargo, yo me atrevo a insinuar que uno de los componentes fundamentales de la visión de Valle-Inclán es su recuerdo de Compostela. No digo, no, que sea Compostela la ciudad que allí aparece. Sí quiero decir que Valle-Inclán pasó en Santiago períodos juveniles de su vida, y que Santiago no es una ciudad cualquiera para una sensibilidad de artista. Santiago es el mayor prodigio artístico y de ambiente de España. Es la vieja ciudad monacal y devota, donde la historia artística sigue su fluir, no se ha convertido en polvorienta arqueología. Las peregrinaciones tienen aún un eco jugoso y milagrero bajo el alboroto de sus campanas. Muchas de sus costumbres, de sus manifestaciones litúrgicas tuvieron que dejar huella grande en el ánimo de Valle-Inclán, que luego, quizá sin intentarlo, las deja asomar en su trabajo, como un vago aroma de antigüedad piadosa, actualizándolas, privándola del valor de anécdota: eso es el privilegio del verdadero novelista. Todavía en Santiago la comunidad franciscana acude a los entierros, en dos largas filas, con sus cirios, salmodiando. ¿Por qué no pudo salir de allí la hermosísima visión del sepelio de monseñor Gaetani?: -223- «Llegamos entre dobles de campanas. En la puerta de la iglesia, alumbrándose con cirios, esperaba la Comunidad [de franciscanos] dividida en dos largas hileras. Primero los novicios, pálidos, ingenuos, demacrados: Después, los profesos, sombríos, torturados, penitentes. Todos rezaban con la vista baja y sobre las sandalias los cirios lloraban gota a gota su cera amarilla» (86). Un eco de Santiago me parece oír cuando Bradomín llega a la ciudad: «La silla de posta seguía una calle de huertas, de caserones y de conventos, una calle antigua, enlosada y resonante. Bajo los aleros sombríos revoloteaban los gorriones, y en el fondo de la calle el farol de una hornacina agonizaba» (19). Nada más trivial, dentro de la visión italiana de la Sonata, que haber volcado sobre la Primavera la luminosidad itálica. La del cuadro de Botticelli, por ejemplo, que tan importante papel juega en este arte. En una visión libresca de Italia esto sería imprescindible. Y, sin embargo, en Liguria llueve a torrentes. «Aún recuerdo aquellas procesiones largas, tristes, rumorosas, que desfilaban en medio de grandes chubascos» (176). «Caían gruesas gotas de agua que dejaban un lamparón oscuro en las losas [¡de nuevo estas losas!] de la plaza» (184). «La lluvia caía sin tregua,

como un castigo, y desde un balcón frontero...» -224- (186).

Imaginamos la bajada de la procesión por la Azabachería, camino de la Catedral, mientras las devotas buscan refugio en los soportales: «Las devotas salían de la iglesia y se cobijaban bajo el arco de la plaza para ver llegar la procesión. Entre dos hileras de cirios, bamboleaban las andas, allá en el confín de una calle estrecha y alta» (183). Y las para el que ha vivido en Santiago inolvidables campanadas de la Berenguela resuenan en una oscura zona de nostalgia cuando Bradomín cruza un arco románico -¿el de Gelmírez?- que da a la plaza del palacio episcopal: «Daban las nueve en el reloj de la Catedral cuando atravesaba el arco románico que conduce a la plaza donde se alza el palacio Gaetani» (176). ¿Ensueño?, ¿realidad? Superación de un mundo de arte, de íntima y pura captación de la belleza.

Literatización

La visión artística de la vida se complementa con la literatización de ésta. Se vive pendiente de modelos literarios. Se es un Don Juan. María Rosario «también tenía una hermosa leyenda, y los lirios blancos de la caridad también la aromaban» (92). Cada modelo literario está finamente usado, responde perfectamente a la circunstancia. -225- La leyenda de Bradomín es «juvenil, apasionada y violenta». La de María Rosario es un relato «ingenuo y sencillo como los que pueblan la Leyenda Dorada» (81). Cuando Bradomín maquina su aventura amorosa en el palacio Gaetani no sabe decirnos por su propia cuenta su sueño. Acude a un auxilio de prestigio literario: «Con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la Historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las Cantigas del vulgo» (107).¹²⁴ Toda la copiosa lista de amantes infelices es recordada por Bradomín. Otras veces, los elementos del ambiente son de gran prosapia literaria, empleados -siempre el afán de estilo- como decoración: «Ella seguía buscando en los floreros. Yo suspiré romántico» (195). Ya señalé antes cómo los árboles del noble jardín Gaetani son de gran tradición literaria y humanística. Lo mismo ocurre con el ruiseñor: su canto suena -226- dos veces en la Sonata. «En el silencio perfumado cantaba un ruiseñor, y parecía acordar su voz con la voz de las fuentes» (129). «En el jardín se levantaba el canto de un ruiseñor, que evocaba en la sombra azul de la tarde un recuerdo ingenuo de santidad» (199). Por estos dos ejemplos cruza un vago trémolo de cantiga milagrera, medieval. La misma ternura sencilla encierra esta alusión a las cinco princesas: «aquella noche, las hijas de la princesa habíanse refugiado en la terraza, bajo la luna, como las hadas de los cuentos» (127).¹²⁵

La evocación literaria lleva a matizar la psicología de los personajes. Tal es el recuerdo de las Memorias de Casanova, y de Casanova mismo, en dos pasajes de la Sonata -quizá esta cualidad de sobresaturación literaria bastaría para justificar, como prueba de admiración al modelo, la inclusión de trozos ajenos en el libro-. Finalmente, tópicos literarios le sirven para caracterizar a los colegiales del Clementino: «... y al mismo tiempo sus ojos sagaces de clérigo italiano me indicaban que yo no debía permanecer allí» (39). «Yo era el único que allí permanecía silencioso, y acaso el único que estaba triste. -227- Adivinaba, por primera vez en mi vida, todo el influjo galante de los prelados romanos, y acudía a mi

memoria la leyenda de sus fortunas amorosas. Confieso que hubo instantes donde olvidé la ocasión, el sitio y hasta los cabellos blancos que peinaban aquellas nobles damas, y que tuve celos, celos rabiosos, del Colegio Mayor» (66-67).

Teatralidad

Ya Amado Alonso, en el libro citado, observa el valor plástico y evocador de los gestos, de las actitudes en el arte modernista. Considera a Valle-Inclán como un precursor de artistas cinematográficos.¹²⁶

Efectivamente, los personajes de la Sonata se comportan de una manera estudiada, sacrificada la espontaneidad al tono total de belleza de la novela. Ni Bradomín, ni María Rosario, ni la princesa hablan y se mueven como se esperaría dentro de la atmósfera familiar -228- -aunque noble-del palacio. Todos están convencidos de que alguien los mira. De ahí su constante superarse, la cuidadosa ocasionalidad de sus movimientos, de sus más leves gestos. Valle-Inclán se decide por unas rápidas acotaciones que revelan en él al hombre de teatro, actor y escritor consumado. Bradomín entra siempre en escena: «Yo me detuve en la puerta. Al verme, las damas que ocupaban el estrado suspiraron, y el colegio mayor se puso de pie» (57). Nada como su gesto explica su petulancia y su dominio: «Desde aquel momento tuve por cierto que la noble señora lo sabía todo, y, cosa extraña, al dejar de dudar, dejé de temer. Con la sonrisa en los labios y atusándome el mostacho entré en la biblioteca» (143). «Yo me atusé el bigote con la mano un poco trémula: -Es una vocación de santa» (101). Su galantería está reflejada asimismo en su comportarse: «La princesa me alargó su mano, que todavía en aquel trance supe besar con más galantería que respeto, y entré en la cámara donde agonizaba monseñor» (36). «Quise darle agua bendita, y con galante apresuramiento me adelanté a tomarla» (78). La princesa no pierde nunca el dominio de su papel de gran dama, desempeñado, por cierto, con asombrosa perfección. Cuando Bradomín ve por vez primera a -229- la princesa: «... salía rodeada de sus hijas, enjugándose los ojos con un pañuelo de encajes. Me acerqué y le besé la mano. Ella murmuró débilmente: -¡En qué triste ocasión vuelvo a verte, hijo mío!» (30). Al exponerle Bradomín su deseo de que María Rosario vuelva a escribir a Roma, la princesa se siente asustada por tan atroz osadía: «Los ojos de la princesa se llenaron de lágrimas... Por fortuna las lágrimas de la princesa no llegaron a rodar, sólo empañaron el claro iris de su pupila. Tenía el corazón de una gran dama y supo triunfar del miedo» (147). Al terminar un breve diálogo en el que se dice que la muerte de monseñor Gaetani no influirá en las devociones de la casa: «Aquí la princesa creyó del caso suspirar» (115).

La conciencia de una representación escénica está patente en varios casos: «El mayordomo me dirigió una mirada oblicua que me recordó al viejo Bandelone, que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza» (145). En más de una ocasión, al acabar de leer un trozo, esperamos un telón, un vacío de escena silencioso. «Y la princesa, seguida del mayordomo, sin mirarme, atravesó el largo salón de la biblioteca. Yo sentí la afrenta, pero todavía supe dominarme, y le dije» (145). «Polonio, a hurto, hizo los cuernos con la mano. La princesa guardó -230- silencio. Cruce la silenciosa biblioteca y salí» (148). Concretamente en una escena Valle-Inclán ha reunido todos los elementos posibles, en un

verdadero prodigio de orquestación, para acabar en un telón final, rotundo. Es la escena en que llega al salón la noticia de la muerte de monseñor Gaetani. Todos los personajes se reúnen allí. Ráfagas de misterio siembran la zozobra en el ánimo de los presentes. Ruidos, llamadas, luces que se apagan; espera temblorosa, interrogante. La princesa se levanta del sofá y pregunta al mayordomo, que acaba de aparecer en la puerta: -«¿Ha muerto?»- el mayordomo inclinó la frente: -¡Ya goza de Dios!- Una onda de gemidos se levantó en el estrado. Las damas rodearon a la princesa, que con el pañuelo sobre los ojos se desmayaba lánguidamente en el canapé, y el Colegio Mayor se santiguó» (62). Desenlace total, conseguido, de tragedia. Se presiente bajar lentamente el paño final, para dar lugar a que la princesa haya alcanzado el diván en su caída. Ese desmayaba, frente a las otras formas de perfecto que se vienen sucediendo en todo el trozo, denuncia la acabada maestría de la actriz que va cayendo cuidadosamente para no hacerse daño.127

-231-

Las sensaciones

El culto de la sensación es, en toda literatura modernista, uno de los más firmes veneros de esteticismo. La percepción de un sonido, de un color, de la suavidad de un paño despiertan un largo recorrido de emociones y de correspondencias psicológicas. Se describen con toda morosidad, anegándose voluntariamente en su cauce inagotable. En la Sonata no podían faltar. Sensaciones auditivas, visuales, olfativas, táctiles se encadenan al servicio de este sueño primaveral. Las más numerosas son las auditivas. Hay un leve, inquieto, emocionado temblor de susurros a lo largo del libro. Parece como si la muerte, -232- asomada al borde de la narración, impusiera, dedo en los labios, un sostenido mandato de silencio. Los ruidos que se perciben se dibujan, con la suavidad de un bordado monjil, sobre un fondo calladísimo. El volteo de las campanas mismo parece que fuera un ángel de quietud y de muerte sobre las cosas. Valle-Inclán ha logrado su propósito de solemnidad cumplidamente. Si analizamos las sensaciones acústicas predominantes, perfilamos en seguida a una prelación los que reflejan la voz humana y los sonidos de las campanas. Otros sonidos, que los hay, se dan, sin perder su tesón de belleza, en menor cantidad. Las voces se van escuchando en el palacio Gaetani en un callado recogimiento: «De nuevo volvió el silencio. En el otro extremo del salón las hijas de la princesa bordaban un paño de tisú, las cinco sentadas en rueda. Hablaban en voz baja las unas con las otras y sonreían con las cabezas inclinadas» (59). «Al oír esto, las otras hijas de la princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Liguria, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron de la estancia con alegre murmullo» (114). «... y los familiares rezaban en voz baja» (44). «Sus hijas, vestidas de luto, hablaban en voz baja, y de tiempo en tiempo entraba o salía sin ruido alguna de -233- ellas» (97). En ocasiones, el eco de las voces de las cinco hermanas llega desde el jardín con cierto aire de coro lejano, mitigado por la distancia, sin perder su condición sinfónica, de representación de ópera: «En el salón las señoras conversaban discretamente, y sonreían al oír las voces juveniles que llegaban a ráfagas, perfumadas con el perfume de las lilas que se abrían al pie de la terraza» (127). «... en el silencio de la tarde

se oía el murmullo de la fuente y las voces de las cinco hermanas» (106). «De pronto, se oyó un murmullo de juveniles voces que se aproximaban, y un momento después el coro de las cinco hermanas invadía la estancia» (117). La voz sirve, esclavizada a la teatralidad íntima de los personajes, para retratar el estado de alma que se quiere desempeñar. Es el mejor afeite escénico. Larga, estudiada declamación queda detrás de muchos ejemplos: «Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción» (198). «Y mi voz, helada por un temblor nervioso, tenía cierta amabilidad felina que puso miedo en el corazón de la princesa» (146). «En medio del silencio resonaba llena de gravedad la voz de un colegial mayor...» (57). «... en el recogimiento del salón las rosas esparcían su perfume tenue y las palabras morían lentamente igual que -234- la tarde» (194). «Calló, y un largo estremecimiento de agonía recorrió su cuerpo. Había hablado con apagada voz, impregnada de apacible y sereno desconsuelo» (43).

El campaneo, a pesar de figurar en el libro con menos frecuencia que otros muchos elementos acústicos, tiene un papel primordial. Ligura entera vibra al son fúnebre de todas sus campanas en la muerte de monseñor Gaetani: «Era forzoso escribir al Cardenal Camarlengo y decidí hacerlo en aquellas horas de monótona tristeza, cuando todas las campanas de Ligura se despertaban tocando a muerto, y prestes y arciprestes con rezo latino encomendaban a Dios el alma del difunto Obispo de Betulia» (75). Camino del convento franciscano donde monseñor recibirá sepultura, el doblar de las campanas sobrecoge el ánimo en su lograda sensación de solemnidad, de gloriosa pesadumbre. «Seguimos en silencio. El son de las campanas llenaba el aire, y el grave cántico de los clérigos parecía reposar en la tierra, donde todo es polvo y podredumbre. Jaculatorias, misereres, responsos caían sobre el féretro como el agua bendita del hisopo. Encima de nuestras cabezas las campanas seguían siempre sonando» (80). «Todas las campanas de la histórica ciudad doblaban a un tiempo. Oíase el canto latino de los clérigos resonando bajo el -235- pórtico del palacio, y el murmullo de la gente, que llenaba la plaza» (83). Otras campanas suenan aquí y allí en la Sonata. Las campanas del reloj de la catedral, solemne y viejo; esquilonos llamando a misa de alba (19, 109); campanilleo «argentino, grave, litúrgico» del viático para monseñor; relojes que suenan en la penumbra de los salones (108), cascabeleo de mulas (109) y sonar de esquilas (168). Unidos, consiguen dar a la Sonata un cálido ambiente de liturgia y de paz.

Queda el largo y profundo grupo de ruidos, de los susurros, de los murmullos. Los hay de todas suertes: pasos en la noche, el viento en las ramas, canciones que llegan de la calle, arrullos de paloma, fuentes, sapos monótonos, chisporroteo de cirios, lluvia en los cristales, rezos, aldadadas, canto de pájaros. Todos se perfilan en un silencio interno. Es abundantísima la anotación en medio de un profundo silencio, en el silencio de la tarde, permanecemos callados, etc. Hay un gesto contenido de escucha, de alerta en vilo, intentando robarle los armónicos a la mudez: 128 «Escuché un instante: En el jardín -236- y en el palacio todo era silencio» (13 6). A veces, estos sonidos se perfilan acusadamente en el duro mutismo de la escena: «Todos permanecemos de rodillas, irresolutos, sin osar llamarle ni movernos por no turbar aquel

reposo que nos causaba -237- horror. Allí abajo exhalaba su perpetuo sollozo la fuente que había en medio de la plaza, y se oían las voces de unas niñas que jugaban a la rueda: cantaban una antigua letra de cadencia lánguida y nostálgica» (43). Otras veces una onda alborotada de misterio cruza como un escalofrío la plástica disposición del cuadro. Y es el ruido el que la motiva: «De improviso, en medio de aquella paz, resonaron tres aldabadas. La princesa palideció mortalmente: los demás no hicieron sino mirarse» (60). «Las aldabadas volvían a sonar, pero esta vez era dentro del palacio Gaetani. Una ráfaga pasó por el salón y apagó algunas luces. La princesa lanzó un grito» (61). Al explicar la princesa lo que los golpes tienen de llamada del trasmundo, el fatídico presentimiento hace más delgado el silencio, y más efectista la escena subsiguiente. Valle ha conseguido una vez más su propósito: rodear al libro de una sutil niebla poética, ininterrumpida.

A las sensaciones acústicas siguen, en la frecuencia y lujo de su empleo, las visuales. Se perciben, en primer lugar, los efectos de luz y de color motivados por el efectismo de un rayo de sol que tropieza en algo sobre lo que hay que llamar la atención. La sensibilidad se detiene asombrada en el brillo noble de los vasos sagrados, o de los rubios cabellos, sobre los que cae, -238- directamente, el sol. Efectos de luz de fotografías, de pinturas de naturaleza muerta: «Un rayo de sol, abribeño y matinal, brillaba en los vasos sagrados del altar...» (44). «... el sol, un sol abribeño, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, en las sedas de los pendones y en las cruces parroquiales con un alarde de poder pagano» (85). La dulzura del último rayo de sol, crepuscular, íntimo, la explota Valle-Inclán con su pericia decorativa: «Era la caída de la tarde y el sol doraba una ventana con sus últimos reflejos» (194). «El sol poniente dejaba un reflejo dorado sobre los cristales de una torre...» (166). «Los rayos del sol poniente circundaron como una aureola la cabecita infantil» (211). «... la niña, que estaba sobre el alféizar, circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua» (212). De nuevo encontramos, en este último ejemplo, la visión artística de la vida, y recordamos no sabemos qué cuadro, qué vidriera, con su claroscuro fascinador.129

-239-

La vaga imprecisión de la luna se explota también: «En los cristales de una ventana temblaba el reflejo de la luna...» (108). «Un rayo de luna esclarecía el aposento» (138). «El reflejo de la luna iluminaba aquel sendero de los rosales que yo había recorrido otra noche» (129). «... aquel rostro pálido temblaba con el encanto misterioso y poético que tiembla en el fondo de un lago el rostro de la luna» (64). Otras sensaciones visuales nos encarecen la religiosa penumbra del palacio Gaetani, o nos dan efectos de plástico contraste: «Monseñor Gaetani yacía rígido en su lecho, amortajado con hábito franciscano: En las manos yertas sostenía una cruz de plata y sobre su rostro marfileño la llama de los cirios tan pronto ponía un resplandor como una sombra» (70). Quedan por citar, en este repaso de las sensaciones, las olfativas. El olor funerario de la cera se reparte con el hálito primaveral a través de la Sonata. Las alusiones son, sin embargo, insignificantes en número comparadas con las anteriores, sobre todo las acústicas.130

Sensaciones internas

Queda por recoger lo que Amado Alonso, en su bello estudio citado, llama sensaciones internas. «Salvo algún ejemplo aislado, la escuela impresionista es la única que se ha aplicado a registrar esta especie de sucesos orgánicos que se llaman sensaciones internas, y muy especialmente las que son provocadas por conmociones del ánimo». (Ob. cit., 284). También Valle-Inclán tiene un buen muestrario. Cuando humillado por la princesa se siente naufragar en la desorientación, busca refugio en el jardín, silencioso y oscuro: «Con un presentimiento sombrío, sentía que mi mal era incurable y que mi voluntad era impotente para vencer la tentación de hacer alguna cosa audaz, irreparable. ¡Era aquello el vértigo de la perdición!» (182). Ante la sacudida de un pensamiento rápido, o de un recuerdo, -241- vibra: «El recuerdo de aquel momento aún pone en mis mejillas un frío de muerte» (212). «Sentí en las sienes el frío de unas manos mortales y, estremecido, me puse de pie» (67). De ahí la aguda percepción de Bradomín ante los sentimientos de los demás: «... y en el fondo dorado de sus ojos creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío» (35). «Su mirada se clavó en la mía y sentí el odio en aquellos ojos redondos y brillantes como los de las serpientes» (146). «De rato en rato fijaba en mí una mirada rápida y sagaz, y yo comprendí con un estremecimiento que aquellos ojos negros querían leer en mi alma» (66).

Anhelo de ritmos

Modernista es el afán de musicalidad por sí misma. Muchas de las poesías de Rubén no son otra cosa que un sacrificio al ritmo, un anhelo de sonoridad. Se consigue por medio de voces aisladas, sonoras -nombres propios exóticos y evocadores a la vez- y por la rima. Valle-Inclán, aparte del empleo de nombres propios engarzados en la prosa como noble pedrería, ha salpicado la Sonata en varios lugares de ritornelos, de repeticiones reiteradas que tienen un claro valor musical.¹³¹

Periódicamente, el coro -242- de las cinco hermanas va apareciendo como un estribillo en la lejanía. Una misma frase se repite a intervalos, como un acorde musical. La persecución de que hace objeto a María Rosario a lo largo del corredor (71-72) se entrecorta de un ¡os adoro!, ¡os adoro! repetido. Cuando el mayordomo muestra sus esculturas de cartón: «Las dos señoras lloraban de emoción: -¡Si considerásemos lo que Nuestro Señor padeció por nosotros! ¡Ay si lo considerásemos!...». «Las damas repetían juntando las manos: ¡Inspiración divina! ¡Inspiración de lo alto!...». «Oyéndole, las señoras repetían enternecidas: ¡Inspiración!... ¡Inspiración!...».

Y termina: «Las dos señoras estuvieron, como siempre, de acuerdo: ¡Edificante! ¡Edificante!» (121-124). Bradomín, la noche que entra en la alcoba de María Rosario, se pregunta monótonamente en el jardín: «¿Qué siente ella? ¿Qué siente ella por mí?» (130-132). La Sonata culmina en el «¡Fue Satanás!» último. Grito que se repite en el lector como un escalofrío de congoja, mucho tiempo después de leída la Sonata, y que proyecta hacia el futuro el eco de su isócrono volver: «Me contaron que ahora, al cabo de tantos años, ya repite sin pasión, sin -243- duelo, con la monotonía de una vieja que reza: ¡Fue Satanás!» (218).

Final

He intentado entrever los fundamentos modernistas de la Sonata de Primavera. Creo que fácilmente el lector puede extender las páginas anteriores al resto de las Sonatas, el más logrado y perfecto cuerpo de la prosa modernista. Dada la diferencia de orientación existente entre las Sonatas y la obra posterior de Valle-Inclán,¹³² aquéllas corrían el riesgo de caer en una oscura zona de desdén o menosprecio. Y he querido llamar únicamente la atención sobre el prodigioso esfuerzo de estilo, el asombroso acarreo de medios que Valle-Inclán, siervo de la más noble belleza, tuvo que realizar para mantener ininterrumpidamente el decoro estético de esas páginas.

-244- -245-

Noticia bibliográfica

Sobre petrarquismo fue la lección inaugural del año académico 1945-1946 en la Universidad de Santiago de Compostela. Lo publico ahora sin retoques ni aclaraciones (lo mismo hago con los cuatro ensayos restantes). Sin embargo, habría que llamar la atención sobre la enorme cantidad de trabajos y publicaciones posteriores sobre las generaciones y su valor como método en la Historia literaria. Véanse, entre otros, el librito de Henri Peyre *Les générations littéraires*, París, 1948 (con copiosa bibliografía), y el volumen de Julián Marías *El método histórico de las generaciones*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1949. Este último destinado, en realidad, a aclarar el alcance de la tesis de Ortega. (Pueden verse ahora artículos de éste en *La Nación*, recogidos en sus *Obras completas*). Véase también el artículo de Raimundo Lida en *Revista de Filología Hispánica*, III, 1941, páginas 166-180, sobre el segundo congreso internacional -246- de Historia literaria, celebrado en Amsterdam, 1935.

Observaciones sobre el sentimiento de la naturaleza en la lírica del siglo XVI apareció en el *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, año XII, núms. 41-42, julio-diciembre de 1943, págs. 55-66.

Portugal en el teatro de Tirso de Molina fue publicado en *Biblos*, Coimbra, tomo XXIV, 1948, págs. 1-41.

El cuarto ensayo de este libro constituye el prólogo a la edición de la *Oración apologética por la España y su mérito literario* publicada en la Biblioteca del Centro de Estudios Extremeños, Badajoz, Imprenta de la Diputación provincial, 1945.

El modernismo en la «Sonata de Primavera» se publicó en el *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo XXVI, cuaderno CXX, enero-abril de 1947, págs. 27-62.

A.Z.V.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

